



Le poète et les mots

Odile Bombarde

DANS **LIBRES CAHIERS POUR LA PSYCHANALYSE 2014/1 N° 29**, PAGES 23 À 42
ÉDITIONS **IN PRESS**

ISSN 1625-7480

ISBN 9782848352794

DOI 10.3917/lcpp.029.0023

Date de mise en ligne : 03/06/2014

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychoanalyse-2014-1-page-23?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour In Press.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Le poète et les mots

ODILE BOMBARDE

IL FAUDRAIT UN CERTAIN AVEUGLEMENT ou une illusion universaliste, accompagnée d'une hypothèse d'ahistoricité de la poésie, pour poser la question de l'objet de la poésie, comme si les œuvres poétiques, d'Homère aux troubadours, de la poésie tragique au lyrisme romantique et aux œuvres contemporaines, pouvaient être réunies sous le même éclairage. Néanmoins, de la même manière que, dans « *Der Dichter und das Phantasieren* », Freud réfléchit au *Phantasieren* de l'écrivain sur un plan général, peut-être y a-t-il lieu de réfléchir à des aspects demeurés vacants dans sa réflexion au sujet de la poésie, et en particulier de la poésie dans son évolution depuis le XIX^e siècle, qu'il n'a pu prendre en considération, en héritier des Lumières et du romantisme qu'il était. La question de l'objet n'est pas soulevée dans ce texte de Freud qui voit dans la capacité de l'enfant à jouer avec ses fantasmes et à se créer un monde la source de l'élaboration ultérieure de l'écrivain. Quelle place est faite à l'objet dans cette démonstration, c'est-à-dire quelle place est faite à l'objet dans le fantasme de l'écrivain ? Sans doute celle du second des trois temps qui apparaissent alors sous la plume de Freud :

« Un fantasme flotte pour ainsi dire en trois temps, les trois moments temporels de notre activité représentative : le travail

psychique part d'une impression actuelle, d'une occasion offerte par notre présent, capable d'éveiller un des grands désirs du sujet ; de là, il s'étend au souvenir d'un événement d'autrefois, le plus souvent infantile, dans lequel ce désir était réalisé ; il édifie alors une situation en rapport avec l'avenir et qui se présente sous forme de réalisation de ce désir. »¹

À cause de la séduction qu'elles exercent sur lui², une ambiguïté persistante marque le rapport de Freud, psychanalyste, avec les œuvres d'art. En 1907, dans *Gradiva*, il semblait inviter la psychanalyse naissante à se laisser instruire par les écrivains : « Ce sont de précieux alliés que les écrivains et leur témoignage doit être placé très haut, car ils connaissent, entre ciel et terre, une foule de choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver. » L'année précédente, il avait écrit à Schnitzler :

« Je me suis souvent demandé avec étonnement d'où vous teniez la connaissance de tel ou tel point caché, alors que je ne l'avais acquise que par un pénible travail d'investigation, et j'en suis venu à envier l'écrivain que déjà j'admirais. »³

Si la proximité est affirmée, les champs respectifs sont bien délimités : les artistes sont des collègues, plus avancés que nous et qu'on est en droit de jalouser. Cependant, nous, les psychanalystes, sommes des « profanes » : « *Uns Laien* », ce sont les premiers mots de *Der Dichter und das Phantasieren* en 1908 et « rien ne peut faire de nous des créateurs »⁴.

Trois ans après *Gradiva*, avec le *Léonard*, et cette fois dans le domaine de la peinture, l'angle d'approche est différent, comme si le charme

-
1. S. Freud (1908), « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. M. Bonaparte, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 74.
 2. Voir, entre autres, le livre récent de E. Gómez Mango et J.-B. Pontalis, *Freud avec les écrivains*, Paris, Gallimard, 2012.
 3. S. Freud (1906), « Lettre à Schnitzler du 8 mai 1906 », *Correspondance 1873-1939*, Paris, Gallimard, 1966, p. 370.
 4. « La création littéraire et le rêve éveillé », art. cit., p. 69.

acceptait de se laisser approcher. Le normal et le pathologique, et même le sublime, obéissent aux mêmes lois psychiques : « Il n'est personne de trop grand pour que ce lui soit une honte d'être soumis aux lois régissant, avec une rigueur égale, le maladif et le normal. » Mais le point de butée demeure, et on lit à la fin de l'essai :

« La psychanalyse reste donc impuissante à expliquer ces deux particularités de Léonard : sa tendance extrême au refoulement des instincts et son extraordinaire capacité à la sublimation des instincts primitifs. [...] Le don artistique et la capacité de travail étant intimement liés à la sublimation, nous devons avouer que l'essence de la fonction artistique nous reste aussi, psychanalytiquement, inaccessible. »⁵

Dans ce respect prudent envers le génie créateur et dans cette révérence faite à des dons hors du commun, respect certes justifié, n'y a-t-il pas une empreinte laissée par le romantisme ?

En somme le psychanalyste devrait, après avoir constaté l'existence d'un inconscient chez l'artiste, se borner à s'en réjouir comme s'il disposait de l'utopie d'un patient immobilisé, prêt à la dissection, avec un matériel présent *totum simul*, exposant à l'envi les processus primaires et fournissant une illustration de la doctrine. Le psychanalyste se contenterait de remplacer le « tel homme, telle œuvre » beuviens par un « tel enfant, telle œuvre », sans oser s'interroger sur le cheminement de la pulsion qui transforme la névrose infantile en une œuvre d'art plutôt qu'en autre chose. Que l'inconscient collabore à la création artistique ou la dirige, faut-il seulement s'en émerveiller ? Doit-on continuer de penser que l'essence de la fonction artistique est « psychanalytiquement impossible à expliquer » ? Il est possible d'essayer d'aller plus loin, en utilisant les outils que Freud continue de nous donner. Les impasses de la psychanalyse appliquée aux œuvres d'art et au déchiffrement de la névrose de leurs auteurs sont connues. On ne peut qu'être d'accord avec Lacan

5. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. M. Bonaparte, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1910, p. 11 et pp. 149-150.

lorsque, dans son hommage à Marguerite Duras, en 1965, il stigmatise la « goujaterie » ou la « sottise » qu'il y a à « attribuer la technique avouée d'un auteur à quelque névrose [et à] le démontrer comme l'adoption explicite des mécanismes qui en font l'édifice inconscient »⁶. Pourtant on peut trouver du sens à envisager la question de la poésie en écoutant ce qu'elle sait de l'inconscient plutôt qu'en y cherchant les indices de la vie fantasmatique des auteurs.

Un effet de captation réciproque entre la création artistique et la psychanalyse a lieu autour de cette tension entre l'existence, soutenue par Freud, d'un accès plus libre de l'artiste à sa vie inconsciente et la conviction de l'égalité au regard de la vie psychique entre l'artiste et n'importe qui. Aussi, si l'inconscient est pour l'artiste une réserve de scènes exigeant ou procurant des mises en forme, la question demeure-t-elle entière des cheminements en lui de la pulsion. Car il est erroné, comme Freud feint parfois de le penser, que c'est le *Wissentrieb*, la pulsion de savoir, qui guide l'artiste. Lorsque Freud donne à croire que telle est son opinion quand par exemple il désigne les écrivains comme des « alliés », ce ne peut être que par projection de ce qui l'anime lui-même comme *Forscher* et à cause de la rivalité qu'il reconnaît en lui envers les *Dichter*. La question de l'objet peut être une approche éclairante pour constater que cette alliance n'a lieu que dans l'après-coup et pour desserrer cette relation de la psychanalyse et de la poésie. L'objet étant « celui-là même en quoi et par quoi la pulsion peut atteindre son but » selon l'expression de *Pulsions et destin des pulsions*⁷, il est certainement possible de faire apparaître que l'objet du psychanalyste et celui de l'artiste sont différents.

Dans le cas spécifique de la poésie qui, en réalité, occupe une place particulière au sein de la création littéraire, la question est rendue plus cruciale par le fait qu'en réalité, pour Freud, cette spécificité de la poésie n'existe pas, ce qui n'a guère été remarqué. Il la traite comme un récit,

6. J. Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, 1965.

7. S. Freud (1915), « Pulsions et destins des pulsions », *Métopsychoanalyse*, Gallimard, coll. « Folio », 1986, pp. 18-19.

comme une réserve de pensée et de fiction au même titre que les romans, les nouvelles ou les œuvres théâtrales. Lorsqu'il cite un poème, c'est à ce que ce poème raconte qu'il s'attache ; et c'est du récit, du contenu, qu'il tire du sens, ou une confirmation de ce qu'il vient d'avancer, une sorte de point final. Les exemples en sont multiples. C'est aussi parce que les poètes qu'il aime, fréquente et cite – Goethe, Schiller, Heine – sont des poètes chez qui l'importance des idées peut facilement masquer le plan spécifiquement poétique. Tout au plus considère-t-il la beauté dans le poème comme une prime de plaisir, comme si la poésie n'était que de la prose « décorée d'ornements », selon l'expression de Barthes⁸.

À cela plusieurs raisons : d'une part, il est certain que les termes de *Dichtung* et de *Dichter* que Freud utilise, comme ses contemporains, pour désigner la poésie et le poète, n'aident guère à penser la différence entre poésie et prose, puisqu'ils signifient indissociablement roman et poésie, romancier et poète, ajoutés précisément par l'idée de la fiction, de l'imagination. *Dichter* est associé comme nativement à *phantasieren*. Et ce n'est pas que romancier et poète se ressemblent, c'est qu'ils sont une seule et même personne, *Dichtung* englobant les œuvres d'imagination et les œuvres de poésie. Le terme, dont la signification a été abondamment commentée⁹, est un mot tributaire du romantisme allemand, mais aussi européen, et désigne la capacité à fantasmer, que le XIX^e siècle a considérée comme une capacité universelle et primitive, à l'œuvre dans les mythes et dans les contes, et spécifiquement humaine ;

« En Allemagne chez Herder (et en un sens déjà, en Italie, mais dans un esprit différent, chez Vico, pour qui le premier âge des peuples est poétique), écrit Michel Zink, on trouve l'idée que

-
8. Dans la partie intitulée « Y a-t-il une écriture poétique ? » du *Degré zéro de l'écriture*, en 1953, R. Barthes fait remonter à Rimbaud le début de la poésie moderne qu'il oppose à la poésie « classique » qui était, selon lui, une « Prose décorée d'ornements ou amputée de libertés » ; mais il en voit les prémisses chez Hugo, qui, par la « distorsion » qu'il impose à l'alexandrin, anéantit dans le vers « une intention de rapports pour lui substituer une explosion de mots », Paris, Seuil, 1972, pp. 33-36.
9. Voir par exemple le chapitre consacré à cette question par E. Gómez Mango, « Note sur le *Dichter* », dans *Freud avec les écrivains*, *op. cit.*, pp. 12-21.

chaque peuple possède un génie propre qui, avant d'être adultéré par des influences extérieures et des modèles savants imposés du dehors (Herder vise le modèle antique imposé par le classicisme français), apparaît à l'état pur dans ses toutes premières productions poétiques et se prolonge dans la poésie populaire. Une idée sous-jacente aux travaux des frères Grimm, à l'œuvre de Tieck, à la poésie de Uhland ou de Brentano. »¹⁰

À coup sûr la vision que Freud a de la poésie est prise dans ce terreau culturel. On en a d'ailleurs un discret mais éloquent témoignage avec cette phrase étrange, au début de *Der Dichter und das Phantasieren* : « Ils [les créateurs] nous assurent bien souvent que chaque homme est poète et que le dernier poète ne mourra qu'avec le dernier homme. »¹¹ L'idée de poésie originelle née dans l'âme du peuple, anonyme, voisine du mythe et universellement disponible est présente dans cette phrase, le « dernier homme » fermant la boucle commencée avec le premier homme. Mais elle ne désigne que les produits de l'imagination, et elle est en conflit avec l'idée du génie particulier du créateur.

Cette idée que la poésie est à peu près synonyme de la fabulation sous-tend le titre de Goethe, *Dichtung und Wahrheit* [Poésie et vérité], dont Freud a commenté l'épisode de la vaisselle jetée et cassée, pour le mettre en relation avec les réactions à la naissance d'un autre enfant. Ce que comporte ce titre, c'est une polarité entre les deux registres de « poésie » et de « vérité », sous la forme d'un rapport entre des contraires qui exceptionnellement peuvent être associés. Cette opposition est véhiculée par l'histoire du genre poétique et en particulier par celle du mot français « poésie ». Dans la littérature médiévale, qui est européenne, au sein d'un monde dont les structures mentales sont tout entières dépendantes du christianisme, « poésie » désigne non pas que ce qui est exprimé en vers, mais ce qui relève de la « fable » antique, de la mythologie et de l'invention, par opposition à la vérité révélée par les Écritures. Est

10. M. Zink, « Résumé du cours "Quel est le nom du poète?" », dans *Cours et travaux du Collège de France 2012-2013*, Paris, Éditions du Collège de France, 2014.

11. « La création littéraire et le rêve éveillé », art. cit., p. 70.

poète celui qui écrit des romans, nourris par l'imagination, ou des chansons d'amour, et il se trouve que les romans sont alors écrits en vers et en langue vernaculaire – ainsi ceux de Chrétien de Troyes –, comme les poésies de l'Antiquité rapportant les fables mythologiques ou les légendes sur la fondation de Rome. Est poète celui qui s'exprime avec des ornements et des sinuosités, celui qui ne s'occupe que de fantaisie et de jeu, de frivolité, tandis que la prose (*prorsus*) va droit au but et parle de la vérité, à savoir la vérité révélée. La poésie, elle, raconte des histoires.

*

Pourquoi ce rappel à la fois trop rapide et trop long, qui détourne de la question de l'objet? Pour en venir à l'idée qu'à l'époque où Freud a élaboré son œuvre, il n'a pas eu les moyens de considérer la poésie dans le tournant qu'elle opérait alors et qu'elle avait même déjà opéré. Dans son effort pour se dégager du récit, c'est-à-dire du *Phantasieren*, et même pour se définir par opposition à celui-ci, rejeté du côté de la bagatelle, elle décida qu'elle se donnait pour tâche la vérité et la réalité. À partir de Baudelaire, de Rimbaud, puis de Mallarmé qui proscrit « l'universel reportage », la poésie en France, mais pas seulement en France, s'éloignant définitivement de son origine lointaine qu'avait été l'épopée, a radicalisé ce qu'elle estimait relever en elle d'une incompatibilité avec le récit. Au moment où Freud réhabilite, pourrait-on dire, la *Dichtung*, du point de vue de son rapport à la vérité, en voyant dans les récits qu'elle propose une vérité de la vie psychique, dans le même temps la poésie, au nom d'une parole « essentielle », revendique désormais pour sa part d'être en rapport avec la vérité et non plus avec le jeu – vérité qui ne sera pas tant placée sur le plan de la vie psychique que sur celui du rapport au monde. En France, au siècle suivant, aussi bien Valéry que Breton, Reverdy ou Sartre¹² réfléchissant à la poésie, prononceront la condamnation du récit et de la fiction en poésie¹³.

12. « Si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient prosaïque, il a perdu la partie », J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1947, p. 48.

13. Voir D. Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

Cette évolution de la poésie, Freud ne s'y est pas intéressé, n'en a pas eu connaissance. Dans la littérature française de la fin du XIX^e siècle, c'est Zola qu'il choisit, pas Baudelaire, ni Rimbaud. Il réagit par un simple accusé de réception à l'envoi que lui fait René Laforgue de son *Échec de Baudelaire*, en 1931. Sans doute veut-il marquer alors une certaine distance avec Laforgue, son premier disciple français, bientôt remplacé par Marie Bonaparte. Mais c'est aussi qu'il n'éprouve vraisemblablement pas d'intérêt particulier pour l'œuvre de Baudelaire, de même qu'il qualifiera plus tard les surréalistes de « fous intégreaux », trop fous pour son amour de la rationalité. C'est la deuxième raison pour laquelle il ne peut prendre en compte le fait poétique : il n'a pas eu conscience de cette mutation de la poésie, ni de ce qu'elle pouvait apporter au psychanalyste. En effet, lorsque nous écoutons les propos de nos patients, c'est à autre chose qu'à leurs récits que nous sommes attentifs en arrière-plan, de même que le travail du poète est de faire exister ce qui, dans la poésie, cherche à se différencier d'un récit.

Or Baudelaire aurait pu retenir l'attention de Freud, lui qui est le premier à avoir confié à la poésie la tâche de l'élucidation de soi, changeant durablement l'idée que les poètes et donc leurs lecteurs se faisaient de la poésie. Témoin de lui-même sur un plan qui n'est pas celui de l'autobiographie, il a fait de l'observation de soi la matière même de sa poésie. « Dans ce livre atroce, écrit-il à propos des *Fleurs du mal*, j'ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine. »¹⁴ « Tout de soi » : c'est la même démarche que celle qui anime Freud dans l'*Interprétation des rêves*. Dans la charogne pourrissante, objet proposé par le poète à la vue et à la méditation de sa compagne au détour d'une promenade champêtre, on pourrait voir une figuration des rejetons de la vie inconsciente¹⁵. C'est par exemple l'« Héautontimoroumenos » toujours à l'œuvre, au présent de la scène psychique :

14. Ch. Baudelaire (1866), « Lettre à Ancelle du 18 février 1866 », *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 610.

15. Ch. Baudelaire (1857), « Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme, / Ce beau matin d'été si doux : / Au détour d'un sentier une charogne infâme / Sur un lit semé de cailloux », « Une charogne », *Les Fleurs du mal*.

« Elle est dans ma voix, la criarde !
 C'est tout mon sang, ce poison noir !
 Je suis le sinistre miroir
 Où la mégère se regarde.

Je suis la plaie et le couteau !
 Je suis le soufflet et la joue !
 Je suis les membres et la roue,
 Et la victime et le bourreau ! »

Comme l'a souligné Leo Bersani¹⁶, Baudelaire a mis en évidence la division de l'être, l'instabilité psychique, la dérive de l'identité. Rimbaud, puis Mallarmé associeront la même exigence de retournement sur la personne propre à l'activité du poète. Rimbaud déclare dans sa lettre à Izambard du 13 mai 1871 : « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance entière ; il cherche son âme, il la tente, il l'apprend. » De cette mutation décisive dans l'histoire de la poésie – et qui ne concerne pas seulement la poésie française, mais aussi bien, par exemple, Rilke, ou plus tard Paul Celan –, Freud n'a pas eu conscience¹⁷.

De plus, en même temps que la pulsion qui anime le poète se retournait sur la personne propre – loin du lyrisme, car c'est le dialogue entre le désir et la mort de même que le sadisme et le masochisme qui se déploient dans l'œuvre baudelairienne –, l'accent était mis par les poètes sur la réserve de sens contenue dans la prosodie et dans les contraintes qu'elle propose, ce dont Freud n'a pas non plus mesuré l'importance.

Si la poésie était récit ou pensée, comme elle le demeure pour lui, et si elle ne prenait pas appui sur la prosodie, son objet ne différerait pas de celui du romancier, ce serait celui de la « scène intérieure du fantasme »,

16. Leo Bersani (1977), *Baudelaire et Freud*, Paris, Seuil, 1981.

17. Freud a lui-même perçu le caractère incomplet de ses analyses de la poésie. Dans sa lettre à Jung du 8 décembre 1907, il souligne, à propos de « *Der Dichter und das Phantasieren* » : « Il y est davantage question de la production des fantasmes que du poète ; une prochaine fois nous rétablirons l'équilibre », S. Freud, C. G. Jung, *Correspondance 1906-1914*, Paris, Gallimard, 1974, p. 157.

des « représentations qui ne sont pas destinées à se réaliser »¹⁸, le langage étant le moyen de les figurer.

*

Car la principale caractéristique par laquelle la poésie se distingue de la prose, c'est qu'elle n'est pas seulement sens, mais son. Et ce qui la fait s'éloigner du récit – même si l'idée d'une séparation absolue entre récit et poésie est illusoire –, c'est que le sens, dans le poème, est délivré par la prosodie, comprise extensivement non tant comme édictant les règles de la versification que comme jeu, composition et accord au sein du poème entre les sons et les rythmes, au-delà ou en plus de la signification. C'est à la prosodie qu'est confiée la tâche d'exiger des mots qu'ils actualisent dans les effets produits par leur proximité les possibilités d'élucidation qui sont limitées dans le discours notionnel. Ce qui est le plus caractéristique de la poésie, et qui sans doute a pris d'autant plus d'importance dans le travail du poète et dans l'effet produit sur le lecteur que se produisait un affranchissement par rapport aux formes fixes de la versification, ce sont les aspects sonores des mots et leurs combinaisons réciproques¹⁹. Ce fait est totalement méconnu par Freud. C'est un aspect de la poésie qui est devenu beaucoup plus flagrant depuis la fin du XIX^e siècle, mais qui est présent dans la poésie de tout temps, par exemple chez Hölderlin, que Freud ne cite jamais. Et dans la conception par Herder de la *Dichtung* comme langue originelle qui précède le discours, qui précède la prose, les notions de chant et de cadence occupent une place importante.

Il est tout à fait remarquable que dans les belles pages que J.-B. Pontalis a traduites sous le titre « Ce qui passe » [*Vergänglichkeit*], le poète se

18. S. Freud (1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 137.

19. Mallarmé, on le sait, poussera à l'extrême le travail du vers qui « rémunère le défaut des langues », « Crise de vers » (1897), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 208. Julia Kristeva, dans *La Révolution du langage poétique* (1974), a étudié en sémioticienne l'investissement pulsionnel du système phonique du langage dans son œuvre et dans celle de Lautréamont.

caractérise aux yeux de Freud par le sentiment, par la sensibilité : un sentiment double et conflictuel, celui de la beauté de la nature et celui de la brièveté de cette beauté, avec la dévalorisation qu'elle entraîne. Mais la sensibilité poétique n'est pas le tout de la poésie, même si elle y participe. Écoutons les deux premiers vers du poème d'Apollinaire, « Le voyageur » :

« Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant
La vie est variable aussi bien que l'Euripe »

Il est certes possible de traduire en prose ces deux vers – par lesquels on peut être touché sans savoir ce qu'est l'Euripe –, de les transformer en récit ou en leçon didactique, et, ce faisant, de préserver l'idée de la mélancolie qui s'attache à la disparition de toutes choses. Mais on aura alors perdu une part essentielle de la poésie, et ce sera même au prix d'une annulation de l'effet proprement poétique et d'un appauvrissement du sens. La mélancolie impuissante qui résulte de la conscience de la « passagèreté » des époques de la vie est beaucoup plus richement évoquée par la frappe régulière des « r » et des « p », qui rythment en quatre temps le premier alexandrin, puis par la modulation des « i » et des « r » dans le glissement du deuxième vers qui est comme une déclinaison du mot « vie » que par la signification des mots « pleurer » ou « variable » qui serviraient de points d'appui à une « traduction » en prose.

Au peintre Degas qui au cours d'un dîner chez Berthe Morisot se plaignait d'avoir essayé toute la journée de faire un sonnet sans y parvenir, alors qu'il était plein d'idées, Mallarmé aurait répondu : « Mais Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... C'est avec des mots »²⁰. Le conseil pour remédier à l'infécondité est bien différent de celui que Schiller donnait à Körner – retirer la garde de l'intelligence pour laisser passer les idées pêle-mêle –, conseil que Freud cite dans *L'Interprétation des rêves*, en le rapprochant de la méthode de l'association libre qu'il

20. L'échange est rapporté par Paul Valéry (1944), *Variété V*, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 784.

prescrit à ses patients. C'est la matière sonore des mots qui est le matériau du poème, et sa condition nécessaire. L'effet n'est pas celui d'une ligne mélodique ou d'une harmonie musicale, mais d'un surcroît de sens apporté par les accords et les échos entre les mots. C'est ce que dira aussi Pierre Jean Jouve lorsqu'il définira son objectif de poète : « Obtenir une langue de poésie qui se justifiât entièrement comme chant. »²¹

Peu enclin à apprécier la musique²², Freud n'était donc certainement pas non plus susceptible de prendre la mesure du fait spécifique de la poésie dans les poèmes qu'il aimait. Il préférerait en prélever la signification conceptuelle. Cela ne veut pas dire qu'il était parfaitement insensible au plan sonore du poème. Dans une page du *Malaise dans la culture*, il s'identifie au « Plongeur » de Schiller pour repousser les « obscures modifications de la vie d'âme, comme la transe et l'extase », évoquées par un ami adepte du yoga, et il cite deux vers du poème :

« Je me sens poussé quant à moi à reprendre à mon compte les paroles du Plongeur de Schiller pour m'écrier : "Qu'il se réjouisse celui qui respire en haut dans la lumière rose !" »²³

Ne peut-on penser que ce mouvement d'identification est soutenu par le fait qu'il entend son propre nom dans ces vers (Freud/*freue*), même s'il n'en fait pas état ? Au-delà de cette remarque anecdotique, reste que la pensée de Freud ne permet pas de rendre compte de ce qui est spécifiquement poétique dans le poème.

21. P. J. Jouve (1954), *En miroir, Œuvre*, t. I, Paris, Mercure de France, 1987, p. 1068.

22. « J'ai été ainsi amené, écrit Freud, dans des occasions favorables, à en contempler longuement pour les comprendre à ma manière, c'est-à-dire saisir par où elles produisent leur effet. Si je ne le puis, par exemple dans le cas de la musique, je suis presque incapable d'en jouir. Une disposition rationaliste, ou peut-être analytique, lutte en moi contre l'émotion quand je ne puis savoir pourquoi je suis ému, ni ce qui m'ôteint. » (« Le Moïse de Michel-Ange », *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit., p. 9)

23. S. Freud, « Le malaise dans la culture », *OCF/P*, XVIII, Paris, Puf, 1926-1930, p. 259. Les vers de Schiller sont les suivants : *Lange lebe der König ! Es freue sich, / Wer da atmet im rosigen Licht !*

Si une des significations de l'objet est « la présence qui vient coïncider avec la figure manquante du désir »²⁴, pour reprendre les termes de Daniel Widlöcher, on pourrait former l'hypothèse que, si l'objet du romancier, c'est la scène fantasmastique interne qui conduit au récit, l'objet du poète, c'est le langage, à son plan de phonation tout autant sinon plus qu'à celui de la signification. Ceci paraîtra une évidence. Mais que l'on pense à la manière lancinante dont revient chez les poètes l'idée qu'il leur faut fabriquer, forger leur outil, inventer une langue qui soit la leur propre, que la langue qui a été transmise et apprise ne convient pas, qu'il faut la rénover, remédier à ses insuffisances, la compléter pour en faire le lieu du poème... Comme si – c'est mon hypothèse – le poète était requis régressivement par l'expérience infantile de l'apprentissage du langage.

Il faudrait, pour faire de cette expérience l'objet du poète moderne, accepter l'idée que cet objet est constitué par la répétition d'une expérience passée, et non reproductible, ou par la recherche de sa trace. Événement unique et cependant processus lent, le moment de l'apprentissage de la parole humaine est même le prototype de ce qui est perdu à jamais, car qui a appris à parler n'aura pas à renouveler cet apprentissage, sauf dans des cas d'accident ou de maladie ayant provoqué une atteinte neurologique.

Si les messages explicites ou inconscients de la mère ou de l'environnement sont aisément compris par le nourrisson, il ne lui est pas aisé de parvenir à les émettre lui-même par le langage. Chez l'enfant, la compréhension du langage en position de passivité précède de beaucoup sa maîtrise active. N'y a-t-il pas là aussi une expérience de désaide, semblable à celle du nourrisson, ou du moins d'impuissance, à laquelle resterait fixé celui qui deviendra un poète ? L'« impossible à dire » est une expérience commune à l'enfant et au poète. Les parents et les éducateurs le savent : ne pas pouvoir dire ce qui réclame d'être exprimé peut provoquer de réels moments de détresse ou de fureur impuissante. La

24. D. Widlöcher, « L'objet : entre le lieu et la figure », *Annuel de l'APF, L'objet, la réalité*, 2008, p. 45.

conscience de l'insuffisance de ses moyens dans la période assez longue où, de l'*infans* qu'il était, l'enfant devient progressivement un « *fans* », laisse à coup sûr des traces dans la vie inconsciente : insuffisance des moyens propres, face à l'infini de la perception, à la multiplicité et à la violence des affects, aux exigences de la communication, mais aussi expériences successives de maîtrise, au fur et à mesure de l'acquisition du langage. Pour le poète, du moins pour le poète moderne, ces traces restent agissantes. Elles jouent pour lui le rôle que joue pour le romancier le « souvenir d'un événement d'autrefois, le plus souvent infantile » qu'évoque « *Der Dichter und das Phantasieren* ». Peut-on considérer cette expérience infantile comme l'objet du poète ?

Ce qui placerait cette hypothèse dans la suite de l'œuvre freudienne, c'est la manière dont Freud introduit dans sa réflexion l'idée que le jeu des enfants prépare les futures créations du *Dichter* : « Ne devrions-nous pas rechercher, chez l'enfant déjà, les premières traces de l'activité poétique ? L'occupation préférée et la plus intensive de l'enfant est le jeu. »²⁵ Mais l'autre occupation sérieuse de l'enfant, en vérité, n'est-elle pas simultanément l'apprentissage du langage ? Il y a là une voie que Freud n'a pas prise, lui qui, répétons-le, n'envisage par *Dichtung* que l'imagination romanesque, quand *Dichtung* comporte aussi ce que nous nommons poésie. Plutôt que la connaissance de l'âme humaine, ce que vise le poète c'est, comme l'enfant, une langue apte à simplement dire : « Le tout est de tout dire et je manque de mots. [...] J'ai mal vécu et mal appris à parler clair », écrit Paul Éluard dans « Pouvoir tout dire ».

*

Certes, l'exclusion totale du récit en poésie n'est qu'une utopie, et une part d'imagination et de déploiement fantasmatique participe à tout poème et le nourrit. Il est intéressant de s'arrêter à l'exemple de Michaux,

25. « La création littéraire et le rêve éveillé », art. cit., p. 72. En allemand : « *Sollten wir die ersten Spuren dichterischer Betätigung nicht schon beim Kinde suchen ? Die liebste und intensivste Beschäftigung des Kindes ist das Spiel.* » C'est le mot *dichterish* qui est employé, forgé sur *Dichter*, au sens de « capacité de celui qui forge des récits ».

dont l'œuvre poétique évoque de manière insistante la difficulté à composer avec le langage appris, mais comporte aussi des récits dans lesquels l'imagination, le *Phantasieren*, se donne libre cours.

Son œuvre poétique débute par une attaque contre le langage avec « Glu et Gli » dans *Qui je fus*. Ce poème de 1927, un des tout premiers – et à ce titre riche d'indications sur ce qui fait écrire – semble évoquer les balbutiements et les onomatopées d'un début de langage, en même temps qu'un pénible processus de dégagement, comme lors d'une naissance : « et glo / et gli / et déglutit sa bru / gli et glo / et déglutit son pied / glu et gli / et s'englugliglologa ». Puis le poème se développe en procès du langage, du langage en tant que discours, symbolisé par Boileau, utilisé par « Messieurs les écrivains ». Le langage est toujours le langage des autres, qui bâillonne car il est imposé dès le plus jeune âge à tous ces « enfants qui sortent du ventre des femmes / humides, malmenés, avec déjà un désir fou de s'exprimer »²⁶. De nombreux passages, du moins dans les débuts de l'œuvre, répètent ce besoin d'inventer sa langue à soi, une langue qui ne soit pas celle des autres, besoin qui passe par exemple par une réflexion sur les langues imaginaires des peuples de fantaisie que décrit *Ailleurs*. Les mots sont à déraciner et à détourner, eux qui sont d'« habituels empêcheurs » de « balancer indolemment entre plusieurs impressions indéfinies »²⁷, comme si ces stéréotypes convenus étaient trop limités par rapport à la pression de ce qu'il y a à dire.

C'est le récit et la liberté d'imagination mise en œuvre dans les récits de voyage (*Ecuador* ou *Un barbare en Asie*), mais surtout les scénettes de *Plume* qui ouvriront une issue, de même que la prolifique invention verbale dont on a de nombreux exemples à l'esprit. Il s'agit moins d'une transgression de la langue, comme on l'a souvent dit, que d'une sortie

26. H. Michaux (1927), « Glu et Gli », *Qui je fus, Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 111.

27. H. Michaux (1972), *En rêvant à partir de peintures énigmatiques, Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, 2004, p. 695.

quasi maniaque de l'aphasie originelle²⁸. Certes ce besoin de forger le langage comporte des aspects œdipiens : « fortu mon père, forsi ma mère, nous allâmes à trois giler dans la rigole »²⁹, mais ceux-ci sont plutôt un matériau qu'un fondement. Puis ce sera la découverte d'abord du dessin et des signes (« Signes pour retrouver le don des langues / La sienne au moins que, sinon soi, qui la parlera ? »³⁰), qui permettent de « s'exprimer enfin loin des mots, des mots des autres »³¹, ensuite d'un rapport intime avec la musique, la musique non académique, c'est-à-dire les simples rythmes et sons, qui donneront progressivement accès à l'apaisement et à une poésie profonde et aboutie.

Un des récits de *Plume*, intitulé « L'hôte d'honneur du Bren Club », est clairement une métaphore cocasse de l'apprentissage de la langue maternelle, corrélé au geste de l'allaitement et au danger d'anéantissement qu'elle comporte. Cette page met en scène un dîner mondain, dans lequel les plats servis sont répugnants, avec par exemple une dinde « farcie à l'asticot » ou une salade « nettoyée au cambouis ». Plume, hôte d'honneur, mange méthodiquement, sans faire de commentaire, jusqu'à ce que la maîtresse de maison, pour attirer son attention, mette son sein à nu, ce qui ne semble guère l'émouvoir. Elle lui demande alors : « Savez-vous comment on nourrit un enfant ? », en le reniflant ; et lui, poli, la renifle de même. C'est alors que la voisine de table s'étrangle en avalant une langue de mouton. S'ensuivent divers soins vigilants, qui échouent. « Et jamais elle [la voisine de table étouffée par la langue] ne rendit la langue à laquelle elle avait tant envie de renoncer »³². C'est l'introduction violente du langage qui est ici figurée, la non-adéquation de la séduction maternelle et de ses soins maladroits et même meurtriers. Ce récit, certes produit par l'imagination, est poétique en ce qu'il traite, plutôt que de la

28. « Le portait de A. », texte autobiographique, indique : « Jusqu'au seuil de l'adolescence il formait une boule hermétique et suffisante, un univers dense et personnel où n'entrait rien, ni parents, ni affection, ni aucun objet, ni leur image » avec « de grosses lèvres de Bouddha fermées au pain et à la parole », *ibid.*, pp. 608-609.

29. H. Michaux, « Saouls », *Qui je fus, op. cit.*, p. 119.

30. H. Michaux, « Mouvements », *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1954, p. 142.

31. *Ibid.*

32. H. Michaux (1938), *Plume, op. cit.*, t. I, pp. 639-640.

mère de Michaux, de la nécessité pour le poète de trouver la bonne langue, une langue qu'il puisse faire sienne et pratiquer sans renoncer à exprimer exactement et complètement ce qu'il en est de son rapport à soi et au réel.

Cette langue sienne, qui cherche à tout garder et à tout restituer de l'expérience de soi et du monde, et en l'occurrence du lien entre le corps et la vie d'âme, on en a un exemple avec le très beau poème « Mon sang » :

« Le bouillon de mon sang dans lequel je patauge
Est mon chantre, ma laine, mes femmes.
Il est sans croûte. Il s'enchantre, il s'épand.
Il m'emplit de vitres, de granits, de tessons.
Il me déchire. Je vis dans les éclats.

Dans la toux, dans l'atroce, dans la transe.
Il construit mes châteaux
Dans des toiles, dans des trames, dans des taches
Il les illumine. »

Le sujet du poème³³ est la souffrance. Son harcèlement soumet le je à un ensemble d'épreuves dont la parole poétique permet de restituer la simultanéité : morcellement physique et psychique (« patauge », « granits », « vitres », « tessons », « déchire », « éclats »), cependant qu'elle lui apporte aussi réparation (« châteaux »), et que la fluidité du sang, qui était au service de l'agression dans la première strophe, relie les fragments en un réseau de « toiles », « trames » et « taches ».

Sans entrer dans le détail, remarquons la manière dont le sens, absent comme sens d'un récit – comment raconter ce poème ? –, est délivré par la prosodie : le « sang » « s'enchantre » parce qu'il est « chantre », et le rythme met en œuvre un processus de décomposition-recomposition entre

33. H. Michaux (1938), *Plume*, *op. cit.*, p. 226. Un commentaire de ce poème par M. Collot, à qui j'emprunte des éléments, figure sous le titre « Poétique de la misère » dans J.-C. Mathieu et M. Collot (dir.), *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Corti, 1987, pp. 1-52.

la première et la deuxième strophes. La fluidité du sang qui entraîne les mots les uns à la suite des autres s'accompagne d'un rythme ternaire qui mime, écrit Michel Collot, « l'assaut réitéré de la souffrance » tout en bâtissant l'unité du poème. Michel Collot note aussi « la constitution de chaînes phonicosémiques au sein desquels la reprise de phonèmes identiques se traduit par une mutation, le plus souvent positive, de leur signification : « sANg » devient « chANtre », qui associé à « sANs », produit « s'ENchANte », « LA Toux », « l'Atroce », « LA TRanse » aboutissent aux « chÂTeaux ». On assiste ainsi à une sorte de réenchaînement enchanté qui transforme la confusion initiale (« le bouillon ») en une « illumination ». Enfin au centre du poème, le mot « éclats » opère le retournement : connotant, du fait de son apparition à la fin de la première strophe, la souffrance et les blessures infligées par les vitres, granits et tessons, il introduit à la réparation de la seconde strophe, où son sens s'inverse, pour s'accorder avec l'illumination. C'est donc avec cette double valence qu'il agit au sein du poème entendu dans sa globalité.

Baudelaire écrit dans *L'Art romantique* que « manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire ». C'est ce moment où est obtenu le surgissement d'une langue plus complète que celle dont on dispose dans l'expérience habituelle qui peut-être constitue l'objet du poète, « ce qu'il y a de plus variable dans la pulsion, [...] qui ne lui est adjoint qu'en raison de son aptitude à rendre possible la satisfaction³⁴ ». L'objet, ce serait peut-être la répétition et le surmontement d'un moment à la fois traumatique et satisfaisant, celui de l'origine du langage en chacun, avec ses difficultés, ses renoncements et ses accomplissements. Obtenir une langue qui garde tout de l'infini des perceptions et des affects, une langue de sons et de chants qui conserve aussi l'étrangeté d'une langue inconnue, intraduisible : comment transformer « Mon sang » en une prose ou en une morale ?

Yves Bonnefoy, dans les nombreux essais où il expose sa conception de la poésie, fait du moment fugace de la disjonction entre le son et le sens dans le poème l'élément le plus important de l'expérience

34. « Pulsions et destin des pulsions », art. cit., p. 19.

poétique³⁵. Il explique celle-ci, à la fois celle de l'auteur et celle de l'auditeur, en la rapportant au moment de l'entrée dans le langage, mais d'une manière différente : pour lui, la poésie permet de retrouver l'unité d'un monde qu'il appelle « indéfait », indéfait comme la dyade fusionnelle avec la mère, avant l'entrée dans le langage, lequel apporte le concept, qui sépare du monde. Dans cette perspective, l'objet du poète, visé par la pulsion, correspondrait-il à la phrase des *Trois essais* selon laquelle « Trouver l'objet sexuel n'est, en somme, que le retrouver » ? L'objet du poète se grefferait au premier objet. Car si l'enfant se trouve « exilé », comme le dit Bonnefoy, dans le lieu conceptuel, c'est tout autant à l'union heureuse avec la mère qu'il est retiré – la mère, cette « première demeure parlante »³⁶, selon la belle expression d'Eduardo Gómez Mango – qu'à la plénitude originelle qu'il éprouverait avant d'entrer dans le langage. À cette vision générale de la poésie s'entrelace d'ailleurs chez Yves Bonnefoy la problématique personnelle œdipienne d'une dette et d'une réparation envers le père ; il déclare, en 1997 : « Je suis prêt à penser que j'écris pour donner la parole à mon père, qui n'avait pas appris à parler »³⁷, pensée dont on trouve un écho dans un poème de 2010 : « Remonte, dans les mots qui disent le monde / Son silence, qui les dénie, qui me demande / D'en imaginer d'autres, mais je ne puis. »³⁸

*

Pour le romancier, si l'on suit Freud, le monde et le langage sont déjà créés : il lui suffit de puiser dans ses fantasmes pour faire vivre les personnages et les situations issus de sa fantaisie. Le langage n'est qu'un outil. Pour le poète, le monde est non pas à créer, mais à préserver dans son infinité par la répétition incessante de la tentative pour échap-

35. On trouvera des développements de ces idées dans de nombreux essais d'Yves Bonnefoy sur la poétique, les plus récents étant réunis dans *L'Inachevable, Entretiens sur la poésie (1990-2010)*, Paris, Albin Michel, 2010.

36. E. Gómez Mango, in *Freud avec les écrivains, op. cit.*, p. 126.

37. Y. Bonnefoy, « Les ateliers de Tours », *Dans un débris de miroir*, Paris, Galilée, 2006.

38. Y. Bonnefoy, « Aucun dieu », *Raturer outre*, Paris, Galilée, 2010.

per à l'ingurgitation de la langue des autres, si l'on songe à la fable de Michaux. Mis à part la violence de l'imposition de la langue et du refus de celle-ci, l'expérience de Michaux n'est pas très différente de la théorisation à coloration mythique d'Yves Bonnefoy : elles ont en commun la conviction que quelque chose a été perdu lorsqu'est apparue la parole, « la parole des autres » pour Michaux, la parole « conceptuelle » pour Bonnefoy – quelque chose de la perfection de soi, de la « boule » pour le premier, quelque chose du monde sensible maternel pour le second. Pour autant, dira-t-on que c'est le premier objet sexuel perdu qui est l'objet du poète ? Certainement pas. Car la poésie depuis le *xix^e* siècle cherche à être en rapport non pas avec la nostalgie d'un monde perdu comme le ferait le rêve éveillé du romancier, ou comme on pourrait croire que le propose Yves Bonnefoy, mais avec la « réalité rugueuse », selon le terme de Rimbaud, réalité dont le son et les harmoniques qu'il crée apportent la présence, passant par une « désignifiante » du mot qui lui donne tout son poids. La prééminence du son, de la musique, du chant – le terme, non le fait lui-même, varie selon les poètes – inviterait plutôt à faire l'hypothèse, peut-être hasardeuse, que « l'événement d'autrefois, le plus souvent infantile », n'est pas dans le cas du poète un événement dans lequel le désir était simplement « réalisé », comme dans le jeu de l'enfant, ou dans l'union avec la mère, mais plutôt la retranscrite de la longue période au cours de laquelle par l'apprentissage de la phonation, de l'articulation, de l'éclat unique de chaque mot peu à peu acquis, a eu lieu l'entrée dans le langage, expérience à la fois de renoncement et d'emprise. Que l'expérience poétique apporte la répétition d'une telle expérience infantile universelle – chercher et fabriquer la langue – pourrait rendre compte de l'expérience de *heimlich* que font vivre les grands poèmes.

Odile Bombarde

Psychanalyste,

Maître de conférences au Collège de France.