HAL
open science

De l'épisode phobique au devenir metteur en scène d'opéra du " petit Hans "

Jean-Michel Vivès

To cite this version:

Jean-Michel Vivès. De l'épisode phobique au devenir metteur en scène d'opéra du " petit Hans ". Oxymoron, 2012, Séminaires 2010-2011, 3. hal-03651022

HAL Id: hal-03651022

https://hal.science/hal-03651022v1

Submitted on 25 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De l’épisode phobique au devenir metteur en scène d’opéra du « petit Hans »

une voi(e)x d’accès à l’inconscient et ses musiques.

Jean-Michel Vives

Professeur de Psychologie Clinique et Pathologique – Université de Nice. Laboratoire CIRCPLES EA 3159. Psychanalyste, 90 Chemin Beau Site 83100 Toulon

Le cas du « petit Hans » est un des plus commentés de la littérature analytique. Son devenir metteur en scène d’opéra à partir de 1925 en Europe puis aux Etats-Unis reste beaucoup moins connu. Cela peut paraitre d’autant plus étonnant que Freud repère très tôt l’émergence de cet intérêt chez Hans. Pour autant il ne le commentera ni au moment où il relate le cas en 1909, ni lorsque Hans lui rend visite en 1922, alors que celui-ci a déjà choisi de devenir metteur en scène d’opéra. L’auteur de cet article s’attache à montrer en quoi ce choix artistique pourrait être compris comme une façon d’accommoder, dans une double relation transférentielle à Freud et à son père, les restes non analysés du « charivari » et de « la tache noire » apparus au moment de l’épisode phobique.

Petit-Hans, metteur en scène d’opéra, voix, regard, phobie

The case of «Little Hans» is one of the most commented upon in analytical literature. His becoming of an operatic stage director as from 1925 in Europe and then in the United States of America, is much less known. This may seem all the more surprising as Freud detects very early on this emerging interest in Hans. Yet Freud does not mention it, neither in 1909 when he relates the case, nor when Hans visits him in 1922, even though Hans had already at this point decided to become a stage director for opera. The author of this article endeavors to illustrate how this artistic choice could be understood as a way of accommodating, in a double transferential relationship to Freud and to his father, the non analysed remains of « Krawal » (term invented by Hans himself) and of « the black stain », both of which appeared during the phobic period.

Little-Hans, operatic stage director, voice, gaze, phobia

El caso del « Pequeño Hans » es uno de los más comentados de la literatura analítica. Convirtiéndose en un director de escena de ópera desde de 1925 en Europa y Estados Unidos sigue siendo mucho menos conocido. Esto puede parecer aún más sorprendente que Freud fue conciente muy temprano de este interés creciente por Hans. Curiosamente no comenta al relatar el caso en 1909, ni cuando Hans le visitó en 1922, aunque ya se ha elegido para convertirse en director de escena de ópera. El autor de este artículo intenta mostrar cómo esta position artística puede entenderse como una manera de acomodar, en una relación de

transferencia doble de Freud y su padre, lo que no se analizaron los restos de la « algarabía » y « el punto negro » aparecidos en el momento de la fobia.

Pequeño-Hans, director de escena, voz, mirada, fobia

A l'occasion de la relation du cas du « petit Hans » Freud, incidemment, en note de bas de page, nous apprend que
« chez lui, comme l'a même observé le père, intervient en même temps que ce refoulement [1] une part de sublimation. Dès le début de l'anxiété, il montre un intérêt accru pour la musique et développe ses dons musicaux héréditaires» [2].
Or, nous le savons aujourd'hui Hans devint, une quinzaine d'années plus tard, le premier metteur en scène d'opéra, se mettant ainsi en position d'inventer une nouvelle forme de pratique artistique.
La question qui se pose à nous est alors la suivante : qu'est-ce qui dans la rencontre de Hans avec la psychanalyse, à travers son père et ponctuellement avec Freud, le conduit à se mettre en position de renouveler la scène opératique à partir de son « intérêt pour la musique »? Si Max Graf, musicien élève de Johannes Brahms et critique musical viennois influent, avait donné le « la », et si le professeur Freud avait dessiné, par ses interventions, la scène sur laquelle se jouerait la phobie, il revenait à Herbert Graf (véritable nom du « petit Hans ») de créer quelque chose allant au-delà, de manière à transformer la scène de la résolution de la phobie en mise en scène de la voix. Le destin d'artiste d'Herbert Graf nous permet d'ajouter que « le petit Hans », une fois devenu metteur en scène, entretint un rapport au réel qui n'est plus de suture symptomatique mais d'ouverture, en ce que l'artiste est celui qui se laisse informé par le réel avant que de lui donner une forme. Le parcours que je propose ici nous permettra d'articuler plus précisément le surprenant rapport relevé par Freud entre le refoulement et l'intérêt pour la musique repéré chez Hans.
En 1922, Herbert Graf rend visite à Freud et se présente à lui comme étant le « Petit Hans ». Herbert était tombé sur le texte du récit de sa cure dans le bureau de son père et, bien qu'il ait tout oublié, il reconnut plusieurs des noms et des lieux que Freud avait laissés inchangés. Voilà comment il relate ses retrouvailles avec Freud :

> « Dans un état de grande excitation je rendis visite au grand docteur à son cabinet de la Bergasse et me présentait à lui comme étant le « petit Hans ». Derrière son bureau, Freud ressemblait à ces bustes des philosophes grecs barbus que j'avais vus à l'école. Il se leva et m'embrassa chaleureusement, disant qu'il ne pouvait souhaiter meilleure justification de ses théories que de voir le jeune homme de dix-neuf ans heureux et en bonne santé que j'étais devenu »[3].

Freud s'empresse alors d'ajouter un post-scriptum à son Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans en précisant que le petit garçon est devenu un superbe jeune homme affirmant se sentir bien et ne souffrir d'aucune sorte de maux ou d'inhibitions[4]. Freud s'attarde sur une remarque de Herbert :

---

[1] « Il se défait de l'onanisme, il écarte de lui avec dégoût tout ce qui rappelle les excréments et l'acte de regarder les gens en train de faire leurs besoins ». Freud S. (1909), *opus cité*, p. 11.

[2] Freud S., (1909) Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans, trad. fr., *Œuvres Complètes, tome IX*, Paris, P.U.F, 1998, p. 121.

[3] Graf H., (1972) Mémoires d'un homme invisible, *l'Unebévue*, Paris, E.P.E.L. 1993, p. 23.

[4] La publication de la « cure » du petit garçon avait ému une partie de l'opinion publique qui lui avait prédit un avenir plus que difficile.

> « Une communication du petit Hans me sembla particulièrement remarquable. Je ne me risque d'ailleurs pas à en donner une explication. Lorsqu'il lut son histoire de maladie, il raconta que tout lui était paru étranger ; il ne se reconnaissait pas, ne pouvait se souvenir de rien, et c'est seulement lorsqu'il tomba sur le voyage à Gnumden que quelque chose comme une lueur de souvenir se mit à poindre en lui ; cela pouvait avoir été lui-même. L'analyse n'avait donc pas préservé de l'amnésie ce qui était arrivé, mais elle avait elle-même succombé à l'amnésie. »[5]

Il va sans dire que de nos jours, pareil oubli serait plutôt considéré comme le poinçon de l'authenticité du processus analytique. Ce que nous indique cet oubli, c'est que la remémoration proposée par la psychanalyse permet au passé de retrouver son statut de dépassé et permet ainsi d'oublier ce qui préoccupait le présent. Là où le passé était, le présent doit advenir. Ce n'est que la restitution au passé des réminiscences qui les transforme en souvenirs permettant à la mémoire de retrouver son fonctionnement et par là même, d'autoriser enfin l'oubli. Cela se déroule de façon identique dans le cadre de la cure de l'enfant, même si le conflit dans lequel il est plongé est encore actif. L'élucidation du conflit intrapsychique une fois effectuée permet la dissolution et l'oubli de celui-ci

Dans son séminaire du 26 juin 1957, Lacan aura à ce sujet cette énigmatique formule :

> « Ces tours et détours du signifiant qui se sont révélés salutaires, qui ont fait progressivement s'évanouir la phobie, qui ont rendu superflu le signifiant du cheval – s'ils ont opéré, c'est à partir de ceci, non pas que le petit Hans a oublié, mais qu'il s'est oublié »[6].

Hans est libéré de sa phobie, le succès symptomatique est obtenu, il a réalisé la continuité des lignées et se conçoit à son tour comme père en puissance en résolvant la question de l'enfant réel, mais il reste avec les énigmes de la fonction paternelle[7], de la sexualité parentale et de la féminité. Néanmoins, la réussite de la symbolisation de la castration est l'accomplissement même de la fonction du signifiant « cheval », de sorte que l'objet phobique peut disparaître après l'intervention des agents de la castration à partir des fantasmes élaborés par Hans : le 30 avril[8], le plombier qui dévisse la baignoire dans laquelle Hans se trouve et lui donne un coup dans le ventre avec son grand perçoir; le 2 mai[9], le plombier qui lui enlève le derrière et le « fait-pipi » avec des tenailles et lui en donne d'autres.

Le 7 mai 1969, revenant sur la lecture du cas du petit Hans qu'il a effectuée en 1956-1957, Lacan relance les enjeux de cette « analyse » freudienne :

> « …Il tourne en rond, car à vrai dire, quelle en est l'issue, à part ceci que le petit Hans n'a plus peur des chevaux ? Et après ? Est-ce là tout l'intérêt d'une telle recherche, de faire qu'un ou mille petits bonshommes soient délivrés de ce quelque chose d'embarrassant qu'on appelle une phobie ? L'expérience prouve que les phobies ne mettent pas beaucoup plus longtemps à guérir spontanément qu'avec une investigation du

---

[5] Freud S., (1909) *opus cité*, pp. 129-130.

[6] Lacan J., (1956-1957) *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p. 408.

[7] « Le reste non résolu, c'est que Hans se casse la tête pour savoir ce que le père a à voir avec l'enfant, étant donné que c'est bien la mère qui met l'enfant au monde. On peut induire cela de questions comme : « N'est-ce pas que j'appartiens à toi aussi ? » (Il veut dire : pas seulement à la mère). Cela : comment il m'appartient, n'est pas clair pour lui ». Freud S., (1909) *opus cité*, p. 89.

[8] *Ibid*. p. 86.

[9] *Ibid*. p. 87.

> genre du genre de celle qui fut menée en cette occasion par le père de Hans, élève de Freud, et par Freud lui-même »[10].

Certes Lacan a sans aucun doute raison, mais c'est peut-être faire fi un peu rapidement du devenir artiste de Hans. Devenir qu'ignore Lacan. Il est d'ailleurs assez amusant d'imaginer qu'en 1956, alors que Lacan consacre une grande partie de son séminaire au « petit Hans », celui-ci met en scène Don Giovanni à Salzbourg…

La révélation de l'identité de Hans ne sera effective que bien plus tard à l'occasion de la parution, au début de l'année 1972, dans la revue Opera News, de l'interview accordée quelques mois plus tôt par Herbert Graf à Francis Rizzo. Parlant de son père Max Graf, il dit :

> « Il fut aussi un des premiers thérapeutes freudiens. Alors que j'étais encore très jeune, je développai une peur névrotique des chevaux. Freud me donna une consultation préliminaire et ensuite dirigea le traitement avec mon père agissant comme entre-deux, utilisant une sorte de jeu de questions-réponses qui plus tard devint la pratique standard en psychiatrie de l'enfant. Freud rédigea ma cure dans son article de 1909 « Analyse de la phobie d'un petit garçon de cinq ans », et comme première application de la technique psychanalytique à la névrose infantile, le cas du « petit Hans », comme il est connu du public, est encore une étude classique dans ce domaine ».[11]

De fait, le « petit Hans » est le seul des cinq célébrissimes études de psychopathologie psychanalytique freudienne à être devenu créateur au sens plein du terme. Et sans doute n'est-ce peut-être pas pour rien que Freud remarque :

> « le petit fait montre ici d'une clarté vraiment supérieure »[12]

La résolution sous les auspices freudiens de la phobie de Hans peut-elle être si aisément détachée du devenir artiste d'Herbert Graf. ? Nous ne le croyons pas et c'est au repérage des enjeux de ce devenir metteur en scène que je m'attacherai au cours de cette intervention. Mon propos n'est nullement de projeter sur les lectures freudienne et lacanienne du cas du petit Hans son devenir artiste, mais plutôt de repérer comment les restes non analysés sont accommodés par le petit Hans pour devenir le grand Herbert Graf.

Herbert a donc 19 ans lorsqu'il décide de se rendre dans un état de « grande excitation » chez le grand professeur pour se présenter à lui sous son nom de scène : « Je suis le petit Hans ». Non : « Je suis l'enfant que vous avez traité et nommé le petit Hans », mais bien : «Je suis le petit Hans ». Quel peut être le sens de cette auto-présentation sous le nom de baptême psychanalytique que Freud lui avait attribué? Sans doute pouvons nous la rapprocher de cette grande excitation avec laquelle il se rend chez le grand professeur. Visiblement si Hans a tout oublié de sa cure, le fort lien transférentiel que l'on devine à la lecture du texte freudien a laissé de puissantes traces qui insisteront jusqu'en 1970. En effet, alors que se tient à Genève un congrès de psychanalyse présidé par Anna Freud, Herbert Graf (alors âgé de 67 ans !) va se présenter à elle comme le « petit Hans ». Cette nouvelle tentative de se faire reconnaître sous son nom de scène auprès de la fille du « grand professeur »,

---

[10] Lacan J., (1968-1969) *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre,* Paris, Seuil, 2006, p. 298-299.

[11] Graf H., (1972) *opus cité,* p. 23.

[12] Freud S. (1909) *opus cité,* p.37.

contrairement à celle effectuée 36 ans plus tôt à Freud, restera sans suite[13], nous révélant ainsi que le transfert ne se transmet pas de père en fille…

Au moment où Herbert Graf rend visite à Freud il a déjà fait le choix de la carrière qui serait la sienne : il sera metteur en scène d'opéra. Cette vocation est inscrite chez lui depuis bien longtemps et l'on ne peut douter qu'il en ait parlé à Freud. Pourtant, celui-ci n'en dira rien dans son post-scriptum. Considérait-il lui aussi qu'il s'agissait là d'une « bêtise » ?

Herbert Graf réalisera pourtant dans les années qui suivront pour l'opéra la révolution esthétique que le grand metteur en scène allemand, Max Reinhart, avait opérée pour le théâtre. Celle-ci consistera à transformer la mise en scène d'opéra, qui est dessin de l'espace, travail dévolu au scénographe et au régisseur, en travail de la signifiance. Cette question traversait déjà l'ensemble du théâtre, mais n'avait pas encore touché l'opéra où la voix régnait sans partage. Il s'agissait donc pour Herbert Graf d'inventer un métier qui traiterait l'aporie suivante : comment, sans tenir à distance les enjeux de jouissance liés à la voix (enjeux essentiels au fonctionnement du dispositif opératique) peut-on ménager un espace où s'écrirait autre chose que ce qui se dit dans le livret ? Ou pour le dire autrement : au-delà d'un texte, comment faire voir des voix ? En fait, inventer la mise en scène d'opéra revenait à se laisser diviser et à diviser le spectateur par une en jeu toute particulière de la pulsion scopique et la pulsion invocante dans leur rapport au signifiant : dans un même instant l'écoute du signifiant prime sur la voix et le regard, la jouissance liée au regard et à la voix prime sur l'écoute du signifiant. Nous verrons plus loin, que de plus, s'instaure, au sein de ce dispositif une subtile dialectique entre voix et regard.

Herbert naît le 10 avril 1903 à Vienne. Son père Max a 30 ans, il est déjà un critique musical brillant et reconnu, proche de Gustav Malher (qui deviendra, selon les dires d'Herbert Graf son parrain[14]), à la pointe de l'avant-garde musicale. Sa mère a été une patiente de Freud[15]. À partir de 1900, Max Graf était devenu un intime de Freud, ayant demandé à celui-ci de le rencontrer du fait qu'il entendait dans le récit des séances de celle qui deviendrait son épouse, ce qu'il appellera « un dénouage artistique du tissu de l'inconscient »[16]. Dès la création de la société psychologique du mercredi, en 1902, Max Graf participe activement aux réunions en compagnie de David Joseph Bach, autre musicien et musicologue, ami de Schönberg. En 1904

---

[13] « En 1970, je participais à un congrès de psychanalyse infantile à Genève. Notre surprise y fut grande en apprenant qu'entre deux séances de travail une personne ayant occupé des fonctions culturelles importantes en Suisse et dans les deux continents était venue saluer Anna Freud qui présidait ce congrès, en lui répétant les mots qu'il avait déjà prononcés en 1922 devant Freud lui même : « Je suis le petit Hans ». Et l'affaire en était restée là, sans causer davantage de bruit. »

Bergert J. (1987) *Le « Petit Hans » et la réalité ou Freud face à son passé*, Paris, Payot, p. 24.

[14] Graf H., (1972) opus cité, p. 23.

[15] Jean Bergeret, dans l'ouvrage cité ci-dessus a cru pouvoir, pour étayer sa thèse, y reconnaître le cas rapporté au chapitre II des Etudes sur l'hystérie et nommé Katharina. La thèse de Bergeret, qui verse dans une psychobiographie pour le moins discutable et qui le conduit à une interprétation du cas pour le moins surprenante est mise à mal par les travaux de Fichtner G., Hirshmüller (1985) Freud « Katharina », Hintergrund, Entstehungsgeschichte und Bedeutung einer frühen pschoanalytischen Krankengeschichte, Psyche, 39, p. 220-240 cités par Roudinesco E. et Plon M., (2000) Dictionnaire de la psychanalyse, Paris, Fayard, p.762. qui ont identifié Katharina comme étant Aurélia Öhm, née Kronich (1875-1929). En fait la mère de Herbert Graf se nommait Olga König.

[16] Graf M., (1942) Réminiscences du professeur Sigmund Freud, trad. fr., Paris, E.P.E.L. *L'Unebévue*, 1993, p 20-36.

selon Max Graf, mais plus vraisemblablement au début de l'année 1906 (comme le montre Strachey à partir de la date de publication de la pièce d'Hermann Bahr, Die Andere, à laquelle Freud fait référence dans son texte) Freud confie à Max Graf un article qui restera longtemps inédit : Personnages psychopathiques sur la scène[17]. Pour les trois ans de Hans, Freud lui offre un cheval à bascule[18]. Entre janvier et juin 1908, prend place le célèbre épisode de la phobie d'Herbert, relaté en 1909 dans Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans. À partir de 1910, Max Graf prend ses distances avec la société du mercredi. Plus tard, il dira qu'il était réticent à l'égard de la dynamique religieuse sur laquelle reposait de plus en plus le fonctionnement de l'association psychanalytique viennoise.

À seize ans, Herbert est envoyé à Berlin. Il y voit les productions théâtrales de Max Reinhardt et décide de réaliser l'équivalent pour l'opéra.

> « Je revins à Vienne, je sollicitai l'autorisation de monter la scène du forum de Jules César dans le gymnase de l'école, mais comme je prêtais nettement moins attention aux nuances des grands discours qu'à la populace romaine hurlante et sifflante, le doyen mit fin à l'entreprise : le bruit commençait à interférer avec le travail scolaire »[19].

Il est intéressant de repérer comment, dès ses premières expériences de mise en scène, Herbert Graf tente d'extraire l'objet-voix de la parole, en s'attachant tout particulièrement aux déchets qui le présentifient : les cris et les sifflets. C'est la dimension « vociférante » - autre nom que Lacan donnera à l'occasion à la pulsion invocante - qui semble déjà le convoquer dans son rapport au texte. Dans le livre de l'école de l'année 1921 (Herbert a 18 ans), à la rubrique « stupidités de l'année », il est écrit « Herbert Graf veut devenir metteur en scène d'opéra »[20]. En quoi cela peut-il être considéré comme une bêtise ? Simplement parce que le métier n'existe pas encore. Il conviendra donc à Herbert Graf de l'inventer. En 1922, à l'aube de sa carrière artistique, Herbert va voir Freud. En 1925, après avoir soutenu sa thèse Wagner comme metteur en scène, Herbert réalise sa première mise en scène à l'opéra de Munster : Les Noces de Figaro de W.A. Mozart. Il est très vite repéré comme l'enfant terrible du très convenu monde opératique. Pour exemples, entre 1925 et 1930 il met en scène un Lohengrin sans cygne, un Don Giovanni en smoking, un Freischütz dans lequel Samiel est une voix désincarnée venant d'un haut-parleur. Samiel est le seul rôle parlé de l'opéra de Weber, et Herbert Graf, en le rendant absent de la scène, montre clairement son intérêt et sa réflexion artistique portant sur les rapports existant entre la parole, la voix, le corps et la dimension du regard. À cette époque, il réalise également des mises en scène chorégraphiées des oratorios d'Haendel, et s'intéresse aux créations contemporaines (Wozzeck de Berg et les œuvres de Schoenberg). Il part ensuite pour les Etats-Unis où il travaille au

---

[17] Freud. S., (1905-1906) Personnages psychopathiques sur la scène, trad. fr., Paris, E.P.E.L. *L'Unebévue*, 1993, p. 1-20.

[18] « Freud prit part chez moi de la façon la plus chaleureuse à tous les événements familiaux (…). A l'occasion du troisième anniversaire de mon fil, Freud lui apporta un cheval à bascule qu'il transporta lui-même en haut des quatre escaliers menant à ma maison. » Graf M, (1942) Réminiscences du Professeur Sigmund Freud, supplément au n°3 de *L'UNEBEVUE*, 1993, p.33.

[19] Graf H., (1972) Mémoires d'un homme invisible, trad. fr., Paris, E.P.E.L. *L'Unebévue*, 1993, p. 21-61.

[20] Graf H., (1972) Mémoires d'un homme invisible, trad. fr., Paris, E.P.E.L. *L'Unebévue*, 1993, p.26.

Metropolitan Opera de New-York à partir de la saison 1935-1936. Mais c'est en dehors du Met qu'il mènera ses aventures les plus originales, en explorant le répertoire baroque qui, à cette époque, ne connaît que très parcimonieusement les faveurs du public.

C'est ainsi qu'il monte tour à tour L'Orfeo de Monteverdi, Acis et Galatée ainsi que Belshazzar d'Haendel, les premières versions scéniques de la Passion selon Saint Matthieu de J.S. Bach à Montréal et de La Création de Haydn… Le Metropolitan Opera est alors le temple de la convention et Herbert Graf dira en 1972 :

> « La chose la plus décourageante dans cette situation était l'attitude de l'auditoire du Met. Ils étaient singulièrement peu exigeants sur ce qu'ils voyaient, et aussi longtemps que le chant était excellent, ce qu'il était la plupart du temps, ils ne semblaient pas prêter attention à l'imperfection de l'aspect visuel de l'opéra. Ils n'attendaient pas de l'opéra qu'il soit du tout du théâtre ; c'était seulement de l'opéra. »[21]

En 1942, trois ans après la mort de Freud, Max Graf, lui-même émigré aux Etats-Unis, publie dans la revue The Psychoanalytic Quaterly, une traduction anglaise étrangement amputée du texte que Freud lui avait confié 37 ans plus tôt : Psychopathic Characters on the Stage. Il accompagne cette traduction d'un texte intitulé : Reminiscences of Professor Sigmund Freud où il parle de sa rencontre et de sa collaboration avec Freud.

En 1951, Herbert Graf écrit The opera for the poeple qu'il opposera au peep-hole opera où rien que de trivial, d'ob-scène n'est offert au spectateur.

En décembre 1952, Max Graf accorde à Kurt Eissler, responsable des Archives Sigmund Freud déposées à la Bibliothèque du Congrès, un long entretien sur sa famille et ses enfants[22].

En 1965, suite au décès de Max Graf survenu en 1958, Herbert prend la direction du Grand Théâtre de Genève.

En 1972, Herbert répond à un entretien mené par Francis Rizzo qui paraît la même année dans la revue Opera News sous le titre : Memoirs of an invisible man.

Il meurt à Genève en 1973[23].

L'importance du travail artistique, théorique et pédagogique d'Herbert Graf est immense et l'on peut s'étonner que son nom soit si peu cité aujourd'hui dans les encyclopédies consacrées aux arts de la scène. Pour se persuader de l'envergure artistique du metteur en scène, il suffit pourtant de citer quelques-unes de ses productions ayant été représentées sur les plus grandes scènes, avec les plus grands chanteurs et chefs d'orchestre. En effet, Herbert Graf a travaillé avec Furtwängler (Tannhaüser à Vienne en 1935, Don Giovanni à Salzbourg en 1953), Beecham (Les Contes d'Hoffmann au Met en 1943), Böhm (Don Giovanni au Met en 1957, cette production sera reprise jusqu'en 1981) Walter (L'Enlèvement au sérail au Mai musical de Florence, et Fidelio à l'opéra de Paris en 1935, Orphée et Eurydice au Met en 1941), Toscanini (Les Maîtres chanteurs de Nuremberg en 1936 et La Flûte enchantée en 1937 à Salzbourg) Strauss (Arabella), Solti (La Flûte enchantée à Salzbourg en 1955), Mitropoulos (Don Giovanni à Salzbourg en 1956), Flagstad est

---

[21] Ibid. p. 44-45.

[22] Graf M., (1952) Entretien du père du petit Hans (Max Graf) avec Kurt Eissler, trad. fr., Le Bloc-notes de la psychanalyse, 14, 1996, p.123-159.

[23] Ces éléments biographiques sont extraits de l'important travail de Dachet F., (1993) De la sensibilité artistique du professeur Freud, *L'Unebévue*, 3, Paris, E.P.E.L., p. 7-37.

Alceste sous sa direction au Met en 1952. Il fait ses débuts à la Scala de Milan, en même temps que Maria Callas qu'il met en scène en 1951 dans les Vêpres Siciliennes de Verdi. À partir de là, ils se retrouveront très régulièrement au Mai Musical Florentin. En 1955 il met en scène Carmen avec Franco Corelli dans le rôle de Don José dans les arènes de Vérone.

La question qui nous retiendra maintenant est comment peut-on comprendre le passage du dévoilement de l'inconscient effectué par Freud et Max Graf au cours du traitement de l'épisode phobique d'Herbert à une révélation du réel telle qu'elle se donne à lire dans l'acte artistique.

Si nous revenons au cœur de ce qui fut la manifestation symptomatique du petit Hans nous trouvons la « tache noire » (énigme sombre et dépourvue de sens que le petit Hans situe proche de la bouche du cheval) et le charivari (bruit effrayant fait par le cheval au moment où il tombe). Ces deux éléments peuvent se réduire, in fine, à leur dimension pulsionnelle, c'est à dire scopique et invocante. La tache et le charivari vont se voir réduits, au cours du travail qu' Hans effectue avec son père, à une métonymie de l'objet phobogène. Ils condensent le plus petit dénominateur commun de la peur. La tache noire, comme le charivari, sont pour Hans hors signification et nous pouvons constater que Max Graf et Freud ont eux-mêmes la plus grande difficulté à les élucider. Nous percevons bien là que nous nous approchons au plus prêt du réel.

La question du charivari est particulièrement énigmatique et Lacan ne manque de le relever :

> « Un autre élément fait, durant un long moment, sujet d'interrogation pour le père comme pour Freud, c'est le fameux Krawall, qui veut dire bruit, tumulte, bruit désordonné, avec quelques prolongements autrichiens qui font qu'il peut, parait-il, être utilisé pour désigner un esclandre, un scandale. Dans tous les cas, apparaît le caractère inquiétant et angoissant du Krawall, tel qu'il est appréhendé par le petit Hans. Il s'est produit en particulier après que le cheval de l'omnibus est tombé, umfallen, ce qui a été au dire de Hans, l'un des événements participants de la valeur phobique du cheval. C'est là qu'il a attrapé la Dummheit, la bêtise. Cette chute, qui s'est produite une fois, se trouvera dès lors toujours à l'arrière-plan de la crainte du cheval. (…). La chute accompagnée du piaffement du cheval, le Krawall, reviendra sous plus d'un angle, au cours de l'interrogatoire du petit Hans, sans que jamais, à aucun moment de l'observation, une interprétation ne nous en soit donnée de façon avérée ».[24]

Deux séances plus tôt, Lacan avait déjà avancé :

> « Il est singulier que Freud ne se pose pas la question de savoir si le charivari, le tumulte, Krawall, qui est une des craintes que l'enfant éprouve devant le cheval, n'est pas en rapport avec l'orgasme, voire avec un orgasme qui ne serait pas le sien. » [25]

A l'occasion du séminaire du 10 avril 1957, Lacan précisera son interprétation concernant le charivari :

> « Beaucoup plus loin dans l'observation, nous verrons apparaître la petite Anna[26] comme bien gênante par ses cris, que nous ne pouvons pas

[24] Lacan J. (1956-1957) *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p. 287.

[25] Ibid. p. 259.

[26] Il s'agit de la sœur cadette de Hans.

> ne pas identifier, à condition que nous ayons toujours l'oreille ouverte à l'élément signifiant, aux cris de la mère dans ce fantasme. »[27]

La proposition lacanienne se précise : le charivari aurait à voir avec le cri de jouissance maternelle. Freud avait fait cette hypothèse mais jusqu'à la fin le père de Hans semble peiner à l'accepter.

> « Par contre, je n'ai aucune preuve directe qu'il ait, comme vous le pensez, épié un coït des parents »[28].

Pourtant quand on sait que Hans a quitté la chambre parentale à l'âge de 4 ans[29], cela n'aurait rien d'extraordinaire. Comme on peut le constater, même les esprits viennois les plus éclairés pouvaient connaître quelques points aveugles…

Quoi qu'il en soit, nous trouverions à l'origine de la peur liée au charivari, une manifestation de la voix dans sa dimension d'objet a. Nous y reviendrons.

La tache noire protègerait quant à elle de la morsure et cacherait « la Chose pas regardable de la mère ». La tache noire est donc ce qui protège en indexant l'abîme qu'ouvre le féminin. Cette tache a la fonction non de cache sexe, mais de cache castration maternelle. – Phi, notera Lacan pour en indexer sa dimension imaginaire. Ici se révèle l'expérience troumatique où l'infans fasciné par le corps de la mère qui se montre monstrueusement comme lieu d'indistinction sur lequel le symbolique n'a pas encore agi en transformant le trou réel de la privation en « fiat trou » symbolique. Nous croisons ici une forme de la rencontre entre le sujet et le masque de Méduse, dont Alain Didier-Weill nous rappelle qu'il est porteur d'un silence monstrueux auquel peut succéder un silence qui s'entend si l'analyste a pu regarder en face Méduse sans en être fasciné. L'énonciation silencieuse de l'analyste pourrait alors nommer le silence monstrueux et le transformer en un silence qui s'entend[30]. C'est ce à quoi s'attacheront Max Graf et Freud et tentant de proposer de nombreuses interprétations de la tache noire et du charivari, rappelant que la construction du symptôme se caractérise du fait qu'un signifiant puisse renvoyer à un autre signifiant. La tache noire, pour mémoire, renvoie ainsi pour Hans aussi bien au bout de cuir entourant la bouche du cheval qu'à la culotte voilant l'énigme de la castration féminine.

Le sinthome se distingue radicalement du symptôme en ce que la nomination qu'il effectue du réel ne renvoie pas à un autre signifiant. C'est le cas de Herbert Graf qui, nous l'avons vu, s'attachera à inventer la mise en scène d'opéra. Pour autant, ce que nous permet de repérer le récit du cas du petit Hans effectué par Freud, c'est que la mise en place de ce dispositif apparaît relativement tôt dans l'histoire d' Herbert :

> « Même les productions les plus improvisées étaient suffisantes pour enflammer mon imagination, et avant qu'il soit longtemps, je commençai à m'exercer à reproduire les merveilles que j'avais vues à l'opéra - d'abord avec un théâtre en jouet que je construisis avec l'aide de ma sœur à la maison, et plus tard dans les représentations scolaires »[31].

Ce que nous sommes bien obligés de repérer ici c'est que la mise en place de ce dispositif n'est pas sans rapport avec les objets pulsionnels qui avaient été mis en jeu dans le symptôme : le regard et la voix. Le trauma scopique est au

---

[27] Ibid p. 292.
[28] Freud S. (1909) opus cité, p. 89.
[29] *Ibid*. p. 88.
[30] Didier-Weill A., (2010) *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier, p. 150.
[31] Graf H., (1972) Opus cité, p.25.

déclenchement de la phobie, cela commence du côté du regard qui se trouve relayé par la dimension auditive essentielle et répétitive chez le petit Hans, celle du « charivari ». Le déploiement de la phobie telle que l'autorise Freud crée par la mise en place d'un cadre, un tableau, qui deviendra plus tard image d'Epinal psychanalytique. Nous pouvons ici repérer que l'inconscient se dévoile dans une « j'ouïe-sens ». Quinze ans plus tard, Hans devenu metteur en scène professionnel, après l'avoir été au sein de son foyer, fera un pas de plus en articulant ce que le trauma avait délié, c'est-à-dire le regard et la voix. Ici le réel se révèle, à travers la « jouissance autre », comme lieu d'existence d'un réel commençant et peut-être, plus précisément encore, toujours re-naissant. Le réel ne sera plus accessible comme présence mais seulement à travers l'objet symbolisé comme re-présence de la représentation du désir. La Chose maternelle se trouve alors mise en forme par l'objet sublime.

Là où le symptôme phobique tentait de faire consister un Nom-du-père, l'opération du « Fiat trou » que l'on peut également nommer, nous y reviendrons, « Fiat point sourd ! » se fait dans l'assomption d'un vertige qui naît aussitôt que le sujet suppose la possibilité de se passer du Nom du Père.

Comment comprendre ce passage du symptôme « charivarique », articulé par Lacan à la question du cri de jouissance maternelle, à la mise en scène sinthomale des voix ?

A l'opéra, la figure de La Femme se consumant sur scène est une figure récurrente. Voix en excès par rapport à la loi. Voix qu'il s'agit à partir de là de réduire, par l'emprise de la parole ou par la mort. C'est, en effet, une banalité de dire que l'opéra associe régulièrement le féminin et la mort. La Femme lorsqu'elle donne de la voix, surtout si elle est soprano, s'inscrit dangereusement du côté de la mort et se trouve régulièrement sacrifiée sur l'autel du bel canto.

Elle est pourtant divine lorsqu'elle chante sur la scène de l'opéra - ne l'appelle-t-on pas d'ailleurs diva ? - mais, dans la mort son chant s'élève dans l'aigu, sa voix frôle le cri, et l'atteint parfois. Cri de mort mais aussi de jouissance. C'est alors que se nouent, à partir de la question du hors-sens introduite par le cri, les thèmes de la voix, de La Femme et de la mort. Pour l'auditeur, Michel Poizat l'a parfaitement montré à l'occasion de ses travaux[32], le rapport à la matérialité de la voix, en tant qu'elle se libère le plus possible de l'emprise de la signification, devient alors jouissance. Jouissance qui sera souvent accompagnée de frissons, de larmes, d'abandon de soi, d'agréables souffrances et de douleurs exquises.

À partir de là, il devient alors possible de comprendre pourquoi les femmes meurent tant à l'opéra, et pourquoi leur mort est si délicieusement bruyante. En effet, pour une Mélisande ou une Mimi s'éteignant en silence combien de Violetta, de Didon, d'Euridice, d'Ariane, de Juliette, de Mireille, de Desdémone, de Gilda, d'Isolde, de Lulu, de Marie meurent à pleins poumons... ? Elles meurent moins du fait que l'opéra, comme a pu l'affirmer Catherine Clément[33], serait le lieu machiste de la défaite des femmes, mais parce que la situation d'agonie dans leur expression vocale permet l'approche de ce point de hors-sens où le cri est esquissé. Et peut-être qu'une

---

[32] Poizat M. (1986) *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra*, Paris, Métailié.

[33] Clément C., (1979) *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset

fois cette jouissance approchée, par le biais de la diva, ne reste-t-il plus qu'à faire disparaître celle qui en fut le support ? Autant le plaisir ne pose pas de problèmes, autant la jouissance est vécue comme dangereuse car visant un lieu hors-la-loi. Tout au long de l'histoire, les appareils de censure n'ont d'ailleurs jamais visé le plaisir qui chatouille le Moi, mais la jouissance qui embrase le sujet, le mettant en danger, de même que le groupe auquel il appartient.

Cette association de la voix féminine et de la jouissance hors-la-loi s'éclaire si l'on se rappelle, à la suite de Lacan, que La Femme est un des noms du père - non pas le « Nom-du-Père », mais « un des noms du père ». Pour le dire autrement, si la féminité, comme l'avance J. Lacan à la suite de J. Rivière, est une mascarade[34], quand on arrache le masque, on tombe sur la figure du père primitif, agent d'un pouvoir pré-symbolique, non bridé par la loi de la castration. La figure fantasmatique de La Femme omniprésente sur la scène d'opéra serait alors une sorte de retour du refoulé du « père-la-jouissance », et ce qui ferait retour dans l'aria de la cantatrice au moment de sa mort serait le râle du père jouissant.

Nous pouvons repérer ici comment ce charivari premier mis en scène devient un espace où la question est traitée sur un mode totalement différent de celui du symptôme. Là où il était fui, il est approché dans une forme venant donner sens et nom à ce réel innommable sur lequel Freud et Max Graf peinèrent tant.

Ici s'offrent à nous les complexes intrications entre la voix et le regard dans le dispositif opératique. La scène de l'opéra est bien évidemment le lieu où la voix devrait être reine. Devrait, car si l'opéra est une machine à extraire la voix pour l'offrir au spectateur, l'étymologie de ce dernier mot (spectare, regarder) nous rappelle que dans un tel dispositif se trouve impliqué le regard. Jules Verne en fait une description très précise dans le Château des Carpates en faisant de la grille de la loge du Baron de Gortz la représentation même du regard :

> « Ce spectateur aux allures mystérieuses, toujours là, quoique invisible derrière la grille de sa loge, avait fini par provoquer chez la Stilla une émotion nerveuse et persistante, dont elle ne pouvait plus se défendre »[35].

Le trac qui noue la gorge de l'acteur, du chanteur ou de l'orateur est à mettre en rapport avec cet effet du regard de l'autre sur la voix. C'est un rapport de forces qui s'instaure donc entre la voix de la chanteuse et le regard du spectateur. Rapport de forces tournant en principe à l'avantage de l'artiste qui conduira le spectateur à déposer le regard, comme on dépose les armes, pour devenir auditeur - dans les moments de grande émotion, le spectateur fermant les yeux pour s'abandonner à la voix. Pour cela la chanteuse devra se déprendre du regard du spectateur, et faire entendre sa voix. A cette fin, le compositeur ménagera des scènes convoquant les extrêmes vocaux : scènes de folie, d'abandon, de furie, de mort… La diva, dans le jeu de la mort, tue le regard de l'autre pour atteindre son oreille en se faisant pure voix. Ce que ne réussit pas à faire la Stilla : le regard avide et la dimension dévoratrice, orale[36], de l'écoute du Baron de Gortz, la feront taire à jamais. Il n'est

---

[34] Riviere J., (1929) La féminité en tant que mascarade, Féminité mascarade, Paris, Seuil, 1994, pp. 197-213.

[35] Verne J., (1892) *Le château des Carpathes*, Arles, Actes Sud, 1997p. 139.

[36] Nous avons pouvons repérer ici cette dimension *au*rale de la pulsion, qui en alliant la dimension auriculaire et orale, nous permettrait d'indiquer ce rapport particulier de l'oreille à la voix.

pas inintéressant de rappeler que le « meurtre », autorisant la possession complète de la voix et de l'image de la cantatrice, s'accompagne chez le Baron d'un cri, rappelant à qui ne voudrait pas l'entendre la dimension éminemment sexuelle de la jouissance - fût-elle esthétique…- liée à la voix et au regard.
Comment croire le couple constitué par Max Graf / père réel et Freud / père imaginaire ne participe en rien au fait qu'Herbert ait pu inventer une solution si spécifique.
Revenons maintenant au trio Freud, Graf père et fils, et tentons de repérer les rôles joués par le regard et la voix pour chacun d'eux. Les quelques jalons posés précédemment laissent percevoir la circulation et le tressage des dimensions du regard, de la voix et de la psychanalyse que les trois protagonistes noueront chacun de façon différente.
Freud invente la psychanalyse en rendant publique le « théâtre privé » de l'hystérique. Théâtre qu'il détache du seul regard en abandonnant sa position de maître-hypnotiseur pour accepter de se laisser enseigner par le savoir du patient, qui trouve à s'ordonner dans la dimension de la parole et de la voix. La dimension musicale, quant à elle, est en retrait. Néanmoins, la présence à ses côtés, et ce dès le début de l'histoire du mouvement analytique, de deux grands noms de la musicologie viennoise (Graf et Bach) permettrait à elle seule de relativiser ce que l'on a pris l'habitude d'appeler l'inintérêt freudien pour la musique.
Pour Max Graf, la musique est première, et la psychanalyse est abordée dans sa possibilité de rendre compte du procès de la création, les questions traitées par Max Graf à l'occasion des soirées de la société psychologique du mercredi articulent éthique et esthétique. Il accusera les pathographes incapables d'utiliser la psychanalyse avec sensibilité, de « bousilleurs d'âmes »[37]. C'est bien un « dénouage artistique du tissu de l'inconscient » qu'il repère dans les récits que sa future femme lui fait de ses propres rencontres avec Freud. Et c'est l'explicitation analytique du processus de la création musicale que Max Graf abordera en 1910 dans L'atelier intérieur du musicien[38]. En 1911, Freud publiera dans une collection qu'il dirige Richard Wagner dans le Hollandais Volant[39], et qui avait été ouverte en 1907 par Délire et rêves dans la Gradiva de W. Jensen. Publication qui aborde la question de la création dramatique et que l'on peut rapprocher des interrogations introduites par le texte confié en 1906 par Freud à Max Graf, Personnages Psychopathiques à la scène, et qu'il publiera trente-six ans plus tard dans une traduction anglaise.
Herbert, quant à lui, aura commencé par l'analyse. Sa mère est une ancienne patiente de Freud, son père un de ses premiers collaborateurs, et le professeur est un intime de la maison. Herbert expérimente lui-même la méthode psychanalytique à l'occasion de son épisode phobique qui conduira, comme le montre Lacan en 1957 dans son séminaire sur La relation d'objet[40], à une symbolisation de l'imaginaire qui autorisera l'apparition d'une passion pour les reconstitutions des représentations vues à l'opéra préfigurant son devenir artiste

---

[37] Graf M., (1907) Méthodologie de la psychologie des écrivains, *Les premiers psychanalystes, Minutes de la société psychanalytique de Vienne*, I, Paris, NRF, Gallimard, p.275-281.

[38] Graf M., (1910) *L'atelier intérieur du musicien*, trad. fr. Paris, Buchet/Chastel-E.P.E.L., 1999.

[39] Cf Dachet F., (1999) Présentation, L'atelier intérieur du musicien, trad. fr. Paris, Buchet/Chastel-E.P.E.L., p. 7-47.

[40] Lacan J., (1956-1957) *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, p. 276

Les dimensions du théâtre et de la musique, du regard et de la voix font ici irruption. Et ce, non pas dans une dimension d'effraction traumatique (comme cela a pu être le cas au moment de l'épisode phobique), mais sous une forme sublimatoire.

Pour continuer à avancer, il est nécessaire de se poser la question suivante : qu'est-ce que mettre en scène et plus particulièrement mettre en scène un opéra ? Nous soutenons que la mise en scène est une interprétation, au plus près de ce que la psychanalyse nous enseigne. On a parfois pu croire que cette interprétation relevait d'une lecture, au sens où l'on parle de « relecture des classiques », et qui consistait à appliquer une grille à l'œuvre. La psychanalyse a pu et connaît encore parfois de telles dérives… Mais ce n'est pas par là que l'on peut toucher au vif du sujet. Une lecture d'une œuvre est toujours possible : il s'agit d'un rapport essentiellement imaginaire. La lecture accroche quelques aspects, prélève certains contenus du livret que la mise en scène accentuera. Il peut s'agir d'une image, un geste, un élément du décor, un costume ou de tout autre élément de lecture relevant plus de la traduction que de l'interprétation. Il est intéressant de noter que de telles mises en scène tiennent peu compte de la musique, et pour cause ; celle-ci échappe à toute traduction. Ces mises en scènes ne créent pas du sens, mais un sens que l'on pourrait qualifier d'unique. Alors que l'interprétation de l'œuvre ne saurait créer qu'un sens interdit en ce que ce sens laisse celui qui le reçoit interdit. « Cela je n'y avais jamais pensé », nous dit le patient ou le spectateur étonné par notre intervention.

Bien sûr, aucune mise en scène ne peut se dispenser de contenir des éléments de lecture, comme la psychanalyse ne saurait totalement échapper à une certaine dimension pédagogique. Mais nous définirons la lecture comme une mise en scène conçue dans les seules modalités de l'ajout et de la pédagogie. La lecture serait donc, in fine, ce que le metteur en scène a lu avant de commencer son travail. Or, comme Freud le préconisait aux analystes - à l'occasion justement du récit de la cure de Hans[41]-, le metteur en scène doit réinventer le théâtre avec chacune de ses mises en scènes et, par conséquent, oublier ce qu'il a pu voir et lire auparavant. Mais si la mise en scène n'est pas une lecture qu'est-ce donc ? Nous l'avons déjà dit, il s'agit d'une interprétation, et une interprétation est le contraire d'une lecture. Elle n'ajoute pas, elle retranche, elle ne surcharge pas, elle coupe, elle ne badigeonne ni ne recouvre, mais scande et ponctue.

Nous retrouvons ici la différence que Freud faisait entre hypnose et psychanalyse.

> « Le plus grand contraste existe entre la méthode analytique et la méthode par suggestion, le même contraste que celui formulé par le grand Léonard de Vinci relativement aux beaux-arts : per via di porre et per via di levare. La peinture, dit-il, travaille per via di porre car elle applique une substance - des parcelles de couleurs - sur une toile blanche. La sculpture, elle, procède, per via di levare en enlevant à la pierre brute tout ce qui recouvre la surface de la statue qu'elle contient (…). La méthode analytique ne cherche ni à ajouter ni à introduire un élément nouveau, mais au contraire à enlever. »[42].

Nous pourrions retrouver ici l'opposition entre la mise en scène comme lecture (per via di porre), où l'on ajoute ce qui a été compris, de l'œuvre et la mise en scène

---

[41] Ibid. p. 56-57.

[42] Freud S., (1904) De la psychothérapie, *La technique psychanalytique*, trad. fr., Paris, P.U.F., 1953, p. 13.

comme interprétation (per via di levare), où ce qui est interrogé est la relation d'inconnu.
Cette question de la lecture et de l'interprétation se rencontre dans toute mise en scène. Quelle est alors la spécificité du dispositif opératique tel qu'Herbert Graf l'a posé ?
Michel Schneider a pu dire que :

> « l'opéra est la musique des gens qui n'aiment pas la musique. La musique de ceux qui préfèrent parler du décor, des costumes, des éclairages, louant une bonne mise en scène quand ils voient de beaux décors ou de beaux costumes : peu comprennent que l'essentiel dans une mise en scène d'opéra est la mise en jeu de chanteurs, c'est-à-dire la musique encore, autrement dite »[43].

Mais cette critique ne devrait s'appliquer qu'aux mauvaises mises en scène où rien ne se dit, sous prétexte que le tout de la représentation réside dans la performance vocale. On voit alors une élaboration scénique qui se contente de prendre le champ des significations convenues comme référent du texte du livret, ce qui conduit à la construction d'un espace spéculaire inconsistant et insignifiant. Le spectacle lyrique repose alors sur la présence de la voix et non sur ses effets de coupure. La voix n'est plus le médium d'une œuvre, ni l'ombilic de la fable. Elle est idéalisée, voire fétichisée, inscrivant non pas le lieu d'une absence mais celui d'une présence « phallacieuse ». Le public assujetti à la voix se constitue alors non seulement dans l'incompréhension de ce qui se dit, mais au-delà qu'un dire puisse advenir. Effectivement, la mise en scène d'opéra ne saurait être autre que musicale, et donc vocale mais seulement en ce qu'elle est la réponse inconsciente déployée par le metteur en scène dans le temps et l'espace du message reçu de l'œuvre. En prenant la parole après avoir entendu l'appel de l'œuvre, être entré en résonance avec elle, le metteur en scène devra témoigner que de ce que cela lui dit, mais pas comme cela lui chante.
Mettre en scène l'opéra revient à mettre en scène non des mots, mais des voix. D'ailleurs, ce travail met en perspective la voix où l'expressivité du chant tente d'approcher ce que la parole n'a pu saisir. La représentation d'opéra réalise dès lors le nouage du réel introduit par la présentification de l'objet-voix mais aussi du regard, de l'imaginaire (qui correspond à la lecture induite par les costumes, les décors, les codes de jeu…) et du symbolique (coupure créée par l'interprétation). Ce nouage permet à l'œuvre de ne pas se trouver aplatie que ce soit au niveau des effets de signification du livret, des effets vocaux ou des tableaux proposés, car à l'inverse, il constitue un tissage des trois, dans lequel l'intervention du metteur en scène tend à s'effacer. Pour Herbert Graf, le metteur en scène est un « homme invisible » comme il l'annonçait dans le titre de ses mémoires. Un homme soluble dans le spectacle. Cette invisibilité tendrait jusqu'à l'anonymat permettant d'aboutir à ce que l'interprétation de l'œuvre ne tienne plus, durant le temps de sa représentation, aux noms des auteurs, chanteurs ni aux effets de voix. À ce titre, l'œuvre peut laisser place à une dimension inouïe.
Une fois encore, nous retrouvons un phénomène auquel la pratique analytique nous confronte : l'interprétation permet l'ek-sistence du sujet, mais c'est seulement en disparaissant que le psychanalyste permettra qu'advienne une consistance fondée sur

[43] Schneider M., (2001) *Prima donna*, Paris, Odile Jacob, p. 171.

autre chose que la complétude. À partir de là, Herbert Graf a conçu son art comme un artisanat transmissible, qui n'était donc pas destiné à assurer la seule consistance de son nom. L'ouvrage de son père concernant l'esthétique musicale psychanalytique s'intitulait déjà L'atelier intérieur du musicien. Cette question de la transmission n'est pas étrangère à l'histoire d'Herbert Graf. En effet, c'est en 1910 que Max Graf se détachera du groupe des proches de Freud, dont il jugeait le fonctionnement par trop ecclésiastique, au moment même où se constituait, à l'occasion du colloque de Nuremberg, l'International Psychoanalytical Association dont l'objet d'étude portait justement sur les questions de transmission de la « doctrine »[44]. La dimension artistique de la psychanalyse, l'art de la psychanalyse, sembla dès lors devoir laisser la place à une transmission ad integrum. Or l'artiste est celui qui est guidé par un transfert sur un réel innommable. L'écart entre la symbolisation analytique et la sublimation tient à ce que l'artiste produit un nouage où la question du sens, sans être absente, n'en est pas moins reléguée au second plan, car c'est un transfert sur l'impossible qui s'y impose.

Le « petit Herbert » est alors celui qui, de récepteur du modèle freudien et du désir paternel, devient émetteur et créateur d'une forme, articulant l'invisible que fouille le regard, l'inouï que convoque la voix et l'immatériel des corps mis en jeu. En fait, nous découvrons, avec Herbert Graf, que la mise en scène d'opéra n'est pas la gesticulation insignifiante de sublimes gosiers mais l'écriture, à partir de l'ombilic que constitue la voix, d'une dramaturgie de voilement/dévoilement de la voix de l'interprète, articulée à un voilement/dévoilement du regard du spectateur.

En réalité, une mise en scène est un aveu. L'aveu non de ce qu'il savait déjà (position de maîtrise qui a pu être, à l'occasion, celle de Freud), ou de ce qu'il pense de ce qu'il a vu ou entendu (position de critique qui fut celle de Max Graf) mais aveu de la façon dont il pense après avoir vu ou entendu. Ce qui revient à avouer que non seulement, il y a eu transformation de récepteur en producteur, mais qu'en outre, cette production a pu devenir signifiante et donc source de production chez l'autre. Pour illustrer ce changement de position dans le champ de l'opéra, nous emprunterons un dernier exemple tiré de l'interview d'Herbert Graf.

> « Faisant répéter Vinay dans le dernier acte d'Othello, Toscanini en arrivait un jour au moment où le ténor contemple Desdémone assassinée, et soudain il éclata en criant : « Vinay, ne chantez pas ! ». Puis d'une voix brisée et tremblante il se mit à chanter la phrase lui-même : « E tu, come sei pallida… » La portée de ses mots fut transmise de façon si renversante, si émouvante que Vinay eut beaucoup de difficultés à égaler l'exemple du Maestro. Les plus grands chanteurs d'opéra ont eu ceci en commun - Lehmann, Flagstad, Melchior, Callas - l'aptitude à chanter de façon signifiante même s'ils n'étaient pas pleinement convaincants comme acteurs au sens conventionnel »[45].

Herbert Graf pointe ici avec beaucoup de finesse l'effet de vérité qui peut nous arriver depuis une manifestation du réel, non traumatique, mais troumatique. Le devenir metteur en scène du petit Hans nous enseigne comment le « Fiat trou ! »[46] qui correspond au trou apparaissant par le nouage borroméen du trou dans le réel

---

[44] Freud S., (1924) Autoprésentation, *Œuvres Complètes, Tome XVII*, Paris, P.U.F., 1992, p. 52-122.

[45] Graf H., (1972), *opus cité*, p.55.

[46] Lacan J., (1975) Lettres de l'école freudienne de Paris, n° 18, p. 267.

(soustraction dans le réel consécutive à l'entaille originaire inscrite comme trait unaire), du trou dans l'imaginaire (castration) et trou dans le symbolique (ombilic du rêve freudien) peut aussi se lire comme un « Fiat point sourd ! ». La mise en scène aura pu être alors, in fine, pour Herbert Graf la possibilité d'entrer en résonance avec ce point sourd. Point sourd que je propose de définir comme le lieu où le sujet après être entré en résonance avec le réel primordial devra pouvoir s'y rendre sourd pour parler sans savoir ce qu'il dit, c'est-à-dire comme sujet de l'inconscient ou dans la cas de l'artiste comment après être entré en contact avec le réel qui le convoque, il s'en fait le passeur.

Le devenir metteur en scène du petit Hans nous enseigne, in fine, comment l'écoute analytique d'un enfant peut lui permettre non seulement de pouvoir se séparer de ses constructions symptomatiques mais également de pouvoir s'emparer des restes de son analyse pour se « mettre à l'œuvre ». De la suture symptomatique à l'ouverture sublimatoire : n'est-ce pas ce que nous pourrions attendre de toute cure ?

Clément C., (1979) L'opéra ou la défaite des femmes, Paris, Grasset

Dachet F., (1993) De la sensibilité artistique du professeur Freud, L'Unebévue, Paris, EPEL, 1993, pp 7-37.

Dachet F., (1999) Présentation, L'atelier intérieur du musicien, trad. fr. Paris, Buchet/Chastel-E.P.E.L

Didier-Weill A., (2010) Un mystère plus lointain que l'inconscient, Paris, Aubier.

Freud S., (1904) De la psychothérapie, La technique psychanalytique, trad. fr., Paris, P.U.F., 1953.

Freud S., (1909) Analyse d'une phobie chez un petit garçon de 5 ans (Le petit Hans), Cinq psychanalyses, trad. fr., Paris, P.U.F, 1981, pp. 93-198.

Freud S., (1924) Autoprésentation, Œuvres Complètes, Tome XVII, Paris, P.U.F., 1992.

Graf H., (1972) Mémoires d'un homme invisible, L'Unebévue, Paris, EPEL, 1993, pp.1-20.

Graf M., (1907) Méthodologie de la psychologie des écrivains, Les premiers psychanalystes, Minutes de la société psychanalytique de Vienne, I, Paris, NRF, Gallimard, 1976.

Graf M., (1910) L'atelier intérieur du musicien, trad. fr. Paris, Buchet/Chastel-E.P.E.L., 1999.

Graf M., (1942) Réminiscences du professeur Sigmund Freud, trad. fr., Paris, E.P.E.L. L'Unebévue, 1993, p 20-36.

Graf M., (1952) Entretien du père du petit Hans [Max graf] avec Kurt Eissler, Le Bloc-notes de la psychanalyse, 14, 1996, p.123- 159.

Lacan J., (1956-1957) Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet, Paris, Seuil, 1994.

Lacan J., (1968-1969) Le Séminaire, LivreXVI, D'un Autre à l'autre, Paris, Seuil, 2006

Morin I., (2006) La phobie, le vivant, le féminin, Toulouse, P.U.M.

Schneider M., (2001) Prima donna, Paris, Odile Jacob.

Verne J., (1892) Le château des Carpathes, Arles, Actes Sud, 1997

Vives J-M., (2004) Le « petit Hans » et l'invention de la mise en scène d'opéra, Freud et Vienne, Didier-Weill A. (sous la direction), Eres, Toulouse, 55-64.