

# La poésie de la psychanalyse

**Auteur(s) :** Pierre Sullivan

**Mots clés :** deuil - mort - Orphée - poésie - psychanalyse - rêve - Rilke (Rainer Maria) - sommeil

---

Je lis la poésie <sup>1</sup>, j'aime l'acte même de lire la poésie, le mariage de ma pensée et des mots du poète, le rythme qu'instaure le vers en moi, si différent de la continuité et de la transparence silencieuse de la prose romanesque. Je suis convaincu que la poésie est une valeur fondamentale de notre culture, qu'une grande époque est une époque de grands poètes.

Je crois tout autant à la valeur de la psychanalyse que je pratique depuis de nombreuses années. La psychanalyse est la création d'une culture, l'ouverture d'une médecine de l'âme dont le siècle dernier peut s'enorgueillir. Ouverture thérapeutique qu'il nous appartient de maintenir malgré les soubresauts de l'histoire et des mœurs.

Je veux aujourd'hui lier ces deux rameaux de notre civilisation. Ils sont certes très différents : l'histoire de l'une est très courte, l'autre est millénaire. Leurs finalités ne sont pas les mêmes et ce n'est pas à une comparaison que je voudrais me livrer. Je voudrais plutôt retrouver un moment où ils se sont rencontrés et peut-être noués. Mon titre énigmatique, la poésie de la psychanalyse, veut dire cela : le génitif indique qu'à un certain point de son tracé la psychanalyse emprunte l'œil de la poésie. Il s'agit d'une fiction, le récit de deux promenades qui se croisent : un poème de R.M.

Rilke. Orphée. Eurydice. Hermès et un article de Freud Passagèreté. Ni plus ni moins.

Depuis longtemps, je songe en moi à cette rencontre. Si je devais retracer mon itinéraire, je prendrais comme point de départ la lecture de l'Interprétation du Rêve<sup>2</sup>. Sur un point précis qui m'a mené à la lecture d'un premier poème. Freud écrit au début de sa somme sur le rêve : « Je n'ai guère eu l'occasion de m'occuper du problème du sommeil, car c'est un problème essentiellement physiologique, même si, dans la caractérisation de l'état de sommeil, il faut nécessairement inclure la modification des conditions de fonctionnement régissant l'appareil animique. La littérature sur le sommeil (...) ne sera donc pas prise en considération ici. »

Freud, pour parvenir au rêve, à l'intelligibilité du rêve, a en quelque sorte besoin d'exclure le sommeil puisque ce dernier n'a rien à dire. Même s'il admet en même temps que tout le psychisme doit être convoqué par l'état de sommeil. Ce que l'on cherche en psychanalyse est de l'ordre d'un dire ou d'une raison. Il s'agit de faire entrer dans la rationalité des phénomènes jusqu'alors décrits comme irrationnels. Le rêve parle, certes curieusement, mais il parle : il ne reste qu'à le déchiffrer, ce que fera admirablement Freud, découvrant au passage que l'interprétation, c'est-à-dire l'écoute du rêve est une voie royale qui mène à l'inconscient et surtout à son partage. Le sommeil, bien infiniment précieux, vital comme tout besoin, est sauvegardé par le rêve qui apporte ainsi sa contribution à la vie. Le sommeil n'est donc pas dévalué s'il est écarté, mais il n'est cependant plus interrogé en lui-même et pour lui-même. Le sommeil devient comme le monde qui entoure le sujet, enfermé lui dans le

narcissisme absolu du rêve.

Le mouvement de Freud est certes compréhensible et il a été plus que profitable. La compréhension géniale du rêve par Freud aura permis paradoxalement que l'on revienne sur le sommeil. Les neurobiologistes ont montré depuis que le sommeil est une expérience complexe et qu'il faudrait faire une phénoménologie du sommeil pour chaque individu : nous avons, chacun d'entre nous, nos gestes de sommeil qui sont l'expression fine de notre subjectivité et de ses contacts immédiats avec le monde extérieur, un langage qui ne parle pas certes mais qui dit beaucoup tout de même. Ces discours individuels que sont les sommeils, nous nous rendons compte aujourd'hui que bien des penseurs ont tenté de les mettre en valeur. Ou de les éviter, ce qui d'un certain point de vue revient au même. Beaucoup de philosophes<sup>3</sup> ont approché la question du sommeil, tout autant à vrai dire que celle du rêve.

Et puis, il y a les poètes. Que disent-ils du sommeil ? Les exemples sont innombrables.

Dans un poème intitulé *La dormeuse*<sup>4</sup>, Rilke, compagnon de Freud à un moment de son itinéraire, nous dit ce que voit un poète dans le sommeil :

*« Figure de femme, sur son sommeil  
fermée, on dirait qu'elle goûte  
Quelque bruit à nul autre pareil  
Qui la remplit toute.  
De son corps sonore qui dort  
Elle tire la jouissance  
D'être un murmure encore*

*Sous le regard du silence. »*

Que dit le poète ? Il y a dans le sommeil un bruit à nul autre pareil. Ce bruit emplit. Il emplit la femme, l'être le plus plein non seulement par la sexualité, le rapport sexuel avec l'homme mais surtout par la maternité : dans le sommeil qui l'enferme la femme est grosse d'un bruit sans pareil. Dans la seconde strophe, Rilke précise la nature d'un bruit dont la femme tire la jouissance. Dans le sommeil, persiste un murmure encore sous le regard du silence. En somme un son, une voix plutôt qui ne s'est pas éloignée, dégagée du silence qui n'est pas son contraire, son opposé mais plutôt le gardien, celui qui veille sur la parole. Dans le sommeil, la femme dont le poète déchiffre la figure, retrouve ce murmure. Dit par un poète, ce murmure ne peut signifier que la poésie elle-même comme un retour à un état naturel et antérieur du langage, son sommeil en quelque sorte. Si le poète utilise dans la première strophe un « on dirait » prudent, dans la seconde strophe : il affirme reconnaître la jouissance tirée de ce murmure. Rien ne manque. C'est sans nostalgie. La poésie a été, est un murmure sous le regard du silence. Peut-on en tirer un savoir ? Devrions-nous psychanalystes nous convertir à l'écoute du sommeil ? Il est trop tôt pour le dire.

Rilke a écrit il y a cent ans (en 1904) un immense poème sur le premier des poètes : Orphée. Eurydice. Hermès<sup>5</sup>. Un autre poète Joseph Brodsky dans un texte intitulé Quatre-vingt-dix ans plus tard<sup>6</sup>, en a écrit un commentaire inspiré. Grand poète russe du siècle dernier, exclu de son pays par le pouvoir communiste après un passage en camps, il a survécu grâce à la poésie. Plus que tout autre, il peut nous faire comprendre la nécessité intérieure, vitale du poème qui seule détermine son écriture. Et il importe de voir le

poète à l'œuvre. Comme l'analyste d'ailleurs. On ne peut les apprécier véritablement que sur leur ouvrage et leurs œuvres, le poème pour le premier, la clinique pour le second. Le poème reprend un mythe grec célèbre : Orphée, à cause de la beauté de son chant s'est vu accorder par les dieux le privilège d'aller dans les enfers chercher sa femme Eurydice, morte, piquée par un serpent. Le dieu Hermès, dieu du passage, dieu du message, les accompagne lui et sa femme dans leur retour vers le monde vivant. Les dieux n'ont eu qu'une exigence : Orphée qui mène la marche ne doit pas se retourner pendant ce trajet. Voilà le sujet maintes et maintes fois repris par les artistes depuis l'antiquité. Voici maintenant le travail.

Voyez Rilke à l'œuvre dès le titre : Orphée point, Eurydice point, Hermès sans point, absence de ponctuation. Qu'est-ce à dire ? Il y a deux ordres, celui des humains et celui des dieux ; le premier ordre est ponctué parce qu'il est limité dans le temps, le second ne l'est pas parce que son temps est celui de l'infini. Deux temporalités donc, rapprochées et partant conflictuelles. C'est, et le titre ici remplit bien son rôle, condensé en trois mots et deux signes de ponctuation, tout l'enjeu du poème<sup>7</sup>.

*« C'étaient les mines enchantées des âmes.  
Tels des minerais silencieux elles allaient  
En filons à travers les ténèbres.  
Le sang qui s'écoule vers les hommes jaillissait parmi  
Les racines  
Il semblait dans l'obscurité lourd comme du porphyre.  
Hors lui rien n'était rouge »*

La première strophe décrit un lieu et sa qualité : un univers

minier, grisâtre, fait de minerais silencieux, celui des âmes en enfer. Une seule tache de couleur : le rouge du sang qui indique un passage vers les hommes ; il s'écoule, il jaillit même s'il paraît déjà lourd comme du porphyre, minéralisé. Ce sang qui n'appartient qu'aux humains, les dieux étant irrigués par d'autres liquides, circule entre les racines : retenons cette « racine » car elle reviendra à la fin du poème. Le sang circule mais il a déjà la consistance du porphyre : il est en voie de minéralisation ou d'immobilisation.

*« Il y avait là des rochers  
Et des forêts inhabitées. Ponts au-dessus du vide  
Et ce grand lac aveugle et gris,  
Suspendu au-dessus de ses fonds lointains  
Tel un ciel de pluie sur un paysage.  
Entre les douces prairies si pleines de patience  
On percevait la bande pâle de la route unique  
Comme une grande lessive qu'on eût mise à sécher. »*

La deuxième strophe peint le paysage de l'enfer : un univers de rochers presque entièrement homogène et où le vide sature l'espace à une exception près : la bande pâle d'une route unique. La description est étrange et impressionnante : il y a un grand lac aveugle et gris mais détail insolite : il est suspendu. Cette image d'une masse compacte qui surplombe le paysage évoque le grand Vide : une entité de néant d'où tout procède. Le vers : « comme une grande lessive qu'on eût mise à sécher », évoque la peinture de Ruysdael, peintre des cieux suspendus et dont les toiles sont couvertes aux trois quarts par des traînées de nuages. On peut imaginer là un souvenir d'enfance du poète : l'évocation d'un pâle soleil dans le ciel nordique. Ce monde infernal est aussi « plein de

patience » : encore une notation de plénitude, cette fois de la patience, c'est-à-dire de ce qui est le plus étranger aux humains et le plus naturel aux dieux, puisqu'ils ont tout le temps pour eux.

*« Ce fut par ce chemin qu'ils arrivèrent.  
En tête l'homme élancé dans le manteau bleu,  
muet, précédé de son impatient regard.  
Sans le mâcher, son pas dévorait à bouchées énormes  
Le chemin ; ses mains pendaient  
Lourdes et fermées entre les plis tombants  
Et n'avaient plus conscience de la lyre légère  
Qui était dans sa main gauche enracinée  
Comme une rose grimpante dans une branche d'olivier.  
Ses sens étaient comme dédoublés :  
Son regard courait au-devant comme un chien,  
Et revenait, pour sans cesse à nouveau  
Se poster en attente très loin au tournant prochain,  
Et son ouïe s'attardait comme une odeur.  
Parfois il lui semblait que derrière lui  
Elle rejoignait les deux autres marcheurs  
Qui devaient le suivre dans toute cette montée.  
De nouveau ce n'était que l'écho de ses pas  
Et le vent de son manteau qui le suivait.  
Mais il se dit qu'ils allaient venir tout de même ;  
Il se le dit tout haut écoutant son écho.  
Ils venaient sans doute, mais tous deux marchaient  
Avec une terrifiante douceur. S'il eût été permis  
Qu'il se retournât (si ce regard en arrière  
N'eût signifié la ruine de toute l'œuvre déjà accomplie)  
Il eût pu les voir  
Les deux taciturnes qui suivaient en silence »*

Troisième strophe : les personnages entrent en scène. Pour l'anecdote, le poète doit d'avoir été inspiré par un bas-relief qui se trouve au Musée de Naples. Il se livre donc à une « ekphrasis » ou description d'œuvre d'art qui est en soi un genre littéraire de la littérature antique où l'enjeu est de rendre aussi plastique et vivant par les mots une œuvre peinte ou sculptée. Ce qui explique, pour la plus grande partie du poème, un style très proche du récit ainsi que le choix d'un vers libre qui, pour prendre un adjectif tiré du poème lui-même, est beaucoup plus impatient que le vers qui obéit au mètre. Pour J. Brodsky, poète, ces choix de métrique obéissent à des motivations profondes, métaphysiques : le mètre par la circularité qu'il institue est une survivance d'un temps cyclique, le vestige d'une patience oubliée. Le vers libre choisi ici indique que le poète se place du côté des humains : s'il décrit les hommes et les dieux, c'est néanmoins le point de vue des premiers qui est le sien.

Un premier personnage, un manteau bleu, couleur du ciel et surtout un regard « impatient » dit le poète : à coup sûr c'est un homme. Orphée. Le premier des poètes. Son mythe remonte au sixième siècle avant J.-C. Les Hymnes orphiques sont parmi les tout premiers témoignages d'une parole poétique en Occident. La beauté de son chant, selon le mythe, aurait charmé les dieux au point que ceux-ci lui auraient permis d'aller chercher sa femme, Eurydice, aux enfers. À la seule condition de ne pas la regarder sur le chemin du retour avant d'avoir franchi la porte de l'enfer gardée par Cerbère, le chien gardien des prairies infernales. C'est précisément ce moment que choisit le poète, celui du retour impatient. Il se hâte et sa lyre ne lui sert de rien. Elle est, nous dit Rilke, « dans sa main gauche enracinée comme une rose grimpante dans une branche d'olivier ». Mais Orphée est poète

malgré tout Aussi ses sens sont dédoublés. Le regard court devant et revient se poster au tournant. Son ouïe s'attarde comme une odeur. Elle rejoint ainsi les deux marcheurs. Un écho le suit : « il se le dit tout haut écoutant son écho ». Ces vers, tout en détour, décrivent ce qu'est un vers : du latin « versus », le mot signifie tournant. Le vers « il se le dit tout haut écoutant son écho » est une magnifique, simple, exacte manière de décrire l'activité du poète qui écoute en lui l'écho des mots, qui par les mots, nous le verrons peu à peu, fait tourner le temps sur lui-même. Le mètre est le signe du temps, sa présence. Qu'il y soit selon une de ses figures classiques, l'iambe ou qu'il paraisse en creux dans le vers libre, il impose toujours sa marque.

Ces vers sont en même temps chargés de significations : Orphée est comparé à un chien, du moins son regard ; il y a là une osmose entre le sens du poète antique et Cerbère, le chien gardien des enfers, dont le regard est de la plus grande vigilance. Orphée pour un temps est une créature infernale. C'est probablement ce qui explique qu'il ne chante pas, que sa lyre soit à ce moment-là inutile. Ou les dieux lui interdisent de chanter ou plus vraisemblablement, il n'y aurait pas de poésie possible en enfer. Autrement dit, si la poésie dit ou peut dire l'éternité, elle-même n'est pas éternelle. Et surtout ne doit pas prétendre l'être. Il faudrait sortir des enfers, sans se retourner, sans versifier et la course affolée d'Orphée le dit superbement.

La pensée de Rilke ne croise-t-elle pas là celle de Freud ? Freud a une hésitation à propos de la temporalité de l'inconscient. Ce dernier serait en quelque sorte un enfer, c'est l'impersonnel en nous. Freud ne se résoudra pourtant jamais à le déclarer intemporel. Freud par peur ou méfiance, n'est ni religieux ni

mystique, contrairement à Jung par exemple. Même si parfois ses descriptions tendent à faire de l'inconscient le dernier lieu où l'éternité se dépose. Il le qualifiera plutôt et avec prudence, d'atemporel : l'inconscient est sans le temps, dit-il. Il y a dans cette qualification indéfinie de Freud quelque chose, dans son mouvement même, qui évoque la course d'Orphée décrite par Rilke comme une nécessité d'échapper à l'éternité. Ou comme une ruse de la poésie vis à vis de l'éternité et contre une tendance trop humaine à s'abîmer dans des lieux ou des temps hors du monde.

Après cet affolement intérieur d'Orphée, le poète Rilke reprend la parole. Les deux autres personnages viennent avec une terrifiante douceur : deux taciturnes en silence.

*« Le dieu de la marche et du message lointain,  
Le casque du voyage surmontant la clarté des yeux  
Portant au-devant de son corps le fin caducée  
Et battant des ailes aux chevilles ;  
Confiante, à sa gauche : elle. »*

Il y a d'abord le dieu, Hermès, décrit par ses attributs : le casque, le caducée, les ailes aux chevilles. Et puis, en italique, elle. Pourquoi ces italiques ? Ils sont pour nous comme une gifle car celle qui fut tant aimée, comme dit Rilke, celle que nous venons chercher, l'objet de la quête, par cette marque typographique, par cette distinction, précisément, elle se distingue de nous. Elle n'est pas tout à fait avec nous, avec Orphée. Comme le dit Freud du rêve, sa présence est à l'image du passé. Le rêve ne fait pas revenir le passé lui-même mais seulement son simulacre. L'image : la mise en italique a la même valeur ici que la mise en image. Il devient difficile de distinguer Eurydice de son simulacre ou comme dit Pascal de la figure qui porte présence et absence de la

chose, la femme aimée de son souvenir halluciné. C'est cette qualité simulacrale que décrit Rilke à travers l'italicisation du mot elle. C'est Elle, la ressemblance est parfaite mais le séjour en enfer l'a marquée dans sa qualité de présence. Ou encore la quête poétique d'Orphée la marque dans son être : c'est une autre manière de ramener les enfers de leur site mythologique antique à l'univers d'une âme d'aujourd'hui qui se cherche.

*« Celle qui fut tant aimée, qu'une lyre pour elle  
fit entendre plus de plaintes que toutes les pleureuses  
au point qu'un monde de plainte naquit,  
un monde où tout fut recréé : vallées et forêts,  
chemins et villages, champs et bêtes et fleuves ;  
et qu'autour de ce monde de plaintes  
comme autour de l'autre Terre, un soleil  
et un ciel constellé silencieux tournaient  
un ciel de plaintes aux étoiles effarées - :  
celle qui fut tant aimée. »*

Elle, ici mise en italique, a été à l'origine d'un monde. Un monde précisément en italique : un monde où tout fut recréé. De la plainte est née une Terre semblable à l'autre Terre. Ce semblable (ce « à l'image de ») porte en lui la définition du travail de la poésie : créer un monde figuré qui porte présence et absence du monde.

*« Et elle, elle marchait au bras de ce dieu,  
Son pas entravé par les longs bandeaux des morts,  
Incertaine, douce, sans impatience.  
Plongée en elle-même comme un très haut espoir  
Elle ne pensait point à l'homme qui marchait devant elle  
Et non plus au chemin qui montait vers la vie.*

*Elle était en elle-même. Et sa mort  
La remplissait comme une abondance.  
Comme un fruit de douceur et de ténèbres,  
Elle était pleine de sa mort énorme  
Et neuve et ne comprenait rien. »*

« Et elle », le « elle » italicisé tout à l'heure, revient en typographie normale mais comme dit le poème « incertaine, douce, sans impatience ». Le « sans impatience » dit parfaitement l'état d'Eurydice : ce n'est pas la patience des dieux mais ce n'est pas non plus l'impatience des humains. Un état intermédiaire. Un état « transitionnel » par excellence ou une transitivity décalée. Si j'ai utilisé le terme winnicottien familier des analystes, c'est pour rappeler<sup>8</sup> que ce terme n'est compréhensible dans son sens vrai, non purement descriptif ou instrumental, que comme simulacre : or Eurydice « sans impatience », « sans le temps » est un simulacre. La description de ce vécu simulacral apparaît dans les vers suivants.

Rien ne vous lie plus à vous-même qu'un espoir. C'est ainsi qu'Eurydice est liée à elle-même d'une manière contradictoire quant au contenu puisque c'est la mort, le sans espoir, qui assure cette liaison. Elle espère purement, sans pensée pour Orphée ou pour la vie. Pas plus pour la mort, car elle est en elle-même : sa, oui sa propre mort la remplit comme une abondance c'est-à-dire infiniment. Pleine d'une mort énorme, neuve, elle ne « comprend » rien.

*« Elle était dans une virginité nouvelle  
Et intouchable ; son sexe était clos  
Comme une jeune fleur au soir,  
Et ses mains tant déshabituées à s'unir à d'autres*

*Que le toucher même infiniment doux  
Du plus léger des dieux qui la conduisait  
Lui pesait comme un geste familier.  
Elle n'était plus cette jeune femme blonde,  
Entrée jadis dans les champs du poète,  
Non plus le parfum du lit large ni son île  
Ni la possession de cet homme.  
Elle était dissoute déjà comme une longue chevelure  
Donnée comme une pluie déjà tombée  
Et distribuée comme des réserves abondantes.  
Déjà elle était racine. »*

C'est l'ultime moment de rencontre avec elle. Pour la suivre au-delà, il faudra apprendre à ne plus comprendre, car du côté des souvenirs et du passé, la rencontre paraît dorénavant impossible. Après nous avoir ouvert les portes de la plénitude de sa mort, le poète la dit intouchable. Jusque-là elle était, après elle n'était plus : elle était dans une virginité nouvelle, elle n'était déjà plus cette jeune femme blonde. Et puis, elle était dissoute. Et enfin, elle était déjà « racine ». Le poème revient à son début, au paysage infernal dont Eurydice est désormais l'une des composantes.

Vient alors la fin du poème. La fin du poème, Brodsky nous le rappelle, en est en vérité, pour le poète qui l'écrit, son commencement : tout converge pour cette chute. Le paysage puis les personnages ont été décrits : voici maintenant l'action, la péripétie.

*« "Il s'est retourné", dit le dieu ;  
Lorsque soudain  
Le dieu la retint douloureusement  
Prononça les paroles : Il s'est retourné-,*

*Elle ne comprit pas et dit tout bas : Qui ?  
Au loin cependant, sombre dans l'issue claire  
Se tenait quelqu'un dont le visage  
Restait obscur. Il se tenait là debout et regardait  
Comment sur la bande étroite d'un sentier de prairie  
Le dieu du message le regard douloureux  
Se retournait en silence pour suivre  
Celle qui déjà reprenait le chemin  
Entravée par les longues bandelettes des morts,  
douce patiente et incertaine. »*

S'enfonçant dans son être, dans sa mort abondante, elle, l'italique, ne comprend pas et dit tout bas : « Qui ? », en italique bien entendu, car comment saurait-elle parler autrement que dans ce langage simulacral ? « Qui ? » Eurydice pose la question des questions. Il est normal qu'un simulacre pose à bas bruit la question même de l'identité. Le moment est tel que même le dieu ressent une douleur, ce qui est contraire à sa nature, ce qui signifie que ce qui se joue entre Orphée et Eurydice se situe au-delà du divin ou change sa nature, ce qui est en même temps un bouleversement de la distribution des mondes ou du temps. Que s'est-il passé ?

Que voit-on après ce qui se serait passé ? Quelqu'un, ce ne peut être qu'Orphée, se tient dans la porte des enfers, dans « l'issue claire ». Son visage est nécessairement obscur puisqu'il regarde depuis cette position les enfers qu'il vient de traverser : il voit le dieu se retourner pour voir celle qui doit s'être elle-même retournée puisqu'elle reprend en sens inverse le sentier de prairie : elle est maintenant toute patience « douce patiente et incertaine », c'est le dernier vers du poème.

Que s'est-il passé ? Contre toute attente, contre toute impatience, contre toute stratégie de conquête d'un objet ou de sa reconquête dans et par le souvenir, Orphée a voulu voir l'abondance contradictoire de la mort. Et Eurydice le suit, et Hermès le suit, ils se retournent tous comme les vers du poète, véritables tourniquets à la lisière de la vie. Eurydice, c'est le message de Rilke, est fidèle à son mari dans sa mort même. Elle devient sous nos yeux la poésie comme le chant positif de la mort. Pour le poète, son art n'est rien d'autre si l'on peut dire. Ne devient poète que celui qui peut rejoindre la tradition des grands positifs.

« Chante aède » dit impérativement Homère au début de l'Iliade, ce grand poème qui inaugure cette tradition : chante positivement la guerre et ses malheurs. Sors de toi-même, ne songe pas à dépasser, à chasser, à réduire, à combattre ou à exalter, non, chante, que ton chant enfante des Terres, simulacre de la nôtre : recrée, tu peux créer, découvre-le. À partir de rien, du rien : tu n'as qu'à te retourner.

Deux poèmes l'un sur le sommeil, l'autre sur la mort, deux domaines voisins. Les Grecs voyaient en hypnos et thanatos des frères jumeaux. Ces virtualités proprement humaines, le dormir et le mourir, sont décrites ici comme des cornes d'abondance, comme des plénitudes. La poésie ne s'effraye pas du sommeil ou de la mort, elle ne les soupçonne ni ne les exalte, elle y cherche seulement son chemin.

On peut rejeter la poésie et sa tradition. Mais l'aimer, la lire, c'est entendre la positivité de la mort. Qu'est-ce que la psychanalyse a à dire là-dessus ? Vue sous cet angle ou après avoir ainsi défini la poésie, il est évident que si la psychanalyse se limitait à dire qu'il y a peut-être dans ce poème, des résurgences des amours

infantiles du poète, un quelconque attachement œdipien, cela signifierait qu'elle n'aurait rien à dire de la poésie. Quelques allusions à la psychanalyse pendant cette lecture du poème, dans ses impasses productives, la temporalité ou dans ses créations, la transitionnalité, montrent pourtant que le débat intérieur à la poésie ne lui est pas étranger, et ne peut l'être d'ailleurs.

C'est en ce sens qu'il y a une poésie de la psychanalyse. Prenons un exemple tiré cette fois du corpus analytique. Un tout petit article de Freud : *Passagèreté*<sup>9</sup>. En 1916, pendant la guerre, Freud publie dans un journal patriotique un petit article consacré au caractère éphémère de la vie. Le propos est difficile et son auteur, inquiet à juste titre pour les siens, est visiblement mal à l'aise malgré un ton engageant et même stoïquement combatif. Mais ce malaise a à bien des égards plus de prix pour nous que les affirmations trop théoriques sur la pulsion de mort qui apparaîtront immédiatement après.

Le texte se présente comme un souvenir : « Il y a quelque temps, je faisais, en compagnie d'un ami taciturne et d'un jeune poète déjà en renom, une promenade à travers un paysage d'été en fleurs. Le poète admirait la beauté de la nature alentour, mais sans s'en réjouir. La pensée le perturbait que toute cette beauté était vouée à passer, qu'en hiver elle se serait évanouie, comme le fait du reste toute beauté humaine, et tout ce que les hommes ont créé ou auraient pu créer de beau et de noble. Tout ce qu'autrement il aurait aimé et admiré lui semblait dévalorisé par le destin de passagèreté auquel cela était promis. »

Nous passons d'un paysage infernal à un paysage d'été. L'âme allemande, plus encore que la française, se retrouve

naturellement dans le paysage dont on pourrait dire dans le contexte qui est le nôtre aujourd'hui, que c'est une vision simulacrale du monde extérieur. Ici comme tout à l'heure, trois personnages sur un chemin : un psychanalyste, un poète et un ami taciturne. Déjà, coïncidence amusante, Rilke décrivait Eurydice et Hermès comme de grands taciturnes. Il se trouve que nous savons que le jeune poète en question était Rilke lui-même et l'ami taciturne : Lou Andréas-Salomé. Après ce début lyrique, Freud va essayer de comprendre, sans réussir à échapper à toute réduction, le sentiment du poète qui ne peut s'empêcher de mêler à l'enchantement que lui procure la nature en fleur sa défloration prochaine, à l'été d'aujourd'hui l'hiver prochain. Freud est révolté, ose le mot, par cette idée et il demande à la raison d'intervenir.

Que dit la raison ? Tout d'abord, la plongée dans la caducité de tout ce qui est beau et parfait, viendrait de deux motions animiques, disons de deux positions subjectives distinctes : un douloureux dégoût du monde ou une révolte contre la factualité indépassable, entêtée. Et partant un retrait ou l'invention d'un monde idéal auquel on se rattache pour éviter le sentiment de la disparition cruelle des choses vivantes. Au nom de la vérité, Freud réfute facilement cette dernière solution, trop dépendante de nos souhaits et par conséquent fausse : « le douloureux aussi peut être vrai ». Il ne peut contester cependant la passagèreté elle-même mais il refuse au poète la dévalorisation que ce dernier en déduirait. J'utilise ici le conditionnel car la pensée de Rilke, à vrai dire différente dans ses textes-mêmes, se confond ici avec le débat intérieur de Freud. Freud est content de son argument : il inverse le propos : l'éphémère ne produit pas une dévalorisation mais, s'exclame-t-il, un accroissement de valeur au contraire. La valeur de passagèreté est une valeur de rareté dans le temps. La

limitation dans la possibilité de la jouissance en augmente le prix.

« Je déclarai incompréhensible que la pensée de la passagèreté du beau, dut troubler la joie que nous y trouvons [...] La beauté du corps et du visage humains, nous la voyons disparaître pour toujours dans l'espace de notre propre vie, mais cette brièveté de vie ajoute un nouveau charme à ceux de la beauté. La brièveté de la vie d'une fleur ajoute un nouveau charme à ceux de la beauté. La valeur de l'œuvre d'art, quant à elle, n'est déterminée que par sa signification pour notre vie de sensation. Elle peut donc disparaître avec elle. Autrement dit le monde de l'art n'existe pas en soi, il ne transcende aucune vie humaine. Il y a ici dans le texte, après cette démonstration, un tournant. Je tenais ces considérations pour inattaquables, mais je remarquai que je n'avais fait aucune impression sur le poète et sur l'ami. »

Ces aveux d'échec sont parmi les moments les plus touchants de l'œuvre de Freud. Tout autant d'ailleurs que l'obstination du poète et de son amie. L'on sait en effet qu'il fallait beaucoup de sûreté de soi pour résister à la force de persuasion de l'inventeur de la psychanalyse. Mais ici, la raison persuasive est impuissante. Comme toujours dans ces cas-là, la pensée de Freud est sollicitée, son génie se met à l'œuvre et se risque. Après réflexion - plus tard, dit-il - Freud croit avoir trouvé une explication à la réticence de ses compagnons : elle serait liée au deuil, c'est-à-dire au vécu de la mort chez les humains. La passagèreté donne un avant-goût du deuil.

Ce ne peut avoir été que la révolte de l'âme contre le deuil qui dévalorisait la jouissance du beau. La représentation que ce beau est passager donnait à ces deux êtres sensibles un avant-goût du deuil de sa disparition...

Ce virage nous vaut quelques-unes des pensées les plus profondes de Freud sur le deuil, comme quoi la fréquentation des poètes est une bonne chose. Tout d'abord : le deuil est une grande énigme. Nous avons oublié cette vérité d'énigme du deuil. Le langage nous a trompés par sa facilité : nous parlons de plus en plus de deuils de toutes sortes comme si nous savions et comprenions de quoi il s'agit ; le mot deuil devient magique et produit une communauté d'entente immédiate mais fallacieuse. Nous n'acceptons plus de nous laisser questionner, comme le fait Freud ici sous l'impulsion du poète, par ce qu'est la perte des objets d'amour. Freud commence par rappeler sa théorie de la libido et de ses objets : Nous nous représentons que nous possédons une certaine mesure de capacité d'amour, nommée libido, qui, dans les débuts du développement, s'était tournée vers le moi propre. Plus tard, mais à vrai dire très précocement, elle se détourne du moi et se tourne vers les objets qu'ainsi, d'une certaine façon, nous prenons dedans notre moi . Que les objets soient détruits ou qu'ils soient perdus pour nous, et notre capacité d'amour redevient libre. Elle peut se prendre pour substitut d'autres objets ou bien temporairement revenir au moi. Description classique. Mais conclusion inattendue : Mais pourquoi ce détachement de la libido de ses objets devrait-il être un processus douloureux, nous ne le comprenons pas et nous ne pouvons le déduire actuellement d'aucune hypothèse. Nous voyons seulement que la libido se cramponne à ses objets et ne veut pas abandonner ceux qui sont perdus, même quand le substitut se trouve disponible.

Voilà donc bien le deuil. Nous ne comprenons pas, c'est Freud le grand « compreneur » qui parle, nous ne comprenons pas, avec la raison du moins, la douleur liée au détachement de la libido. Même quand les substituts sont là tout prêts, tout proches, nous

souffrons de la perte de nos amours. La raison est impuissante : voilà bien le deuil. Freud revient alors au dialogue avec le poète et du coup nous saisissons que ce dernier ne pourra pas être convaincu, que toute la démonstration et son argument final ne parviendront jamais à l'éloigner de son sens de la mort. C'est le poète qui a mené Freud à cette énigme. Freud alors évoque les désordres de la guerre qui est survenue depuis l'entretien avec le poète. « Un an plus tard, la guerre faisait irruption et dépouillait le monde de ses beautés ».

C'est un lamento. Le psychanalyste ajoute que ce qui a été détruit sera remplacé et que cette destruction ne diminue pas la valeur de ce qui était, reprenant la thèse du début mais avec beaucoup moins d'enthousiasme. Ceux qui comme le poète avant cette guerre associent les œuvres naturelles ou humaines à l'éphémère du temps sont dans le deuil, dans cette attitude énigmatique qu'est le deuil. Et Freud de conclure alors par une autre de ces pensées considérables dont il a le secret : « Nous savons que le deuil, si douloureux qu'il puisse être, termine spontanément son cours. ».

La spontanéité du deuil, presque un automatisme, voilà qui ajoute à l'énigme. Et pose la question : mais qui, la question d'Eurydice, qui mène le deuil ?

*« Déjà elle était racine  
Lorsque soudain  
Le dieu la retint et douloureusement  
Prononça les paroles : Il s'est retourné-,  
Elle ne comprit pas et dit tout bas : Qui ?  
Au loin cependant, sombre dans l'issue claire  
Se tenait quelqu'un dont le visage*

*Restait obscur. Il se tenait là debout et regardait  
Comment sur la bande étroite d'un sentier de prairie  
Le dieu du message le regard douloureux  
Se retournait en silence pour suivre  
Celle qui déjà reprenait le chemin  
Entravée par les longues bandelettes des morts,  
Douce patiente et incertaine. »*

Il s'est retourné — elle ne comprit pas et dit tout bas : Qui ? Qui donc s'est retourné ? Quel est cet italique qui s'est retourné ? Pour répondre à cette question le poète Brodsky déplace légèrement son interrogation : il resitue la scène pour nous : le dieu dit à la femme qu'il s'est retourné ; elle lui répond par cet énigmatique Qui, car il ne peut s'agir, prosaïquement parlant, que du seul autre personnage Orphée. Or Eurydice maintient sa question au dieu Qui ? Question qui le dépasse ? Qu'est-ce qui tout à coup dépasse même un dieu ? Dans la strophe suivante, alerté par la question, le dieu voit Orphée dans l'issue claire, il est retourné : au même moment, il se retourne lui-même et il voit Eurydice déjà retournée. Il y a là une simultanité de retournements : le poète a réussi à faire en sorte que le lecteur ne puisse jamais dire qui d'Orphée ou d'Eurydice, déjà racine, a pris l'initiative du tournant. Rilke fait en sorte qu'ils tournent en même temps et qu'ainsi ils fassent tourner le dieu lui-même.

Orphée c'est le temps fini des humains, Eurydice c'est le devenir infini du temps, Hermès c'est l'infini du temps : le poète les fait tourner de concert, simultanément. Au nom de qui parle-t-il ? C'est le temps lui-même qui parle dans le vers du poète. C'est le temps dans sa double dimension, finie et infinie. Le poète russe quant à lui, mais avec des italiques tout de même, qualifie ce

mouvement, cette transcendance du temps, d'automatisme. Cela nous ramène à la psychanalyse. Le sémantisme historique des langues a ici une grande importance : l'automatisme en anglais n'a pas la même histoire qu'en français. Ici le poète nous renvoie à l'étymologie grecque du mot d'autant plus que le contexte du poème est grec : automatisme veut dire de son propre mouvement, détenant en soi son propre mouvement, transcendant hommes et dieux, fini et infini. C'est la spontanéité telle que la pense Freud dans son Passagèreté. Pour lui, l'inconscient, hors temps et la conscience temporelle appartiennent tous deux à un même temps qui les transcende. Chez Freud, succession et simultanéité se croisent mais ne sont en rien inconciliables : la psychanalyse a été inventée comme une sentinelle postée aux ajointements des ordres du temps. Ce que l'inconscient nous dit, c'est d'abord qu'il y a plusieurs temps qui se chevauchent mais que tous appartiennent au même temps. L'idée d'une prise de pouvoir d'une catégorie du temps sur les autres (Le Ça parle de Lacan, l'automatisme mental de Clérambault ou l'écriture automatique des surréalistes) est étrangère à l'esprit de Freud. Il n'y a qu'un temps de même qu'il n'y a qu'un monde. L'enfer est ici : ces contrées argentées sont devant nous. La poésie nous fait voir la dimension unique de l'espace et du temps : elle nous situe dans l'issue claire. Peut-on en dire autant de la psychanalyse ? Je le pense : il y a des moments cliniques où l'analyste et son patient tournent de concert, où tous deux, incarnations d'un ordre différent du temps, s'identifient dans un même mouvement : ils s'accordent selon la spontanéité du temps. Différents, opposés même, ils ont un instant le même geste.

Les poètes œuvrent, les analystes aussi, dans leur expression le mouvement doit apparaître. Aussi pour finir, une très courte

vignette clinique : un homme de trente ans en analyse depuis quelques mois. Il veut faire le point de sa vie et s'interroge sur de violentes chutes dépressives à certains moments de sa vie. Retour des vacances : il est heureux que les séances reprennent ou plus exactement il s'émerveille d'éprouver un sentiment de continuité après cette interruption : une qualité nouvelle de vécu du temps. Peu après, il me dit qu'au moment où il a entendu à la radio qu'un avion rempli de Français s'était écrasé, il a pensé que j'étais au nombre des passagers. Est-ce contradictoire ? Est-il miné par des « souhaits de mort » ? Non, deux temps s'opposent seulement : la finitude des séances ou plutôt le vécu de cette finitude rendu sensible par le rythme des séances et l'infini du deuil incarné par la pensée de ma mort. Son moment d'émerveillement, analogue au temps lui-même, plus fort que le deuil vient de ce qu'il se situe là dans l'issue claire : là, il me voit déjà partir, « déjà racine », il me voit me retourner vers mon temps. C'est pour lui, l'espace d'un instant, un tournant, une guérison, un vers.

## **Bibliographie**

Carrique P., Rêve, Vérité, Essai sur la philosophie du sommeil et de la veille, Paris, Gallimard, 2002.

Rilke Rainer Maria, Œuvres 2, Poésie, Paris, Seuil, 1972, p.498.

Rilke Rainer Maria, Œuvres 2 Poésie, Paris, Seuil, 1972, p.214.

Brodsky J., On grief and reason, Penguin, 1995, pp.376-428.

Freud S., Passagèreté, in Œuvres complètes, XIII, Paris, PUF, pp. 319-324.