



Les effets d'une cure Comment Herbert Graf a inventé la mise en scène d'opéra

Marie-Hélène Blancard

Le petit Hans est le nom donné par Freud au jeune Herbert Graf, dont il écrivit le cas en juillet 1908, avant de le rendre public en février 1909 sous le titre « Analyse d'une phobie d'un garçon de cinq ans ¹ ». Freud y vit l'occasion de confirmer par l'analyse d'enfant les théories sexuelles infantiles qu'il avait élaborées à partir de l'analyse des patients adultes. Outre la précision clinique de cette observation passionnante, le cas du petit Hans montre les transformations qui sont déjà à l'œuvre dans la structure familiale, et notamment le déclin de la fonction paternelle qu'il met au principe du complexe d'Œdipe, qui sera formalisé l'année suivante.

Lacan fait remarquer que la résolution de la phobie s'oriente toujours dans le même sens, celui d'un appel impérieux mais vain de l'enfant à son père, afin qu'il occupe auprès de la mère la fonction de père privé, ce qui lui permettrait de s'extraire de la place de phallus imaginaire.

Le petit Hans est le seul parmi les cinq « études » de Freud à être devenu un créateur au sens plein du terme. Freud note que Hans fait montre d'une clarté vraiment supérieure pour son âge. Initié par des parents musiciens issus de l'intelligentsia viennoise, il est aussi doué pour le langage que pour la musique.

Comment, dans ce contexte, articuler la résolution freudienne de la phobie du petit Hans avec la vocation précoce d'Herbert Graf et son devenir artiste ?

Herbert Graf, le petit Hans de Freud

Né le 10 avril 1903, Herbert Graf est placé sous le double signe de la musique et de la psychanalyse. Sa mère, elle-même violoniste, est issue d'une famille de musiciens durement éprouvée par la mort : son père disparaît précocement, deux de ses frères se suicident par balle, et sa sœur tente de mettre fin à ses jours. Elle consulte Freud à l'âge de dix-neuf ans pour des affects dépressifs. Elle rencontre ensuite Max Graf, critique musical, musicologue réputé, disciple du professeur Freud et membre de la Société du Mercredi (future Société

1. Freud S., *Le Petit Hans. Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010.

psychanalytique de Vienne) qui se réunit pour réfléchir sur des observations cliniques. Freud vient de publier ses *Trois essais sur la théorie de la sexualité*², et il sollicite ses disciples afin de vérifier dans la clinique ses théories sur la sexualité infantile et le complexe d'Œdipe.

Max Graf entreprend donc de l'informer des moindres signes d'activité érotique chez son fils, qu'il va soigneusement noter. Freud devient un ami de la famille ; il offre d'ailleurs à l'enfant pour ses trois ans un cheval à bascule. Lorsque la phobie se déclare, ce n'est pas lui qui reçoit l'enfant à son cabinet : la cure se fera *via* le père qui s'entretient régulièrement avec Freud et qui interprète à sa place. Lui ne recevra l'enfant qu'une fois, pour un entretien assez bref où se vérifie l'importance du transfert et des paroles qui sont adressées à l'enfant.

Les notes du père sont prises dès l'âge de trois ans, et ce n'est qu'à quatre ans et neuf mois que le petit Hans présente sa phobie des chevaux. Freud considérera ce petit garçon comme un théoricien de la sexualité infantile, où se vérifie le polymorphisme pervers de la pulsion.

Le procès de la cure

Ce qui apparaît dès le début, c'est l'intérêt que porte Hans à ce qu'il appelle son « fait-pipi », traduction du *Wiwimacher* allemand. Le mouvement intellectuel et artistique qui agite la Vienne de l'époque, et auquel participe Freud, remet en question le tabou de la masturbation. La famille Graf éduque l'enfant dans une certaine permissivité. Le père ne pose pas d'interdit, ne profère aucune menace de castration ; c'est la mère qui lui dit, avant la naissance de sa petite sœur, qu'elle pourrait appeler le médecin généraliste pour lui couper son fait-pipi s'il ne cesse de le toucher.

Freud prend position en desserrant cet étau de l'interdit ; l'enfant est encouragé à parler librement de la manière dont il se donne du plaisir. Freud notera que c'est par cette menace de sa mère que l'enfant est introduit au complexe de castration, cause traumatique de sa névrose. Il n'a pas encore l'idée que la castration a un statut structural. Autre traumatisme, la naissance de sa sœur Anna lorsqu'il a trois ans et demi, naissance qu'il refuse d'abord et qu'il aura beaucoup de mal à accepter.

Freud dégage une loi quasi mécanique de l'économie libidinale infantile : la transformation de la libido en angoisse doit trouver un objet de substitution, chien ou cheval par exemple. Ici, dans le contexte viennois de l'époque, ce sera le cheval. Éric Laurent souligne que le cheval est partout, à l'intérieur comme à l'extérieur. Hans joue à dada avec d'autres enfants mais aussi en grim pant sur le dos de la bonne. L'objet cheval permet à Hans de poser les questions qui l'intéressent et le travaillent. C'est un objet logique, cristal signifiant et condensateur de jouissance, qui lui permet de mettre en forme son angoisse. La peur d'être mordu par un cheval laisse d'abord apparaître la figure du père, venant en tiers pour faire obstacle au corps de la mère, qui le prend volontiers dans son lit pour le cajoler.

À la suite de l'interprétation œdipienne portant sur le père comme rival en colère, il y a un soulagement manifeste. La phobie se transforme, elle va porter sur les chevaux qui traînent des voitures lourdement chargées. Serait-ce une allusion à la mère enceinte qui a mis au monde

2. Freud S., *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Seuil, 2012.

la petite sœur dans l'appartement familial ? Freud se demande pourquoi, et répond par le langage. En effet, le mot voiture, *Wägen*, se prononce de la même manière que *wegen*, à cause de.

Hans interroge la fonction du père dans la reproduction et voudrait savoir comment se font les enfants. Il pense que tous les êtres vivants, comme les chevaux qui ont un grand fait-pipi, en possèdent un. Il imagine que celui de sa sœur est encore minuscule, et ne doute pas que sa mère en soit dotée, même quand son père lui indique que les femmes et les filles en sont privées. Il soutient qu'il a aperçu celui de sa mère dépassant de sa robe.

Hans ajoute donc les voitures aux chevaux, afin de poursuivre son développement logique et sa construction théorique. Il y est fortement encouragé par son père, et par l'intérêt que lui porte Freud.

Dans le commentaire que Lacan fait du cas de Hans, il soulève la question de la guérison dont Freud se réjouit, puisque pour lui la phobie a été guérie en quatre mois seulement : « le petit Hans n'a plus peur des chevaux. Et après ?³ », interroge Lacan.

Après, il y a la création artistique

Le « Et après ? » de Lacan résonne avec ce que nous savons maintenant de la vie d'Herbert Graf. Cela résonne aussi avec ce que Lacan ignorait : en 1957, au moment où il consacre une partie de son Séminaire IV, *La Relation d'objet*, au cas de Hans, Herbert Graf dirige l'opéra *Don Giovanni* au festival de Salzbourg.

Ce que Lacan prend en compte, c'est le profond désaccord qui existait déjà entre ses parents, et qui les a conduits au divorce quelque temps plus tard. C'est à ce moment-là que Herbert/Hans découvre les secrets de famille, le traitement de sa mère par Freud, et le sien. Il en gardera une profonde ambivalence par rapport à la psychanalyse et à la Vienne de cette époque, ce qui le conduira à fuir Vienne pour l'Allemagne et, plus tard, les États-Unis.

Au printemps 1922, à l'âge de dix-neuf ans, Herbert Graf va se présenter au professeur Freud comme étant le « petit Hans⁴ », alors qu'il ne se souvenait ni de sa cure ni de sa rencontre avec Freud. C'est en triant des papiers qu'il est tombé sur la publication du cas et qu'il a reconnu quelques éléments de sa vie. Il en a été profondément choqué mais, répondant au souhait de son père, il se présente à Freud pour lui montrer qu'il va bien. Il approfondit ses études musicales, prépare une thèse sur Wagner, et poursuit son idée de travailler dans l'opéra alors que Freud, lui, avait parié qu'il ferait carrière dans la cavalerie.

Freud est ravi de la visite du jeune homme. Il y voit la preuve de l'efficacité de la psychanalyse d'enfants, alors même que la publication du cas avait fait scandale et que le pire destin avait été prédit au petit Hans.

L'interrogation de Lacan ouvre sur une perspective bien plus large. Au-delà du symptôme phobique, où le cheval fonctionne à la fois comme signifiant-maître et comme condensateur de jouissance (orale, anale, scopique, etc.), il y a une méditation sur la fonction paternelle, avec un passage de l'imaginaire au symbolique, et un certain détachement de

3. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2006, p. 298-299.

4. Freud S., « Post-scriptum », *Le Petit Hans*, *op. cit.*, p. 129.

l'enfant par rapport à la jouissance maternelle. Un monde symbolique et théorique s'ouvre au-delà du symptôme phobique, avec lequel Hans/Herbert aura plus tard à se débrouiller.

Lacan conclut ainsi son commentaire détaillé de la cure : « Le petit Hans est désormais un petit homme en puissance d'enfants, capable d'engendrer indéfiniment dans son imagination, et de se satisfaire entièrement avec ses créations ⁵ ».

Qu'appelle-t-on succès thérapeutique ? Lors d'un entretien portant sur Hans, Éric Laurent répond : « C'est précisément d'avoir suffisamment soulagé de sa souffrance quelqu'un pour qu'il puisse traiter de façon créative ce qu'il aura plus tard à rencontrer comme reformulation de sa difficulté vis-à-vis du drame essentiel qui l'a mis au monde ⁶ ».

La voix et le regard

Hans devint, une quinzaine d'années après sa cure, 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 est 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 oser renouveler la scène d'opéra à partir de son intérêt pour la musique ?

Si Max Graf, élève de Brahms et critique musical viennois influent, avait donné le ton, et si le professeur Freud avait dessiné, par ses interventions, la scène sur laquelle se jouerait la phobie, il revenait à Herbert Graf d'inventer quelque chose allant au-delà, de manière à transformer la scène de résolution de sa phobie en mise en scène de la voix.

Le destin d'artiste d'Herbert Graf permet peut-être de préciser comment le petit Hans, une fois metteur en scène, entretint un rapport au réel qui n'était plus de suture symptomatique, mais d'ouverture, en ce que l'artiste est celui qui se laisse toucher, traverser, informer par le réel, pour lui donner une forme singulière.

Que penser du surprenant rapport relevé par Freud entre le refoulement et la passion pour la musique chez Hans/Herbert ? Après sa visite à Freud, il raconte : « Dans un état de grande excitation je rendis visite au grand docteur à son cabinet de la Berggasse et me présentais 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 ⁷ ».

Lorsque Freud écrit son « Post-scriptum » précisant que le petit garçon est devenu un superbe jeune homme, il ajoute : « Une communication du petit Hans me sembla particulièrement remarquable. Je ne me risque d'ailleurs pas à en donner une explication. Lorsqu'il lut l'histoire de sa 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 ;

5. Lacan J., *Le Séminaire*, livre IV, *La Relation d'objet*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1994, p. 417.

6. Laurent É., « Le petit Hans et son "fait-pipi" », entretien avec J. Munier, *La Cause freudienne*, n° 64, octobre 2006, p. 32, [disponible sur Cairn](#).

7. Graf H., *Mémoires d'un homme invisible*, l'Unebèvue, Paris, EPEL, 1993, p. 23, cité par J.-M. Vivès, « De l'épisode phobique au devenir metteur en scène du "petit Hans" : une voi(x) d'accès à l'inconscient et ses musiques », *Insistance*, n° 6, janvier 2012, p. 42, [disponible sur Cairn](#).

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.⁸ »

Ce qu'indique cet oubli, c'est que la remémoration proposée par la psychanalyse permet au passé de retrouver son statut de dé-passé et permet ainsi d'oublier ce qui occupait le présent. Là où le passé était, le présent doit advenir. La restitution au passé des réminiscences les transforme en souvenirs et autorise 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-ci⁹ », souligne Jean-Michel Vivès dans son étude sur Herbert Graf.

Si Hans est libéré de sa phobie une fois le succès symptomatique obtenu, il reste avec plusieurs énigmes : la fonction paternelle, la sexualité des parents et la féminité. Néanmoins, la réussite de la symbolisation de la castration est l'accomplissement de la fonction du signifiant *cheval* venu suppléer à la défaillance paternelle. L'objet phobique peut disparaître après le déploiement de l'opération castration à partir des fantasmes élaborés par Hans : d'abord, le plombier qui dévisse la baignoire dans laquelle Hans se trouve et lui donne un coup dans le ventre avec son grand perçoir ; ensuite, le plombier qui lui enlève le derrière et le fait-pipi avec des tenailles pour lui en donner d'autres.

Dans son Séminaire, Lacan utilisera cette 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 oublié¹⁰ ».

Le bricolage logique de Hans

Lacan insiste sur un point essentiel concernant le problème du pénis réel ancré dans le corps. Si la nomination *cheval* lieu de la « coalescence [...] de [la] réalité sexuelle et du langage¹¹ » introduit une tempérance au niveau du corps, la solution phobique reste limitée. Il faut encore que le phallus entre dans un système où il est mobilisable au-delà de la mère. C'est par la voie logique que Hans y parviendra.

Hans mobilise en effet trois notions logiques – l'enraciné, le perforé et l'amovible – avec, en plus, un « instrument logique » qui va « amener la véritable résolution du problème »¹² : la vis. C'est ainsi que l'objet va se construire comme détachable, cessible et échangeable. Cette construction, qui permet le « passage [...] de l'objet enraciné à [...] sa maniabilité dans le sens des objets communs, des ustensiles¹³ » est ce qui « finira par rendre inutile cet élément de seuil [...] qu'était sa phobie¹⁴ ».

L'objet n'existe pas avant d'être, comme le dit Lacan, « extrait du malaise ». Il s'extrait à partir de la mise en jeu d'éléments de son histoire : cheval, baignoire, pince, perçoir, attelage,

8. Freud S., « Post-scriptum », *Le Petit Hans*, op. cit., p. 130.

9. Vivès J.-M., « De l'épisode phobique... », op. cit., p. 42.

10. Lacan J., *Le Séminaire*, livre IV, *La Relation d'objet*, op. cit., p. 408.

11. Lacan J., « Conférence à Genève sur le symptôme », texte établi par J.-A. Miller, *La Cause du désir*, n°95, avril 2017, p. 14, [disponible sur Cairn](#).

12. Lacan J., *Le Séminaire*, livre IV, *La Relation d'objet*, op. cit., p. 266.

13. Lacan J., *Le Séminaire*, livre X, *L'Angoisse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2004, p. 107.

14. Lacan J., *Le Séminaire*, livre IV, *La Relation d'objet*, op. cit., p. 284.

père et mère... « Ces éléments de sa *lalangue* sont la matière primaire d'un bricolage logique¹⁵ ». La question du corps est alors construite avec ces éléments-là, et cette « construction *est* en elle-même un hors-corps¹⁶ ».

Ainsi peut être obtenue la mise hors-jeu de l'organe réel par son passage au symbolique, *via* la construction d'un objet détachable. Mais quel est le destin de l'objet chu ?

Ce qui a d'emblée frappé Lacan, c'est que l'objet prélevé sur le substrat corporel est tout de suite inséré dans une « machine formelle¹⁷ ». Dans le Séminaire IV, il est « saisi par la façon dont cet enfant se sert comme d'instruments logiques d'éléments [...] très élaborés dans l'adaptation humaine¹⁸ ». Plus tard, dans le Séminaire X, il s'intéressera davantage au destin logique de la part de chair extraite, qui se met à « circuler dans le formalisme logique » pour y fonctionner comme « le support, le substrat authentique, de toute fonction de la cause »¹⁹. Avec le *wegen dem Pferd* – « à cause du cheval » – de Hans, on voit un raccourci saisissant qui permet le passage d'une lettre de jouissance dans « la coordination grammaticale du signifiant²⁰ » et « le moment où Hans se fait le sujet d'une cause qui préside à sa pulsion désormais si intellectuelle²¹ ».

Essayons de repérer comment le sujet va s'emparer des restes réels de sa cure. Herbert a donc dix-neuf ans lorsqu'il se rend 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 »*. Quel peut être le sens de cette désignation sous le nom que Freud lui avait donné ? 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 des traces qui insisteront jusqu'à la fin de sa vie. Bien plus tard, alors que se tient à Genève un Congrès de psychanalyse présidé par Anna Freud, Herbert Graf (alors âgé de soixante-sept ans) ira se présenter à la fille du professeur Freud comme le petit Hans.

Au moment où Herbert Graf rend visite à Freud, il a entrepris des études supérieures et a déjà fait le choix d'être metteur en scène d'opéra. Cette vocation est inscrite chez lui depuis 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 ». Considérerait-il, comme le doyen du collège, qu'il s'agissait là d'une sorte de « bêtise » ?

Dans les années qui suivront, Herbert Graf réalisera pourtant pour l'opéra la révolution esthétique que le grand metteur en scène allemand Max Reinhart avait inventée pour le théâtre. Celle-ci consistera à transformer la mise en scène d'opéra, qui est travail du scénographe et du régisseur, en travail de la signifiante. 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 méconnaître les enjeux de jouissance liés à la voix, peut-on laisser ouvert un espace où pourrait s'écrire autre chose que ce qui se dit dans le livret ? Inventer la mise en scène d'opéra revenait à se laisser

15. Hoornaert G., « Le petit Hans et la construction de l'objet hors-corps », *La Cause freudienne*, n° 69, septembre 2008, p. 33, [disponible sur Cairn](#).

16. *Ibid.*

17. Lacan J., *Le Séminaire*, livre X, *L'Angoisse*, *op. cit.*, p. 249.

18. Lacan J., *Le Séminaire*, livre IV, *La Relation d'objet*, *op. cit.*, p. 284.

19. Lacan J., *Le Séminaire*, livre X, *L'Angoisse*, *op. cit.*, p. 249.

20. Lacan J., *Le Séminaire*, livre IV, *La Relation d'objet*, *op. cit.*, p. 317.

21. Hoornaert G., « Le petit Hans et la constitution... », *op. cit.*, p. 33.

diviser et à diviser le spectateur par une mise en jeu toute particulière de la pulsion scopique et de la pulsion invocante dans leur lien au signifiant.

Une vocation précoce

Freud avait déjà noté en bas de page de son observation de Hans : « Chez lui, comme l'a même observé le père, intervient en même temps que ce refoulement une part de sublimation. Dès le début de l'anxiété, il montre un intérêt accru pour la musique et développe ses dons musicaux héréditaires ²² ».

À seize ans, Herbert Graf 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 ²³ ». C'est donc une « bêtise » !

Il est intéressant de voir 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 que sont les cris et les sifflets. C'est la dimension « vociférante », pas sans lien avec la pulsion invocante, qui semble déjà le convoquer dans son rapport au texte. Dans le registre du collège fréquenté par le jeune homme, en 1921, à la rubrique « Bêtisier de l'année », le doyen écrit : « Herbert Graf veut devenir metteur en scène d'opéra ²⁴ ».

Le terme de « bêtise » (*Dummheit*) résonne étonnamment avec celui qu'utilisait Hans pour parler de sa phobie des chevaux. En quoi sa vocation peut-elle être considérée comme une « bêtise » ? Tout simplement parce que le métier n'existait pas encore. Il reviendra donc à Herbert Graf de l'inventer.

En 1925, trois ans après sa visite à Freud et après avoir soutenu sa thèse sur « Wagner metteur en scène », Herbert réalise sa première mise en scène à l'opéra de Munster, avec *Les Noces de Figaro* de Mozart. Il est très vite repéré comme l'enfant terrible du monde très conventionnel de l'opéra. 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 sa réflexion artistique portant sur les rapports 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 de Berg et Schoenberg. Il part ensuite pour les États-Unis où il travaille au 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 connaissait encore peu les faveurs du public.

22. Freud S., *Le Petit Hans*, *op. cit.*, p. 21, note.

23. Graf H., *Mémoires d'un homme invisible*, Paris, L'Unebêvue, 1993.

24. *Ibid.*

Après le décès de Max Graf en 1958, Herbert Graf prend la direction du Grand Théâtre de Genève. En 1972, un an avant sa mort, il donne à Francis Rizzo un long entretien qui paraît dans la revue *Opera News* sous le titre : « Mémoires d'un homme invisible²⁵ ».

L'importance du travail artistique, théorique et pédagogique d'Herbert Graf est immense, même si son nom est peu mentionné dans les encyclopédies consacrées aux arts de la scène. Pour donner une idée de son envergure artistique, il suffit de citer quelques-unes de ses productions représentées sur les plus grandes scènes, avec les plus grands chanteurs et chefs d'orchestre. Il a travaillé avec Furtwängler, Böhm, Toscanini, Strauss, Solti, etc. Il fait ses débuts à la Scala de Milan en même temps que Maria Callas qu'il mettra en scène en 1951 dans les *Vêpres siciliennes* de Verdi. À partir de là, ils se retrouveront régulièrement au *Mai Musical* florentin. En 1955, il met en scène *Carmen* dans les arènes de Vérone.

Comment saisir le passage du dévoilement de l'inconscient au cours du traitement de l'épisode phobique, au traitement du réel dans et par l'acte artistique ?

Restes pulsionnels et jouissance hors-sens

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

Énigmatique, la question du *charivari* l'est tout particulièrement, comme Lacan ne manque pas de le développer au cours de son Séminaire IV, *La Relation d'objet* :

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, paraît-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 bruit 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 d'une façon avérée²⁶.

25. *Ibid.*

26. Lacan J., *Le Séminaire*, livre IV, *La Relation d'objet*, *op. cit.*, p. 287.

Lacan ajoute : « 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 ²⁷ ». Avant de donner son interprétation du *charivari* : « beaucoup plus loin dans l'observation, nous verrons apparaître la petite Anna comme bien gênante par ses cris, que nous ne pouvons pas ne pas identifier, à condition que nous ayons toujours l'oreille ouverte à l'élément signifiant, aux cris de la mère dans ce fantasme ²⁸ ».

Le charivari aurait donc à voir avec les cris de jouissance de sa mère. Freud avait émis cette hypothèse, mais jusqu'à la fin le père de Hans y résistera. 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*.

La *tache noire* est ce qui protège, en l'indexant, l'abîme du féminin. Cette tache a la fonction de masquer la castration maternelle, que Lacan écrit $-\phi$ pour en indexer la dimension imaginaire effrayante. Ici se révèle l'expérience *troumatique* où l'enfant reste fasciné par le corps de la mère, sur lequel le symbolique n'a pas encore agi pour transformer le trou réel du corps en trou symbolique. C'est ce à quoi s'attacheront Max Graf et Freud en tentant de proposer à Hans de nombreuses interprétations de la *tache noire* et du *charivari* ; la construction du symptôme se caractérise du fait qu'un signifiant puisse renvoyer à un autre signifiant. La *tache noire* renvoie ainsi pour Hans aussi bien au morceau de cuir entourant la bouche du cheval qu'aux culottes de la mère voilant l'horreur de la castration.

Du symptôme au *sinthome*

Le *sinthome* se distingue radicalement du symptôme en ce que la nomination qu'il effectue du réel en jeu ne renvoie pas à un autre signifiant, mais à la fixité d'un *Un-tout-seul*. C'est le cas pour Herbert Graf, qui s'attachera à inventer la mise en scène d'opéra à partir des restes réels de sa cure, et de cette jouissance Autre qui ne peut passer au signifiant.

Ce que nous permet de repérer le récit du cas de Hans effectué par Freud, c'est que la mise en place de ce dispositif apparaît très précocement dans l'histoire d'Herbert Graf : « 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 ²⁹ ». Ce que nous pouvons repérer ici, c'est que la mise en place de ce dispositif n'est pas sans rapport avec les objets pulsionnels qui avaient été directement mis en jeu dans le symptôme de Hans, le regard et la voix.

Le trauma scopique est au déclenchement de la phobie, mais le regard se trouve relayé par la dimension auditive essentielle et répétitive chez Hans, celle du *charivari*. Le déploiement de la phobie telle que l'autorise Freud crée la mise en place d'un cadre, et l'inconscient se dévoile dans une certaine *joui-sens*. Quinze ans plus tard, Hans devenu metteur en scène

27. *Ibid.*, p. 259.

28. *Ibid.*, p. 292.

29. Graf H., *Mémoires d'un homme invisible*, op. cit.

professionnel fera un pas de plus en articulant ce que le trauma avait touché, le regard et la voix. C'est par la tache noire et le *charivari*, ces deux éléments terrifiants, que le réel fait effraction. On peut considérer que la jouissance maternelle envahissante se trouve mise en forme par l'objet sublime. C'est manifestement un *pousse-à-la-crétation*.

Se passer du Nom-du-Père

Là où le symptôme phobique du « cheval » faisait consister un Nom-du-Père, l'opération de création *ex nihilo* suppose au contraire la possibilité de se passer du Nom-du-Père pour inventer sans passer par l'Autre. « *Fiat trou*³⁰ », dira Lacan.

À l'opéra, la figure de *La* femme se consumant sur scène est une figure récurrente. La voix est en excès par rapport à la loi, et c'est une banalité de dire que l'opéra associe régulièrement le féminin et la mort. *La* femme qui donne de la voix, surtout si elle est soprano, s'inscrit du côté de la mort et se trouve régulièrement sacrifiée sur l'autel du *bel canto*.

Cette association de la voix féminine et de la jouissance hors-la-loi s'éclaire si l'on se rappelle, avec Lacan, que *La* femme est un des Noms-du-Père. Si la féminité, comme il l'avance à la suite de Joan Rivière³¹, est une mascarade, quand on arrache le masque, on tombe sur la figure du père primitif, non limité par 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 pourrait résonner comme une sorte de mise à mort du père jouisseur.

Nous voyons ici comment ce *charivari* premier, une fois mis en scène, devient un espace où la question est traitée sur un mode différent de celui du symptôme. Là où il avait été évité, il est approché par l'artiste dans une forme venant donner un nom et un espace à ce réel innommable sur lequel Freud et Max Graf se sont cassé les dents.

Ici se trouvent les intrications complexes entre la voix et le regard dans le dispositif opératique. La scène de l'opéra est 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 du mot *spectateur* (*spectare*, regarder) nous rappelle que le regard est impliqué dans ce dispositif.

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 force qui s'instaure donc entre la voix de la chanteuse et le regard du spectateur. Rapport de force 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 fermera même les yeux pour s'abandonner à la voix. Ainsi la chanteuse devra se déprendre du regard du spectateur, et faire entendre sa voix. À cette fin, le compositeur introduira des scènes convoquant les extrêmes vocaux : scènes de folie, d'abandon, de furie, de mort, etc. *La Diva*, dans le jeu de la mort, tue le regard de l'autre pour atteindre son oreille et se faire pure voix.

30. Lacan J., « Des religions et du réel », texte établi par J.-A. Miller, *La Cause du désir*, n° 90, juillet 2015, p. 12, [disponible sur Cairn](#).

31. Rivière J., « La féminité en tant que mascarade », in Hamon M.-C., *Féminité mascarade*, Paris, Seuil, 1994, p. 197-213.

Herbert Graf, l'homme invisible

Qu'est-ce que mettre en scène, et plus particulièrement mettre en scène un opéra ?

J.-M. Vivès considère que la mise en scène est une interprétation, au plus près de ce que la psychanalyse enseigne. Comme Freud et Lacan le préconisent pour les analystes, le metteur en scène doit réinventer le théâtre à chacune de ses mises en scène et, par conséquent, oublier ce qu'il a pu voir et lire auparavant. La mise en scène est une interprétation : elle n'ajoute pas, elle retranche, elle ne surcharge pas, elle coupe, elle ne recouvre pas, mais scande et ponctue.

Quelle serait alors l'originalité du dispositif opératique tel qu'Herbert Graf l'a posé ? Mettre en scène l'opéra revient à mettre en scène non des mots, mais des voix. Dans ce travail sur la voix, l'expressivité du chant tente d'approcher ce que la parole n'a pu saisir. La représentation d'opéra, lorsqu'elle réussit, réaliserait un nouage du réel, de l'imaginaire et du symbolique. Ce nouage pourrait permettre à l'œuvre de ne pas se trouver aplatie, dans la mesure où l'intervention du metteur en scène tend alors à s'effacer. Pour Herbert Graf, le metteur en scène serait un *homme invisible*, ainsi que l'indique le titre de ses *Mémoires*³². 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, le temps de la représentation, ni aux noms des auteurs et des chanteurs, ni aux effets de voix. À ce titre, l'œuvre pourrait donner lieu à une dimension *inouïe*.

La phobie de Hans était une réponse créative à son angoisse, le signifiant phobique se substituant au père impuissant à interdire l'enfant à la mère, et la mère à l'enfant : « Le signifiant phobique, le cheval, a permis de tracer un seuil, un bord délimitant un intérieur et un extérieur par rapport au corps de la mère³³ », écrit Patricia Bosquin-Caroz. Toutefois, comme Lacan l'indique dans sa « Conférence à Genève sur le symptôme », le cheval figure aussi le « cheval qui piaffe, qui rue, qui se renverse, qui tombe par terre. Ce cheval qui va et vient, qui a une certaine façon de glisser le long des quais en tirant un chariot³⁴ » est en lien avec ses premières érections auxquelles il ne comprend rien. Cette manifestation corporelle lui est étrangère et « son symptôme, c'est l'expression, la signification, de ce rejet³⁵ », précise Lacan.

Le traitement de sa phobie, par le signifiant mais aussi par la logique, lui a permis de faire passer la jouissance au phallus – *pas toute*, certainement. Après le signifiant phobique comme substitut au Nom-du-Père, après l'identification au père musicologue, c'est le travail de création sur la voix et le regard qui produira un nouveau nouage, lui permettant ainsi de supporter les accidents de la vie, notamment le suicide précoce de sa sœur Anna et, plus tard, celui de sa première épouse, instable et alcoolique, qui lui a donné un fils. Il fera ensuite aux États-Unis un deuxième mariage plus heureux, dont naîtra une fille.

D'abord récepteur du modèle freudien et du désir paternel, Herbert Graf deviendra le créateur d'une forme inédite, articulant l'invisible que fouille le regard, l'inouï que convoque la voix et l'immatériel des corps présents sur scène : « 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

32. Graf H., *Mémoires d'un homme invisible*, op. cit.

33. Bosquin-Caroz P., « L'Édipe, s'en passer, s'en servir », in Damase H., Roy D. & Sokolowsky L. (s/dir.), *La Sexuation des enfants*, Paris, Navarin, 2022, p. 40.

34. Lacan J., « Conférence à Genève sur le symptôme », op. cit., p. 13.

35. *Ibid.*, p. 14.

de ce qu'il pense de ce qu'il a vu ou entendu (position de critique qui fut celle de Max Graf), mais avec la façon dont il pense après avoir vu ou entendu » ; « dans le cas de l'artiste[,] après être entré en contact avec le réel qui le convoque, il s'en fait le passeur »³⁶, soutient J.-M. Vivès.

Le devenir metteur en scène du petit Hans nous enseigne comment la cure analytique d'un enfant peut lui permettre, non seulement d'élaborer ses constructions symptomatiques pour passer outre, mais aussi de s'emparer des restes de son analyse pour inventer. N'est-ce pas en effet ce que l'on peut attendre d'une cure selon Lacan – que le sujet puisse, *via* le symbolique et le réel que l'imaginaire noue ensemble, « agrandir les ressources³⁷ » de son symptôme ?

Antenne Clinique de Brest-Quimper – 11 juin 2022

36. Vivès J.-M., « De l'épisode phobique... », *op. cit.*, p. 56-57.

37. Lacan J., « Note italienne », *Autres écrits*, Seuil, Paris, 2001, p. 311.