

Inédit

Le motif de l'inceste dans la fiction et dans les mythes

Otto RANK

Otto Rank, né Rosenfeld, a changé son nom à l'âge de 17 ans, pour se démarquer de ses origines. Il visait alors une carrière littéraire. Il a choisi son nouveau nom d'après un personnage d'*Une maison de poupée* d'Ibsen, pièce dans laquelle on trouve un D^r Rank. Ainsi, le « R » du nom paternel fut préservé ¹.

En 1912, année de parution du livre *Le motif de l'inceste dans la fiction et dans les mythes*, il a 28 ans ; il obtient son doctorat en philosophie (le voilà D^r Rank). Il est codirecteur d'*Imago* avec Hanns Sachs et secrétaire de la Société de psychanalyse de Vienne, pour laquelle il rédige les Minutes des réunions du mercredi. Freud a mis de grands espoirs en lui, il le cite dans ses propres textes et semble enthousiaste à l'idée de ce champ d'investigation.

Dans ces extraits du texte ² d'Otto Rank que nous publions, une large part concerne l'analyse d'une scène de *Rosmersholm* d'Ibsen ; cette même scène sera reprise par Freud.

En 1916, Freud publie justement dans *Imago* son texte « Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit » (« Quelques types de caractères dégagés par le travail psychoanalytique »), dans lequel il développe sur plusieurs pages, dans le chapitre « Ceux qui échouent du fait du succès », une analyse fine de la figure féminine principale de *Rosmersholm*, Rebekka, et de ce qui la fait renoncer à épouser l'homme qu'elle convoitait pourtant par tous les moyens, y compris criminels, ainsi que de l'art du dramaturge pour faire évoluer l'intrigue de façon à être recevable par l'auditeur. Freud renvoie dans une note de bas de page au livre d'Otto Rank paru quatre ans plus tôt.

Elisabeth Muller, la traductrice.

1. Merci à Catherine Bruno pour ce renseignement.

2. Traduction des pages 404 à 407, 618 et 619, 649 à 659 de « Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage », dans *Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens (Caractéristiques d'une psychologie de la création littéraire)*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1912.

*
* *

À mon très vénéré maître le Professeur Dr Sigmund Freud, avec gratitude ³.

[XI. Les relations entre père et fille. L'inceste père-fille dans la littérature moderne]

... La racine incestueuse de cette haine est là mise à nu : il s'agit d'une inclination jalouse pour la mère et la sœur. L'inclination pour la sœur, qui est à peine indiquée dans le drame ⁴, nous sera dévoilée dans la partie II comme étant le déplacement de l'amour pour la mère sur la sœur. Ici, ce déplacement est clairement motivé par la mort précoce de la mère, dont la responsabilité est imputée au père par le fils, en vertu de la position infantile de celui-ci. Mais le vieux Cenci à son tour justifie sa haine pour son fils par les soupçons que lui inspire sa jalousie concernant la belle-mère Lucretia. En réponse aux excuses de Béatrice, affirmant qu'elle ne lui voulait aucun mal, Cenci dit :

« Toi non plus ?

Ni ce rejeton auquel tu as appris dès sa tendre enfance à assassiner le père ? Ni Giacomo ? »

Ainsi résonne ici, et c'est caractéristique, le thème de la belle-mère, lequel du point de vue du père nous livre une nouvelle motivation. Car si pour le fils la mort (l'absence) du père est la condition préalable pour l'inceste avec la mère, pour le père (et aussi pour la fille) l'absence de la mère est la condition préalable pour l'inceste père-fille : avant tout les rivaux et les rivales doivent être éliminés.

C'est dans une œuvre dramatique de notre temps, *Rosmersholm* d'Ibsen, que le refoulement va encore plus loin que dans *Myrrha* d'Alfieri. Les faits sont les suivants : après la mort de sa mère, M^{me} Gramvik, Rebekka est accueillie par le Dr West dans sa maison ; elle a des relations sexuelles avec lui, est finalement adoptée par lui et le soigne jusqu'à sa mort. Le Dr West est – non pas légalement, mais quand même physiquement – son père. Cet état de fait est à peine indiqué dans le drame. D'abord on n'y apprend pas clairement que West est le père de Rebekka, puis leur liaison amoureuse est encore moins clairement décrite. Le complexe d'inceste tout entier, d'ailleurs situé dans le passé, est si voilé (refoulé) que le spectateur non averti ne peut probablement pas deviner les faits. Le dialogue (acte III) au cours duquel Rebekka apprend que le Dr West est son père de sang et que le recteur Kroll commence à se douter qu'elle a eu des rapports sexuels avec lui est si caractéristique pour l'effet de refoulement que je veux le reproduire – de façon écourté – ici :

3. Traduction des pages 404 à 407.

4. Dans ses œuvres, Shelley a souvent utilisé le motif de l'amour fraternel.

« *Kroll*. J'ai vraiment cru que vous en étiez avertie, avertie complètement. Sans quoi cela aurait été curieux que vous acceptiez d'être adoptée par le D^r West. —————

Rebekka (se lève). Ah, bien. Maintenant je comprends.

Kroll. Que vous avez adopté son nom. Le nom de votre mère était Gramvik.

Rebekka (allant, venant). Le nom de mon père était Gramvik, monsieur le Recteur.

Kroll. La profession de votre mère (sage-femme) a dû la mettre en présence – continuellement – avec le médecin du district.

Rebekka. C'est juste.

Kroll. Et tout de suite après la mort de votre mère il vous prend chez lui. Il vous traite durement. Et pourtant vous restez chez lui. Vous savez qu'il ne vous laissera pas un sous vaillant. Vous n'avez eu qu'une caisse de livres. Et pourtant vous restez près de lui. Lui passez tout. Le soignez jusqu'à son dernier souffle.

Rebekka (se tient près de la table, le regard dédaigneux). Et que j'ai fait tout ça, vous l'expliquez en imputant quelque chose d'immoral, de criminel à ma naissance !

Kroll. Ce que vous avez fait pour lui, je le déduis d'un instinct naturel, filial. Vos autres faits et gestes je les tiens pour un effet de vos origines.

Rebekka (vivement). Mais il n'y a pas un seul mot de vrai dans tout ce que vous dites. Et je peux le prouver. Car le D^r West n'était pas encore à Finnmarken quand je suis née.

Kroll. Excusez-moi, Mademoiselle, il était déjà arrivé à Fort un an plus tôt. Ça je l'ai découvert.

Rebekka. Vous vous trompez – je vous le dis ! Vous vous trompez tout à fait !

Rebekka (marche en se tordant les mains). C'est impossible. Vous voulez juste me le faire imaginer. Ce n'est pas du tout vrai. Jamais. Jamais.

Kroll (se levant). Mais ma chère – pourquoi, au nom de Dieu, vous prenez cela tellement à cœur ? Vous m'effrayez. Que dois-je penser et croire – !

Rebekka. Rien. Vous ne devez ni penser, ni croire quoi que ce soit.

Kroll. Alors il faut que vous m'expliquiez pourquoi cette chose – cette possibilité vous touche si intensément ?

Rebekka (se reprenant). C'est pourtant clair, recteur *Kroll*, je n'ai pas envie d'être tenue pour enfant illégitime.

Kroll. Bien. Bien. Oui, oui, calmons-nous, pour l'instant, avec cette explication. »

Chez l'auteur moderne, la relation incestueuse est à peine esquissée. Un peu comme pour l'inclination mère-fils (*Edipe*, *Hamlet*, *Carlos*), nous pouvons constater un refoulement progressif quant à l'inclination père-fille, dans un voilement et un affinement dans la présentation de cette relation incestueuse. Cet axe de refoulement va en ligne droite de l'inceste conscient de *Myrrha* avec son père, dont de surcroît naîtra un fils, en passant par l'inceste inconscient de *Thyestes* avec sa fille, ce qui est déjà là suivi d'une autopunition par la mort, passant par le traitement subtil du mythe de *Myrrha* dans le drame écrit par *Alfieri*, dans lequel la simple pensée et son expression

entraînent la mort, jusqu'à *Rosmersholm* d'Ibsen, où les résistances intérieures massives empêchent une expression claire des tendances inconscientes.

Parmi les fictions modernes traitant d'une inclination érotique entre père et fille, nous voudrions mentionner avant tout le roman *Frauenmacht* (« Pouvoir de femme ») de Geijerstam, roman d'une grande maîtrise psychologique, qui met en scène une petite fille, son amour pour le père et l'aversion simultanée pour sa mère, femme « infidèle ». Le père dit : « Je pense qu'elle a détesté sa mère, non pas en rapport avec celle-ci mais, mais par rapport à moi. » Après le divorce, telle une femme amoureuse et non pas comme un enfant, elle désire remplacer pour le père aussi bien la mère que toute autre femme ; elle est jalouse quand il parle avec d'autres femmes (par exemple Élise). Et page 277 l'auteur tout en finesse fait cette remarque générale : « Un père laissé seul avec sa fille développe facilement dans son comportement vis-à-vis d'elle un certain quelque chose, qui démontre combien peu il arrive à oublier la différence sexuelle entre eux. »

On trouve des visées sexuelles du beau-père envers sa belle-fille dans la fiction de F. V. Saar, *Die Steinklopfer* (« Les casseurs de pierres »), dans laquelle Tertschka, parlant de son beau-père, raconte au jeune ouvrier Georg : « Crois-moi, il ne me laisse pas partir – et encore moins avec toi ! Jusqu'à maintenant j'ai omis de te le dire ... mais maintenant je me dois de te le dire. Déjà du temps où mère était encore en vie, il voulait souvent “faire des tendresses” avec moi ; mais je l'évitais, le menaçais de le dire à ma mère. Un soir, l'été dernier, il rentrait seul du cabaret, il a recommencé et m'a dit qu'il allait aussi m'épouser. Comme je ne l'écoutais pas, il a voulu me forcer. Moi par contre je me suis refusée et lui ai dit ce que je pensais de lui. Depuis il me hait jusqu'au sang et se venge où il peut. »

Un inceste conscient père-fille se trouve aussi – ainsi que me le fait savoir le Dr Reik – dans une nouvelle de Maupassant écrite sous le pseudonyme Manfrigneuse, ayant pour titre « M. Jokaste », publiée dans *Gil Blas* (23 janvier 1883). Une jeune fille se marie avec un homme âgé et durant ce mariage malheureux entretient une relation amoureuse avec un jeune homme. Pendant la grossesse, elle sent arriver la mort et fait promettre à son bien-aimé de prendre soin de l'enfant. Après de longues années parvient à celui-ci la nouvelle de la mort du vieil homme et il se souvient de sa promesse. Il recherche cette fille qui entretemps a grandi ; il est alors si surpris par la ressemblance avec la mère qu'il en tombe amoureux, en dépit du fait que son sentiment d'être le père charnel le pousse à résister à cette inclination. Finalement, il épouse la jeune fille et le poète défend cette union incestueuse dans son récit.

O. Pfister a à l'occasion pointé le complexe paternel si artistiquement modelé dans la nouvelle *Die Tochter von Oberbühl* (« La fille d'Oberbühl ») du poète suisse Jakob Frei. Plus loin, on trouve le roman en deux tomes de Korfiz Holm, *Die Tochter*

(« La fille ») et beaucoup d'autres fictions récentes. Dans un roman paru récemment, *Die Toten des ewigen Krieges* (« Les morts de la guerre éternelle ») de Waldemar Bonsels, il s'avère peu à peu que, pour le maître du domaine, Afra fut mi-amante, mi-fille naturelle.

Parmi les mises en forme dramatiques du complexe père-fille dans la littérature moderne, citons brièvement le drame de jeunesse de G. Hauptmann, *Vor Sonnenaufgang* (« Avant l'aube ») (1889), dans lequel une scène relate le désir impétueux du père pour sa fille, alors que dans le « Traumspiel ⁵ » *Hanneles Himmelfahrt* (« L'ascension au ciel de Hannele ») du même auteur, il oppose au père et à l'avidité de son violent désir le Dieu Père idéalisé incarné sous l'apparence du maître d'école adoré. – Dans la tragi-comédie de Schnitzler *Der Ruf des Lebens* (« L'appel de la vie »), le vieux père maladif tient captive sa jeune et ravissante fille qui, pour atteindre à la vie, sera obligée d'ôter de son chemin ce vieux qui l'entrave.

Pour finir, mentionnons aussi pour exemple du traitement moderne de cette matière sous la pression grandissante des tendances au refoulement le drame d'Herbert Eulenberg, *Anna Walewska* (1899). Il touche à peine au sujet de l'inceste. Graf Wladimir et sa fille Anna, jeune fille en fleur, vivent ensemble solitaires dans leur château. Lorsqu'un prétendant s'approche de la jeune fille, la jalousie se réveille dans le père et il tue le jeune homme en tirant sur lui. Sa passion pour sa fille flambe alors sans entrave et les mène, lui et elle, à la mort. – Les suites psychiques d'un inceste père-fille ont été représentées sous un large voile artistique par Arno Holz dans sa tragédie d'artistes *Sonnenfinsternis* (« Éclipse du soleil ») (Berlin 1908) en s'inspirant clairement de l'histoire des Cenci. F. von Feldegg tente dans sa pièce paysanne *Urvolk* (« Peuple des origines ») (1911) d'imposer la satisfaction du désir en l'habillant d'un motif de défense fort en vogue. Le père défend dans un discours osé le droit à n'importe quelle relation avec sa fille. Finalement, il s'avère qu'elle n'a aucun lien de sang avec ce paysan.

*
* *

XXIII Les romantiques

Le motif de l'époux revenant chez lui ⁶

..... Il est intéressant, grâce à cet exemple, de considérer à partir du développement psychique individuel du poète un mécanisme caractéristique du drame de destin, dont l'expression classique est déjà trouvée dans *Œdipe roi*. Tel le

5. *Traumspiel* : pièce de théâtre populaire sous forme de rêve, rêverie.

6. Traduction des pages 618 et 619.

complexe fraternel accentué avec insistance dans la fiction de Tieck, il est un déplacement du complexe parental infantile et refoulé, qu'il soutient et recouvre dans le psychisme par la persistance actuelle de l'amour pour la sœur – il est aussi au premier plan dans la fiction, tandis que le complexe parental arrimé plus profondément et refoulé plus puissamment en adéquation avec son origine infantile semble projeté dans la préhistoire du drame, oublié depuis longtemps.

Si dans *Berneke* le héros se présente comme le vengeur du père assassiné, qu'il ne peut – tel Hamlet – éliminer que sous le masque du beau-père séducteur, dans une de ses toutes premières fictions, Tieck, d'une maturité bien en avance sur son âge – 18 ans –, nous montre le complexe paternel sous une forme directe. Dans la fiction *Abdallah* (1791), le héros – abusé par un esprit diabolique – livre son père à l'ennemi mortel de celui-ci, le sultan, pour gagner sa bien-aimée, qui est une des filles du sultan. Lors des festivités de la noce, il est envahi par les scrupules du parricide, dans la peinture desquels le jeune poète n'a pu faire autrement que représenter sa position infantile-haineuse envers son père sévère. Que cette position ambivalente amène à la division de la figure du père en d'une part le géniteur haï et d'autre part le sultan haïssant – ce qui désigne en même temps la fille du sultan comme « sœur » – n'a pas besoin d'être souligné. Le réveil des scrupules dus au parricide le jour des noces pointe, comme le fait aussi son pendant dans *Berneke*, l'apparition entre les deux époux de la mère battue à mort, racine sexuelle-incestueuse des pulsions de haine et de meurtre.

De la même année que *Berneke*, une petite fiction du prolifique jeune homme de 20 ans, *Der Abschied* (« L'adieu ») (1792), traite d'un motif qui restera un des préférés dans son œuvre ultérieure, celui du retour au foyer, que nous avons rencontré dans *Berneke* dans sa signification incestueuse. L'amant à son retour est assassiné par l'époux, avec lequel la bien-aimée a convolé en noces pendant l'absence de l'amant, assassiné en même temps qu'elle.

Si dans *Berneke* nous trouvons ce motif de la mise à mort de l'époux de retour comme réalisation du fantasme typique du garçon de l'absence du père (pour cause de voyage ou de mort), ici le motif traité est celui du complexe fraternel. Louise, qui s'est mariée avec un homme qu'elle n'aime pas, fait passer auprès de son mari l'image du bien-aimé absent, qu'elle garde dans sa chambre, pour l'image de son frère décédé. (décédé = absent = en voyage). Ce motif de l'époux de retour chez lui est présent, spécialement dans les chansons populaires, dans la littérature du monde entier mais apparaît le plus souvent complètement détaché de sa racine dans le roman familial incestueux, bien qu'il s'origine dans la constellation incestueuse infantile et ne peut être compris qu'à partir de celle-ci. Que ce motif du retour de l'époux, qui est aussi à la base du mythe d'Agamemnon et de celui d'Ulysse, soit mis en forme par le fils et

représente les fantasmes de celui-ci quant à l'élimination de l'encombrant père et à l'appropriation sans entrave de la mère, ne se démontre pas seulement par le fait qu'il sera assassiné ou qu'ultérieurement il cédera volontairement, dans un affaiblissement sentimental, sa femme à son rival, mais aussi par le fantasme typique du garçon de l'absence ou du départ du père, lequel sera tenu pour mort (c'est-à-dire qu'on lui souhaite la mort), comme dans *Phèdre*.

*
* *

XXIV. Le motif de l'inceste dans la fiction moderne ⁷

Rétrospective et perspective

« Krankheit ist wohl der tiefste Grund
Des ganzen Schöpferdrangs gewesen,
Erschaffend konnte ich genesen,
Erschaffend wurde ich gesund. »
Heine, *Schöpfungslieder*, n° 7.

En suivant les motifs poétiques typiques et leurs formes changeantes depuis la grise et mythique nuit des temps jusqu'à nos jours, nous avons vu les poètes s'occuper dans une monotonie uniforme du thème de l'amour incestueux si banalement humain et pour cela éternellement nouveau, qui *jusque* dans les temps les plus récents a fourni la matière uniformément répétée pour une série de fictions. Vu le caractère limité du sujet, lequel ressort encore davantage par l'étonnant conservatisme de la forme, ainsi par exemple les drames d'Ibsen qui ne montrent aucun progrès notable comparés à la technique analytique d'*Œdipe Roi* de Sophocle, créé presque deux millénaires et demi plus tôt, il apparaît tout à fait clairement à quel point dans l'art le *comment*, la technique et la mise en forme prévalent sur le *quoi*, le sujet. Non seulement certains sujets éternellement renouvelés depuis leurs sources humaines primitives nous deviennent compréhensibles, mais nous avons aussi appris à considérer le traitement et la mise en forme respectifs comme étant l'expression conforme au stade du refoulement atteint à ce moment, se manifestant dans quelques individualités d'exception. Entre ces bornes du développement représentant l'esprit de l'époque, nous trouvons des écarts par rapport à la ligne de développement, des ruptures de celle-ci et surtout des tentatives de réaction contre elle, qui cherchent à arrêter, rompre ou annuler le processus du refoulement tendant vers la névrose. À l'entrée de la littérature dramatique moderne se tient H. Ibsen comme l'un des précurseurs du « naturalisme » de l'art fictionnel.

7. Traduction des pages 649 à 659.

Ibsen

Ibsen, de loin le plus important parmi les auteurs dramatiques modernes, tire lui aussi ses conflits humains les plus lourds presque exclusivement du complexe familial, ostensiblement et intensément accentué dans sa propre vie psychique⁸. Cependant, et conformément au progrès du refoulement, les élans provenant du complexe d'inceste s'expriment surtout dans de subtils conflits éthiques et psychologiques, lesquels sont souvent déroulés et résolus dans la manière psychanalytique par voie dialectique et intellectuelle. À la place d'actes incestueux, de meurtres et de tueries sont mis tendresses retenues, liaisons ou conflits non dits, débats et conflits de volontés. Les hommes n'échouent pas à cause d'un impérieux destin extérieur, mais ils périssent par leur souffrance intérieure, par leur névrose.

Derrière la forme et la technique de description apparemment neuves, nous retrouvons les motifs typiques éprouvés de longue date du complexe d'inceste. Nous avons déjà attiré l'attention et de façon détaillée sur la description du complexe paternel dans *Wildente* (« Canard sauvage ») et dans *Gespenster* (« Fantômes »), ainsi que sur le fantasme contingent du fils quant à la souffrance de la mère à cause de l'infidélité du père. Dans les œuvres romantiques de la période de jeunesse d'Ibsen, le complexe maternel s'exprime encore clairement. Ainsi dans le poème dramatique *Peer Gynt*, où mère et amante fusionnent, et dans l'œuvre de jeunesse *Frau Inger auf Oestrot* (« Madame Inger sur Oestrot »), reliée par sa technique et ses motifs au drame de destin dans lequel la mère aime son fils avec emphase, tandis qu'elle ne ressent qu'aversion pour ses filles.

8. Des relations personnelles d'Ibsen avec sa famille, peu de choses nous sont connues, des publications approfondies manquent encore. Nous savons seulement que l'écrivain a très tôt rompu les liens avec sa famille, qu'il s'est toujours tenu à l'écart des siens, traits que nous reconnaissons comme des réactions défensives contre un complexe familial très important. La relation avec son unique sœur, Hedwig, est plus chaleureuse, même si les manières cassantes d'Ibsen et sa grande timidité ne laissent guère de chance aux manifestations de sympathie. Pendant des mois il ne répond pas aux lettres de sa sœur, ce qui peut tout à fait être compris comme une résistance, et dans ses lettres il parle des barrières qui se dressent entre eux. Ainsi, il écrit en 1869 (le 26 septembre, de Stockholm) : « Chère Hedwig ! Des mois ont passé depuis que j'ai reçu ta lettre pleine de tendresse – et ce n'est que maintenant que je te réponds. Mais tant de choses dressées entre nous, entre moi et chez nous (*Heimat*)... Mon regard est tourné vers l'intérieur : c'est là qu'est mon champ de bataille, où tantôt je vains, tantôt je souffre la défaite. Mais de tout ceci rien ne peut se dire dans une lettre. Ne tente rien avec une œuvre de conversion. Je veux être vrai. Ce qui doit arriver, viendra bien. » Tout aussi caractéristique est son éloignement de ses frères. Je tiens d'une notice d'un journal que le dernier des frères Ibsen encore en vie, Ole Paus Ibsen, aurait répondu à un visiteur : « Vous devez vous adresser à ma sœur, M^{me} Stonsland, si vous désirez savoir quelque chose au sujet de Henrik. Elle était plus proche de lui, aussi intellectuellement, que moi. Ma carrière a pris une tout autre direction que la sienne et nos intérêts étaient très éloignés. Notre famille s'est dispersée après la mort de notre père. Henrik a intégré la pharmacie Grimstadt et moi j'ai pris la mer. Depuis nous ne nous sommes plus vus, ni même avons échangé des lettres et ça fait soixante ans. Je ne l'aurais certainement pas reconnu si maintenant je l'avais rencontré dans la rue. »

« Mes filles ! Que Dieu me pardonne si pour elles je n'ai pas un cœur de mère. Le devoir conjugal me fut corvée ⁹. Comment alors pourrais-je aimer mes filles ? Oh avec mon fils ce fut tout autrement. Il fut l'enfant de mon âme ! Lui seul me rappela ce temps où j'étais femme et rien que femme. Et lui ils me l'avaient pris ! »

Ce fils vient dans sa maison sous un nom d'emprunt et, puisqu'elle le suppose être un concurrent de son fils pour le règne ¹⁰, elle le fait assassiner par l'un de ses fidèles, Skaktavl, ce qui doit être compris comme l'expression d'une défense contre son inclination pour le fils. Le combat qu'elle mène dans l'inconscient entre l'inclination et sa défense s'extériorise aussi lorsque Olaf Skaktavl va dans la chambre chez Stenson pour le tuer et qu'elle reste en arrière, seule :

« *Inger* (pâle et tremblante). Puis-je l'oser ?

(On entend du bruit dans la chambre.)

Inger (court vers la porte en poussant un cri). Non, non ça ne doit se faire.

(On entend à l'intérieur un bruit de chute assourdi.)

Inger (se bouche les oreilles avec ses mains et le regard hagard court de l'autre côté de la salle ; après un court moment elle enlève ses mains, écoute et dit). Voilà, c'est accompli. Là-dedans le silence règne. – Vous l'avez vu, Dieu – je me suis ravisée mais Skaktavl fut trop rapide. »

Plus tard, l'amour pour le fils se fraye un chemin simultanément avec le souvenir défensif :

« *Inger* (respire lourdement et continue sous l'emprise d'une sauvagerie grandissante). Personne n'a vu ce qui s'est passé là-dedans. Personne ne peut déposer contre moi. (Soudainement elle écarte ses bras et murmure.) Mon fils. Mon enfant chéri. Viens vers moi. Je suis là. Écoute. Je veux te dire quelque chose. Là-haut je suis haïe – au-delà des étoiles – parce que je t'ai mis au monde. »

Elle ne sait pas encore qu'elle a fait tuer son fils, mais la violente défense contre ce pressentiment est si puissante que les désirs contraires culminent dans des hallucinations. Elle prend le cortège des funérailles pour celui du couronnement de son fils et la musique funèbre pour des sons de fêtes ; elle voit son fils sur le trône, alors qu'on amène la dépouille. Mais bien qu'elle n'ait toujours pas appris qu'il s'agit du cadavre de son fils, elle s'écrie à la vue du cercueil :

« Le cadavre ? (murmure) Fi ! C'est un mauvais rêve. (Elle retombe en arrière sur son haut siège.) »

9. Cette « croyance » du fils à l'aversion de la mère pour les rapports sexuels avec le père est un motif typique du complexe d'inceste ; dans le désir pour la mère qui se trouve derrière cela, l'inclination incestueuse du fils se fait jour.

10. Une constellation défensive semblable se trouve dans le sujet du *Démétrius* ; deux de nos plus grands auteurs dramatiques (Schiller, Hebbel) ont été surpris par la mort alors qu'ils y travaillaient.

À la vue d'une bague elle reconnaît – enfin – le cadavre comme étant celui de son fils :

« *Inger* (se redresse). La bague, la bague ! (Elle court vers lui, l'arrache, la prend.) La bague de Sten Sture ! (Un cri.) Oh Jésus-Christ ! Mon fils ! (Elle se jette sur la bière.) »

Nous trouvons de nouveau, ici aussi, le symbole de la mort partagée.

« *Inger* (d'une voix faible, en se redressant à moitié). Ce qui me manque ? – Un autre cercueil. Une tombe près de mon enfant ! (Elle retombe – de nouveau – sans force – sur la bière.) »

Dans une de ses œuvres de maturité, *John Gabriel Borkmann*, l'amour de la mère pour le fils est tout autant indiqué, mais y est mise en scène en même temps la nécessité du détachement de cette inclination pour le fils afin de rendre possible le développement d'une vie sexuelle normale. Alors qu'ailleurs des frères jumeaux ennemis¹¹ se disputent une femme, nous trouvons ici les sœurs jumelles ennemies, qui se battent deux fois pour un homme. Gunhild (Berkmann) et Ella (Rentheim) rivalisent d'abord pour l'époux et ensuite pour le fils de Gunhild, Erhard, que mère et tante aiment avec exaltation.

« *Ella*. J'aime Erhard. Autant que je peux aimer quelqu'un – maintenant. À mon âge.

Et c'est pour ça, vois-tu, que je suis en souci, dès que je sens que quelque chose le menace. — comme cette M^{me} Wilton —
je le crains en tout cas. »

Les deux sœurs sont jalouses de cette femme qu'Erhard aime passionnément ; mais pas aussi jalouses que l'une de l'autre, car enfin elles disent :

« Plutôt elle que toi !

Ella. Pour la première fois de notre vie, nous, sœurs jumelles, sommes d'accord. »

Elles mènent alors une bataille acharnée pour Erhard, lequel finalement échappera à l'une et à l'autre :

« M^{me} *Borkmann* (menaçante). Tu veux te mettre entre nous ! Entre un fils et sa mère ! Toi !

Ella. Je veux le libérer de ton influence – de ta violence – de ta domination — (Chaleureuse.) Je veux son caractère aimant – son âme – son cœur tout entier — !

M^{me} *Borkmann* (énervée). Cela, tu ne l'auras plus jamais, ni maintenant, ni dans l'éternité ! »

11. Le motif de l'homme balançant entre deux femmes, l'une tendre, l'autre démoniaque, que nous avons pu attribuer au clivage de la mère idéale, revient dans presque toutes les fictions d'Ibsen, en commençant par son drame de jeunesse *Catilina*, dont le héros est pris entre deux femmes, jusqu'à son épilogue dramatique *Quand nous nous réveillons d'entre les morts*, dans lequel l'artiste grandit dans cette position et finalement échoue.

Ce qu'Ella n'ose pas dire à sa sœur, elle le dit à son beau-frère neurasthénique, John Gabriel Borkmann, son amant de jeunesse :

« Ella. Tu as tué tout bonheur humain en moi — du moins tout le bonheur de la femme. À partir du moment où ton image a commencé à s'effacer en moi — il me répugnait de plus en plus — d'aimer une créature vivante — Juste un, un seul — Erhard naturellement — Erhard, — Ton fils, Borkmann. »

De même, les deux formes typiques du complexe fraternel ont elles aussi trouvé expression dans l'œuvre d'Ibsen à travers les formes complémentaires qui nous sont déjà connues, la reconnaissance du frère (ou de la sœur) et la levée de la parenté. On reconnaît le premier dans le drame familial *Gespenster*, dans lequel Oswald Alving tombe amoureux de la fille de son père, sa demi-sœur Régine, ne connaissant pas leur lien de sang. Il veut l'épouser parce qu'il croit ne pouvoir trouver le bonheur que par elle. Sa mère, qui connaît l'origine de Régine, serait — presque — disposée à ne rien mettre en travers du bonheur de son fils bien-aimé ; mais le pasteur Manders est épouvanté à l'idée d'« une union aussi révoltante ». C'est alors que M^{me} Alving se décide à leur dévoiler leur degré de parenté, après quoi Régine quitte la maison. Il n'y manque pas non plus les allusions à une inclination plus profonde entre la mère et son fils, telle qu'elle se trouve au fondement du complexe d'inceste fraternel, autant que par ailleurs l'antipathie du fils pour le père, laquelle est fortement mise en avant ¹².

Alors qu'ici les amoureux se reconnaissent en tant que frère et sœur, dans *Klein Eyolf* (« Petit Eyolf ») on découvre que le frère et la sœur qui s'aiment passionnément n'ont pas de lien de parenté. Le fait que malgré la levée du lien de parenté la défense contre le sexuel les sépare trahit clairement la racine incestueuse de cette inclination, laquelle, à cause du haut degré de refoulement, n'arrive plus à s'imposer. La tentative défensive n'est qu'un acte conscient, tandis que pour le sentiment inconscient le degré de parenté et par là même le caractère incestueux de l'inclination restent entiers.

Le pauvre répétiteur Alfred Allmers épouse la sensuelle Rita, la fortune de celle-ci lui rendant possible une vie selon ses désirs, libérée de tout souci. Ils ont un fils, Eyolf. Un jour, alors qu'Allmers veille sur l'enfant, Rita l'attire dans sa chambre où

12. Remarquons aussi le comportement d'Engstrand vis-à-vis de sa (prétendue) fille Régine, qu'il cherche à gagner pour son projet de maison close. Dans *Stützen der Gesellschaft* (« Piliers de la société »), il fait allusion à une relation analogue entre un père et sa fille fictive. Jadis, le consul Bernick eut une liaison avec une comédienne de passage. Pour éviter le scandale, le frère de sa fiancée prend la faute sur lui et émigre en Amérique. Lors de son retour, il tombe amoureux de cette fille, dont il passe pour être le père, ce qui scandalise au plus haut point toute la société. Ce même homme est aimé érotiquement par sa demi-sœur Lona Hessel, qui l'a suivi en Amérique. — Le complexe père-fille est décisif aussi dans *Frau vom Meere* (« Femme de la mer ») et il est directement mis à nu dans *Rosmersholm*. J'ajoute ici que Rebekka West n'a pas seulement aimé son père de sang, mais qu'elle a aussi aimé ailleurs dans la vie selon le type paternel, en s'immiscant dans un couple marié, en supprimant quasiment la femme, puisqu'elle périt sous les morsures de la mauvaise conscience.

elle l'entraîne dans une relation sexuelle. Pendant ce temps, l'enfant tombe à terre et se blesse si grièvement qu'il ne pourra dorénavant plus se déplacer qu'à l'aide de béquilles. Désormais, Allmers est d'humeur sombre ; il veut réparer la faute dont il se sent coupable à l'égard de l'enfant, en essayant de l'éduquer de telle façon que, malgré son infirmité, il devienne un homme heureux ; il veut consacrer tout son temps et toutes ses forces à ce devoir. C'est au cours d'un long voyage qu'il est parvenu à cette décision. La pièce débute lorsqu'il revient de son voyage. Rita l'accueille le soir avec tout le raffinement d'une femme en besoin d'amour, qui pendant quelques semaines a dû se passer de son mari, sans compensation : dans une chambre à la lumière tamisée, toute seule, les cheveux relâchés, avec des habits attrayants, du champagne. Lui n'y réagit pas et elle n'arrive plus à le tenter pour des relations sexuelles. Le lendemain elle lui dit, avec des sous-entendus :

« Tu avais du champagne, tu l'as laissé. »

Ce à quoi Allmers répond, presque agressif :

« Mais oui, je l'ai laissé. »

Qu'il la néglige ainsi, Rita l'attribue, très justement, à l'attachement qu'il a pour sa « jeune demi-sœur », Asta, avec qui Alfred a vécu jusqu'à son mariage dans une tendre communauté. Alors Rita exprime le désir qu'Asta ne vienne plus chez eux :

« *Allmers* (la regarde fixement, étonné). Quoi ? Tu veux te débarrasser d'Asta ?

Rita. Oui. Alfred ! Oui !

Allmers. Mais pourquoi, pour l'amour du ciel ?

Rita (l'enlace autour du cou, passionnément). Parce que ainsi enfin je t'aurai pour moi toute seule. »

Pour les mêmes raisons elle dit à Allmers qu'elle préférerait que l'enfant meure ou qu'il ne soit jamais né, plutôt qu'il ne lui vole l'amour de son époux. Quand l'enfant succombe vraiment dans un accident mortel, la mère se reproche d'avoir provoqué par son vœu la mort de l'enfant.

Avec un sens plus profond, le sentiment de culpabilité se rapporte chez Allmers à un refus de l'acte sexuel, pendant lequel est arrivé l'accident de l'enfant. Le refus sexuel d'Alfred pour sa femme s'origine – selon une vue psychologique plus profonde – dans la fixation infantile de sa libido à la sœur, avec le nouage de cette liaison avec le sentiment de culpabilité vis-à-vis du fils, nouage constitué par le nom Eyolf. C'est ainsi qu'Alfred avait l'habitude de nommer secrètement Asta pendant leur vie commune et il l'avait raconté à Rita dans un moment intime, qui a dû lui rappeler inconsciemment son amour pour sa sœur, dont la reminiscence consciente fut refusée.

« *Rita*. Ne l'appelais-tu pas (Asta) Eyolf ? Je crois que tu me l'as dit un jour – dans un moment intime. (Elle s'approche.) L'as-tu oubliée, cette heure céleste, Alfred ?

Allmers (recule, comme épouvanté). Je ne sais rien ! Je ne veux rien savoir !

Rita (le suit). C'était dans cette même heure, lorsque ton autre, le petit Eyolf, est devenu infirme ! »

C'est avec les mots de Pfister que nous croyons pouvoir restituer au mieux les fantasmes inconscients qui se trouvent à la base de tout ce complexe embrouillé, confus. Pfister a utilisé cette œuvre comme preuve de la connaissance intuitive de l'âme humaine par l'écrivain ¹³.

Le bref vertige d'amour concerne en vérité la sœur. L'enfant qui porte son nom, il l'a voulu d'elle. C'est pour cette raison que M^{me} Allmers ne peut l'aimer. Elle explique elle-même que la tante se tient entre elle et son petit garçon ¹⁴. ... La malheureuse se doute-t-elle que la rivale est liée au mari bien-aimé par un amour incestueux refoulé ? Le sentiment de culpabilité d'Allmers est effectivement fondé sur cette inclination incestueuse ... Le complexe fraternel, qui empêche aussi le transfert de la sœur sur un autre, s'origine chez Allmers dans le complexe maternel et paternel : il veut réparer la méchanceté du père envers la mère et la sœur. Dans l'effort de réparer les fautes du père, il s'identifie d'autant mieux à lui en maltraitant sa propre femme.

Que le refus sexuel exprimé par Allmers soit en rapport avec la fixation infantile de l'inclination envers Asta, l'auteur l'a lui-même – bien qu'inconsciemment – indiqué.

« *Asta*. Va chez Rita. Je t'en supplie — ;

Allmers (se détache d'elle, vivement). Non. Non – pas un mot de ça ! Vois, je ne peux pas. (Plus calmement.) Laisse-moi rester ici chez toi. Je t'ai chérie.

Asta. Depuis l'enfance. »

Mais Asta aussi l'aime et c'est pourquoi elle ne peut consentir au mariage avec l'ingénieur Borgheim :

« *Allmers*. Si, si – dis-moi seulement pourquoi tu ne peux pas. –

Asta. Mais non. Je t'en prie – ne me pose pas de questions. Car vois-tu cela m'est si pénible. »

Elle se défend de son inclination pour Allmers.

13. Cette mère sensuelle hait son petit garçon et lui souhaite la mort parce que le père donne tout son amour au fils et néglige sa femme ; mais elle ne tue pas son fils (comme le ferait le père), elle refoule les pulsions de meurtre, dont la présence se manifeste dans les reproches obsessionnels d'être coupable de la mort accidentelle de son fils. Ainsi, le crime est ici remplacé par la névrose, parce que l'élan d'amour, présent à l'origine, un peu comme dans *Hamlet*, freine la pulsion de meurtre. On peut aussi rappeler ici la croyance en l'efficacité du souhait (toute-puissance des pensées) du *Bruder Karl* chez Grillparzer : parce qu'il souhaite (dans l'inconscient) qu'il arrive quelque chose à son frère, il croit que l'accident est une suite de ses souhaits et se torture (défense) avec des reproches.

14. Le même motif se retrouve dans *John Gabriel Borkmann*, qui suit cette œuvre.

« *Allmers*. Dorénavant Rita et moi ne pourrons vivre ensemble.

Asta. Mais toi tu n'es pas homme à rester seul.

Allmers. Bien sûr que si. Je l'étais dans le temps.

Asta. Dans le temps, oui, bien sûr. C'est qu'alors moi j'étais avec toi.

Allmers. C'est vers toi, *Asta*, que je veux revenir maintenant.

Asta (l'évite). Vers moi ! Non, non *Alfred*. C'est tout à fait impossible.

Allmers. Toi, ma chère, très chère sœur. Je dois revenir vers toi. Rentrer pour me purifier et m'élever, après la vie commune avec — .

Asta (indignée). *Alfred*, — tu te rends coupable envers *Rita*.

Allmers. Je me suis rendu coupable envers elle, mais pas de cette façon. Rappelle-toi *Asta* ! — Le temps de notre vie commune. N'était-ce pas et de la première à la dernière heure un seul et unique jour de fête ?

Asta. Ça l'était *Alfred*. Mais cela ne peut pas être vécu une nouvelle fois.

Allmers (amer). Tu penses que le mariage m'a définitivement corrompu ?

Asta (calme). Ce n'est pas ça.

Allmers. Bien. Dans ce cas nous allons reprendre notre ancienne vie.

Asta (décidée). Nous ne pouvons, *Alfred*.

Allmers. Et nous le pouvons quand même. Car l'amour fraternel —

Asta (tendue). Qu'y a-t-il avec lui ?

Allmers. Il est la seule relation qui n'est point soumis à la loi du changement. »

Alors suit la défense contre l'amour fraternel incestueux, par le dévoilement que ces deux-là en vérité ne sont pas frère et sœur. *Asta* l'a appris dans le courrier qu'elle a apporté le matin après l'arrivée d'*Allmers*. Celui-ci ne le sait pas encore. Déjà, avant le dévoilement à proprement parler, *Asta* fait une allusion dans le sens où ils n'auraient peut-être pas le même père.

« *Asta* (à voix basse). Mère, me semble-t-il, n'a pas toujours été comme elle aurait dû.

Allmers. Tu penses vis-à-vis de père ?

Asta. Oui. »

Dans la scène du dévoilement, celle où *Allmers* se met à parler de l'amour fraternel comme seule et unique relation qui ne serait pas soumise aux lois du changement, il est dit par la suite :

« *Asta* (secouée, parlant doucement). Si alors une telle relation n'est — n'est pas notre relation ?

— .

Je n'ai pas le droit de porter le nom, — le nom de ton père.

— .

Tu n'es pas mon frère, *Alfred*. »

Qu'ici nous ayons affaire à la tendance incestueuse se démontre aussi par le fait que le dévoilement ne concerne que la non-parenté de sang entre Asta et Almers. Elle n'est ni sa sœur ni sa demi-sœur par le sang, pourtant officiellement elle est bien sa demi-sœur, car elle est issue du deuxième mariage du père d'Alfred ; que le père d'Alfred ne soit pas son père à elle ne touche qu'à la dimension de la parenté par le sang, mais non pas la parenté par le nom. Allmers se dit toujours son frère, il veut la persuader de rester malgré le dévoilement :

« *Allmers* (dans un émoi retenu). Reste – et partage la vie avec nous, Asta. Avec Rita. Avec moi. Avec moi – ton frère.

Asta (retire sa main, déterminée). Non. Je ne peux. »

Elle se prépare alors en hâte pour son départ ; voilà ce qui se dit lors des adieux :

« *Allmers* (à voix basse, tendu). Qu'est-ce que ça veut dire Asta ? On dirait une fuite.

Asta (dans la peur, silencieuse). Oui, Alfred – c'est bien une fuite.

Allmers. Une fuite – devant moi ?

Asta (murmure). Une fuite devant toi — et devant moi-même.

Allmers (recule). Ah – ! »

La résistance est plus forte que le mouvement incestueux. Avec le progrès du refoulement sexuel, qui chez Ibsen est déjà presque arrivé à cette limite où ses mécanismes mènent à la névrose ou à la prise de conscience, la résistance se met en avant avec de plus en plus de force ; alors, tandis que chez Goethe (*Die Geschwister*) la réalisation du désir est encore possible par le détournement de la conscience du condamnable amour incestueux, il échoue ici à cause du progrès du refoulement.

Le motif de l'inceste dans la littérature moderne

« Dans la relation des parents avec leurs enfants le cercle complet des sentiments humains possibles – des bêtises, vices et divines splendeurs peut être accompli. »

« Cet homme qui face à sa mère et sa sœur se tient hostile, ne pourra non plus aimer son épouse de tout son cœur. Tous les fruits d'amour tirent leur force de la même racine. »

Gabriele Reuter.

Apparemment en opposition avec ce progrès du refoulement dans l'ensemble de la vie psychique de l'humanité, que nous avons démontré de façon répétée et insistante et sur lequel nous avons mis l'accent tout au long de cet essai, le motif de l'inceste se trouve dans toutes ses variantes dans la fiction moderne, spécialement sous ses formes complètement conscientes, dans un surprenant grand nombre, de sorte qu'il devient impossible à un seul de fournir une vue d'ensemble, ne serait-ce

qu'approximativement complète. C'est pourquoi il nous faut nous limiter à quelques-unes des manifestations remarquables et au moins tenter de caractériser les types les plus importants. Avant cela cependant, nous essaierons d'harmoniser la fréquence et l'insistance du motif de l'inceste dans la fiction moderne avec le progrès du refoulement. Si on a pu entendre l'affirmation¹⁵ selon laquelle « la littérature moderne penchait si ostensiblement et bien plus que dans d'autres temps vers des thèmes sexuels traités avec plus de liberté », on pourrait y objecter du dehors que, dans le regard porté sur la littérature contemporaine, le tri automatique entre les œuvres qui grâce à l'effet de leur contenu persisteront longtemps et les fictions rapidement tombées dans l'oubli n'a pas encore été effectué, et ceux des œuvres d'autres temps qui ont rapidement disparu de la vue nous auraient peut-être donné une image similaire pour d'autres époques littéraires à celle qu'on veut attribuer exclusivement à la nôtre.

Cette possibilité à laquelle il s'agit de ne pas donner trop de poids serait étayée par le fait proche psychologiquement que les produits littéraires à contenu sexuel non voilé, se renouvelant de génération en génération, disparaissent rapidement de la scène, tandis que – comme nous avons essayé de le démontrer – ce sont spécialement les œuvres qui doivent leur création à un précieux travail de refoulement et de sublimation (*Hamlet*) qui à travers les siècles resteront jeunes et riches d'effets, justement parce qu'elles correspondent de mieux en mieux à l'effet du progrès du refoulement, quand leurs créateurs devançaient – et de loin – leur époque. Cela étant dit, nous ne contestons pas qu'en effet la littérature moderne tend dans une large mesure vers une représentation non voilée de thèmes sexuels, particulièrement de thèmes incestueux, ce que nous contestons d'autant moins que nous pensons pouvoir éclairer et comprendre cet état de fait à partir du point de vue psychanalytique. Dès l'introduction, nous avons développé l'idée que le progrès du refoulement dans la vie psychique de l'humanité produit, par nécessaire compensation, un perfectionnement de plus en plus accompli du conscient, de sorte que les tendances originellement refoulées doivent être, sous les exigences grandissantes du refoulement, toujours plus subordonnées à la domination du conscient. La maîtrise des tendances (incestueuses) refoulées, laquelle jadis fut encore possible sur la voie des projections inconscientes et l'abréaction dans l'œuvre d'art, ne réussit – sous la pression grandissante – plus que dans la compréhension et la résolution conscientes. Que l'évolution de la mise en forme du motif de l'inceste nous démontre *grosso modo* la réalisation de ce principe pratique psychanalytique est une garantie que notre compréhension est sur la bonne voie.

15. A. Eulenburg, *Sadismus und Masochismus*, 2^e édition, 1911, Wiesbaden, Bergmann.