

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

DU POETE ET DU PSYCHANALYSTE : ECOULER LA DOULEUR, ACCUEILLIR L'EFFET DE LA POESIE ¹

*Fanny Réguer*²

Résumé : Dans une de ses nouvelles, l'écrivain J.D. Salinger critique la manière dont certains intellectuels d'obédience psychanalytique se sont saisis d'œuvres artistiques en réduisant leurs auteurs à de classiques névrosés. Cette critique rappelle le positionnement original du psychanalyste Jacques Lacan à ce sujet. Nous souhaitons ici faire valoir ce dernier en examinant les rapports de la psychanalyse et de la poésie sous l'égide d'une question : comment s'autorise-t-on à parler d'œuvres artistiques dans le champ de la psychanalyse ? Nous suivrons le fil des propositions de Salinger pour examiner comment, à suivre « l'artiste là où il nous fraie la voie » (Lacan, 1965), la psychanalyse peut se laisser enseigner par la poésie, à entendre la dimension de la douleur avec laquelle elle entre dans un certain rapport. Mais aussi comment la poésie devrait infiltrer la psychanalyse.

Mots clefs : Salinger, Lacan, poésie, douleur, effet de sens, effet de trou

Abstract: In one of his short stories, J.D. Salinger wrote a critic of the way some psychoanalysts have studied artworks through a reduction of the artist as a classical neurotic. This critic reminds of the psychoanalyst Jacques Lacan's original stand on the question. With this posture in mind we would like to examine the relationship between poetry and psychoanalysis under the aegis of this question: How may one allow himself to discuss poetic artworks within the psychoanalysis field? This article will follow Salinger's propositions to examine how, following "the artist where he paves the way for us"(Lacan, 1965), psychoanalysis can be taught something by poetry – rather the opposite way around – and learn about the dimension of pain that it also seeks to explore. But also how poetry may infiltrate psychoanalysis.

Keywords: Salinger, Lacan, poetry, pain, sens's effect, hole's effect

¹ Of poet and psychoanalyst : to listen the pain and to welcom the poetry's effect

² Psychologue clinicienne, Doctorante en psychopathologie (troisième année), à l'université Rennes 2, laboratoire de Recherches en psychopathologie, nouveaux symptômes et lien social (EA 4050), sous la direction du Professeur des universités Laurent Ottavi. Email : fannyreguer@gmail.com

INTRODUÇÃO

En introduction de notre propos sur les rapports entre poésie et psychanalyse, quoi de mieux que d'écouter les mots d'un écrivain lui-même ou, pour être plus juste, d'un de ses personnages ? Nous proposons la retranscription d'un long extrait littéraire qui vient interroger par sa critique l'usage de la l'art par la psychanalyse.

En 1959, l'écrivain américain J. D. Salinger publie dans *The New Yorker* sa nouvelle *Seymour: An Introduction*. Cette dernière met en scène l'écriture de Buddy Glass, narrateur de la nouvelle et jeune frère de Seymour. Il y tente une «présentation» de ce dernier, poète suicidé, ayant marqué de son génie toute la fratrie Glass³. Aux décours de cette présentation, nous trouvons ce passage de réflexion sur la manière dont les intellectuels, et notamment les psychanalystes, se saisissent des œuvres artistiques:

Mais me semble-t-il, ce qu'on entend, du moins à l'époque moderne, le plus fréquemment dire sur le poète-étrangement-productif-bien-que-malade ou sur le peintre de même espèce, c'est qu'il est invariablement une sorte de névrosé surdimensionné, mais absolument "classique", un égaré qui ne souhaite qu'occasionnellement, et jamais en profondeur, revenir dans le droit chemin [...].Cependant, je persiste à ne pas tomber d'accord avec les experts déclarés en ces matières – les érudits, les biographes, et spécialement l'aristocratie intellectuelle dominante du jour, celle qui a fait ses classes dans l'une ou l'autre des grandes écoles psychanalytiques – et je dis ceci avec une certaine acrimonie – sur ceci : ils n'écourent pas comme il convient les cris de douleur lorsqu'ils les entendent. Ils en sont évidemment incapables. Ils forment une paire d'oreilles en fer blanc. Avec un équipement si mauvais, avec ces oreilles-là, comment pourrait-on suivre le mal, par le seul son et la seule qualité, jusqu'à sa source ? Avec un équipement auditif aussi mauvais, ce qu'on peut détecter de mieux, je crois, et vérifier le mieux, ce sont quelques accents stridents, égarés – pas jusqu'au contrepoint en tous cas – qui remontent d'une enfance troublée ou d'une libido malade. Mais d'où vient donc la masse de la douleur, une masse qui remplirait une ambulance ? D'où doit-elle nécessairement venir ? Le vrai peintre et le vrai poète ne sont-ils pas des prophètes ? Ne sont-ils pas en réalité les seuls prophètes que nous ayons sur cette terre ? En tout cas, ce n'est pas, selon toutes les apparences, le savant, et ce n'est pas, pas du tout, le psychiatre. (Il fait peu de doute que le seul grand et vrai poète qu'aient eu les tenants de la psychanalyse a été Freud lui-même; il avait ses petits ennuis d'ouïe personnels, c'est certain, mais, à moins d'être égaré par la passion, qui pourrait nier qu'il ait été un véritable poète ?) Pardonnez-moi. J'en ai presque fini. Chez un prophète, quelle partie du corps serait nécessairement requise pour recevoir les plus grandes injures ? Ne dit-on pas

³ Une autre nouvelle de J. D. Salinger, *Franny and Zooey*, parue en 1955 dans *The New Yorker*, est consacrée à la famille Glass : Salinger, J.D. *Franny et Zooey*. Pavillons poche. Paris : Robert Laffont, 2015.

prophète ou voyeur ? Alors : les yeux, naturellement. S'il vous plaît, mon cher lecteur moyen, pour me faire plaisir une dernière fois (si vous n'êtes pas encore sorti) relisez les deux citations de Kafka et de Kierkegaard par lesquelles j'ai commencé ce récit. N'est-ce pas clair ? Ces cris ne sortent-ils pas tout droit des yeux ? Même si le rapport du magistrat instructeur est contradictoire – qu'il conclue ne faveur de la Tuberculose, de la Solitude ou du Suicide – la manière dont meurt le véritable artiste-prophète n'est-elle pas claire ? Je dis (et tout ce qui suit dans ces pages, vraisemblablement, ne résistera à l'examen que si j'ai presque raison ici) – je dis que le véritable artiste-prophète, le sot céleste qui peut produire de la beauté et en produit, est principalement ébloui jusqu'à en mourir par ses propres scrupules, par les formes et les couleurs aveuglantes de sa propre conscience sacrée d'homme⁴.

Cet extrait concentre plusieurs éléments dont nous souhaitons suivre le fil pour éclairer une question : qu'est-ce qui autorise, dans le champ de la psychanalyse, à parler d'une œuvre artistique ? Si selon nous cette question ne doit se clore sur une réponse définitive qui se voudrait méthodologique, mais bien plutôt se réouvrir chaque fois que nous nous saisissons d'une œuvre artistique, l'extrait de J.D. Salinger offre au moins trois axes de réflexions qui nous semblent essentiels. Tout d'abord, comment ne pas réduire l'œuvre, et l'artiste qui l'a produite, à « une enfance troublée » ou « une libido malade⁵ » ; et peut-on parler d'une œuvre artistique dans le champ de la psychanalyse sans forcément opérer, même *a minima*, une telle réduction ? Ensuite, comment entendre cette « douleur » si spécifique au « véritable artiste-prophète » ici dépeinte par l'écrivain ? Que nous enseigne par là Salinger quant à ce que les commentateurs ne seraient pas en mesure d'entendre chez le poète ; et comment en prendre la mesure ?

Enfin, relevons ici que le seul vrai poète parmi les psychanalystes est désigné comme étant Freud lui-même. Au-delà de l'hommage fait au Freud-poète, cette précision ne vient-elle pas interroger la question du « style » du psychanalyste qui devrait à son tour tenter un effort de poésie ?

« L'ARTISTE PRECEDE LE PSYCHANALYSTE »

Salinger souligne, à travers la voix de Buddy Glass, qu'il rejette la manière dont le travail desdits « poète-étrangement-productif-bien-que-malade » – targués à partir de leurs écrits d'être des névrosés absolument classiques à l'enfance troublée ou à la libido malade – est analysé par les intellectuels d'orientation psychanalytique. Il en pointe la réduction en un défaut d'écoute de leur part. N'est-ce pas là une incapacité à entendre le poète ou le peintre étudié du fait d'une lecture opérée à travers la fenêtre unique des concepts déjà établis ? Cette critique d'une ironie certaine n'est pas sans rappeler la position de Jacques Lacan à l'égard de l'étude analytique des œuvres artistiques. En 1965, dans son « **Hommage fait à**

⁴ Salinger, J.D. **Dressez haut la poutre maîtresse, charpentiers, Seymour, une introduction.** Le livre de poche. Paris : Robert Laffont, 1964. p. 143-146.

⁵ *Id.*

Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », Lacan se positionne en effet dans un envers affirmé de ce qui a pu se faire à ce sujet dans le champ de la psychanalyse jusque-là. Il écrit :

Ce n'est pas un madrigal, mais une borne de méthode que j'entends ici affirmer dans sa valeur positive et négative. Un sujet est terme de science, comme parfaitement calculable, et le rappel de son statut devrait mettre un terme à ce qu'il faut bien désigner par son nom : la goujaterie, disons le pédantisme d'une certaine psychanalyse. Cette face de ses ébats, d'être sensible, on l'espère, à ceux qui s'y jettent, devrait servir à leur signaler qu'ils glissent en quelque sottise : celle par exemple d'attribuer la technique avouée d'un auteur à quelque névrose : goujaterie, et de le démontrer comme l'adoption explicite des mécanismes qui en font l'édifice inconscient : sottise. Le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle donc reconnue, comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie. C'est précisément ce que je reconnais dans le ravissement de Lol V. Stein, où Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne⁶.

Lacan s'inscrit en faux de celle qu'il nomme la goujate et sotte psychanalyse, celle qui se plaît à expliquer les œuvres artistiques par les supposés névroses et mécanismes inconscients présents chez l'auteur. Il est à noter que ce titre en forme d'hommage signe déjà la position originale du psychanalyste dans ce domaine. Il ne s'agit non d'une étude analytique du roman durassien mais bien d'un hommage fait à son auteur. Dès les premières lignes de l'écrit lacanien, nous lisons d'ailleurs le ravissement proclamé face à l'œuvre : « [...] l'un des termes est le ravissement de Lol V. Stein pris comme objet dans son nœud même, et où me voici tiers à y mettre un ravissement, dans mon cas décidément subjectif⁷. » C'est ainsi en premier lieu la beauté du texte qui est mise en avant par le psychanalyste. Hommage en forme de grand respect pour le roman et son auteur : à la lecture de ce dernier, c'est avant tout « la beauté qui opère⁸ » et non la psychanalyse qui indique son savoir. Car faire hommage, c'est bien sûr faire don respectueux, mais « l'hommage » par ailleurs vient souligner, par la double définition que le mot connaît, une « promesse de fidélité et de devoirs faite au seigneur », une « soumission⁹ ». Par là, Lacan n'invite-t-il pas, dès le titre de son écrit, à se soumettre au pur texte de l'œuvre ? Se soumettre, en ce que l'écrivain précède le psychanalyste et que ce dernier a à apprendre de l'œuvre bien plus que l'inverse.

⁶ Lacan, Jacques. « **Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein** ». in **Autres écrits**. Paris : Seuil, 2001, p. 192

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 191

⁹ Littré, Émile. « Hommage ». **Dictionnaire de la langue française**. Tome 3. Versaille : Encyclopaedia Britannica, 2004, p.3007-3008

Ainsi, s'oppose-t-il à ce qu'il nomme ailleurs la « psychobiographie¹⁰ ». Par là, Lacan vise à renverser la perspective des rapports entre psychanalyse et littérature. Il ira jusqu'à écrire avec une provocation certaine : « L'évocation par Freud d'un texte de Dostoïevski ne suffit pas pour dire que la critique de textes, chasse jusqu'ici gardée du discours universitaire, ait reçu de la psychanalyse plus d'air¹¹. » À faire le psychologue face à l'œuvre, à voir dans certains textes de littérature le jeu de l'œdipe chez leur auteur, la psychanalyse n'a guère apporté « d'air » à la critique littéraire. Lacan opère sans conteste une vive critique du travail de certains psychanalystes vis-à-vis de la littérature et notamment, en particulier, celui de la psychanalyste Marie Bonaparte. Dans ce même écrit il vient en effet par une discrète mais non moins explicite phrase placée entre parenthèses radicalement s'attaquer à la psychanalyste : « (Ainsi la psychanalyste qui a récuré les autres textes de Poe, ici déclare forfait de son ménage¹²). »

S'intéresser à ce travail de Marie Bonaparte permet de saisir la position originale de Jacques Lacan dans son approche de la littérature et de l'étude des œuvres d'art de manière générale. En 1933, la psychanalyste publie son ouvrage: **Edgar Poe : étude psychanalytique**. Elle y propose de lire à travers le fil narratif et les personnages de l'œuvre de Poe, les mécanismes inconscients de l'auteur lui-même. Et c'est à cela précisément que Lacan s'oppose nettement. Exemple parmi de nombreux autres, concernant le roman **Les aventures d'Arthur Gordon Pym** nous trouvons de telles explications de Marie Bonaparte :

Que signifie, pour l'inconscient de Poe, nous demanderons nous pour commencer, la réclusion de Pym au fond de la cale, du Grampus, de ce mauvais navire, "une vieille carcasse à peine en état de tenir la mer" ? N'y aurait-il pas là, l'indication, sous forme symbolique et dénigrante, de ce fait que sa mère, lorsqu'elle portait Edgar, devait être déjà en fort mauvaise santé ? C'est en effet dans les flancs de ce mauvais navire que Pym se trouve enfermé comme l'enfant dans les flancs de sa mère, et toute la longue et torturante histoire de la réclusion de Pym est ce que les analystes connaissent bien : un fantasme du corps maternelle avec l'angoisse qui très souvent l'accompagne et qui n'est que transformation en son contraire d'un désir. Car ainsi que l'a dit Freud "le fantasme du retour dans le corps maternel est le substitut du coït pour l'impuissant, (pour celui inhibé par la peur de la castration)" Poe l'impuissant devait être particulièrement enclin à ce fantasme, qui s'exprime si bien dans ses phobies d'enterrement prématuré, enterrement prématuré auquel Pym compare à son tour sa situation¹³.

Cette démarche mêle les faits tirés de la biographie de l'auteur et les faits lus dans le roman, sur un plan absolument identique. L'un se veut explicatif de l'autre et inversement. Les mécanismes sous-jacents à la création littéraire sont entièrement

¹⁰ Lacan, Jacques. « **Lituraterre** ». In **Autres écrits**. *op. cit.*, p. 13

¹¹ *Ibid.*, p. 12

¹² *Ibid.*, p. 13

¹³ Bonaparte, Marie. **Edgar Poe, étude psychanalytique**. Paris : Denoël et Steele, 1933. p. 394

lus à travers le spectre des mécanismes inconscients. C'est la psychanalyste qui possède alors le savoir sur l'artiste et son œuvre, étouffant ainsi complètement la création inédite de l'écrivain sous un savoir déjà établi. Ainsi, le psychanalyste saurait ce que l'écrivain ignorerait de lui-même, de son inconscient, et qui pourtant agirait dans et sur son art. Nous sommes ici effectivement dans une perspective radicalement opposée à ce « Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne » proposé par Lacan. L'opposition de « méthode » se fait d'ailleurs plus visible encore lorsqu'on lit la manière dont Lacan, lui, s'est saisi d'une autre œuvre d'Edgar Poe : **La lettre volée**. Dans cet écrit lacanien rien sur l'inconscient de Poe, sa mère ou quelque élément de sa vie. Lacan suit le trajet de la nouvelle et à travers elle celui de la lettre adressée à la reine pour souligner son effet, alors même que le lecteur ne connaît pas son contenu. Ainsi met-il en exergue, suivant le fil que lui autorise la nouvelle, la valeur du signifiant sur le signifié. La lecture de Lacan ne se détache pas un instant du texte lui-même, elle ne se penche jamais sur Poe, mais reste attachée aux trajets de la lettre en tant que, selon lui, ils enseignent quelque chose du primat du signifiant sur le signifié. Là où Bonaparte s'attachait à voir dans les aventures de Pym celles retranscrites inconsciemment de Poe et sa mère ou de Poe et son impuissance, Lacan ne s'intéresse qu'à cette lettre et ses effets. Il prend la mesure du texte et de ce qu'il révèle pour la théorie analytique, non pour l'inconscient de l'écrivain.

Cette « borne de méthode » promue par Lacan est donc profondément originale et redistribue le rapport de savoir entre psychanalyse et disciplines artistiques. Essentielle à tout commentateur d'œuvres artistiques dans le champ de la psychanalyse, nous souhaitons cependant souligner qu'elle ne se clôt pas pour autant sur elle-même comme méthode applicable en toutes circonstances. En effet, si l'artiste précède le psychanalyste, comment cependant en parler dans le champ propre de la psychanalyse ? Remarquons que dans son **Hommage fait à Marguerite Duras**, Lacan déploie une lecture de l'objet *a*, concept s'il en est, propre à sa théorie psychanalytique. Dès lors n'est-ce pas, ici aussi, psychanalyse appliquée à l'œuvre littéraire ? Au moment même où nous parlons de poésie ou de peinture dans notre champ ne risquons-nous pas de glisser à tout instant dans la psychanalyse appliquée à l'art, même *a minima* ? À prendre la parole sur une œuvre artistique ne risquons-nous pas d'en écraser la beauté ou d'y voir un mécanisme propre à nos théories préétablies ? Si l'artiste précède le psychanalyste, ne s'agit-il pas tout bonnement pour ce dernier de se taire face à l'œuvre ?

Rappelons cependant que la psychanalyse, bien sûr, n'est pas la seule à se saisir des œuvres artistiques. Et que si ces dernières nous atteignent, c'est bien que l'artiste a choisi, d'une manière ou d'une autre, de les livrer au social. Lacan le souligne, avant que la psychanalyse ne s'en mêle, la critique littéraire était « chasse [...] gardée du discours universitaire. » Ce discours universitaire, respecte-t-il mieux l'œuvre littéraire que la psychanalyse ? Compter les pieds d'un vers, les strophes, et les hémistiches, tenter de dévoiler la signification littéraire du poème, est-ce que cela n'est pas non plus « un étouffement » de l'œuvre ? Quelle que soit la « discipline » d'où l'on parle, dire quelque chose d'une œuvre c'est risquer de la briser, de l'étouffer, ou comme le souligne Salinger, de ne pas savoir l'écouter à sa juste mesure. À ceci, que répondre ?

S'il ne s'agit pas d'écraser l'œuvre artistique sous une théorie bien établie, il ne s'agit sans doute pas non plus de taire la psychanalyse sous « prétexte » que l'artiste la précède, mais bien d'en tirer quelque conséquence dans notre champ, d'en apprendre quelque chose pour la théorie psychanalytique. Cette proposition lacanienne absolument majeure et éclairante laisse le champ ouvert d'une question. En effet, ce n'est pas une méthodologie appliquée que construit ici Lacan mais bien une « borne » définie par une valeur négative (celle de faire de la psychanalyse appliquée à la littérature) et une valeur positive (celle de suivre l'artiste sur la voie qu'il nous fraie). Délimitations larges qui invitent l'auteur orienté par la psychanalyse à se saisir de l'œuvre artistique dans un mouvement d'oscillations entre ces deux valeurs. Il s'agit pour l'auteur orienté par la psychanalyse de se demander, à chaque mot proféré dans son champ, s'il ne glisse pas dans quelque psychobiographie. Question éthique à ouvrir à chaque pas fait vers l'œuvre artistique.

Salinger, après tout, dans l'extrait choisi, n'écrit pas que les intellectuels issus de la psychanalyse devraient cesser de s'intéresser à la littérature. Il invite bien plus à écouter, vraiment, la douleur propre aux grands et véritables poètes. Une douleur que Buddy Glass tente de saisir, de circonscrire. Une douleur à laquelle il tente de donner sa juste valeur parce qu'elle est unique et qu'il faudrait, selon lui, en prendre la mesure. Tentons dès lors, avec lui, ce trajet.

ÉCOUTER LA DOULEUR ?

Au gré d'une analogie entre véritables poètes et prophètes, Buddy Glass fait, dans la nouvelle, hypothèse que ces artistes sont sujets d'une douleur particulière et que c'est précisément cette dernière que les psychanalystes sont incapables d'écouter. Cette douleur, que Buddy signale avoir tant de fois entendue à travers les cris nocturnes de Seymour, est une douleur massive, énigmatique mais également puissante en tant qu'elle préside à la création. « D'où vient cette masse de douleur ? », questionne-t-il, d'où vient-elle si ce n'est des yeux, de cette vision si spécifique du monde et de l'homme que seuls ces poètes semblent posséder ? « Je dis que le véritable artiste-prophète, le sot céleste qui peut produire de la beauté et en produit, est principalement ébloui jusqu'à en mourir par ses propres scrupules, par les formes et les couleurs aveuglantes de sa propre conscience sacrée d'homme. » Buddy délivre ici un message à la mesure de l'énigme que lui procure l'origine de cette douleur singulière. Suivons le chemin où il nous mène pour tenter de prendre la mesure de cette dernière. D'une douleur propre au poète, le philosophe Martin Heidegger s'en est, lui aussi, fait l'écho. En effet, le philosophe et traducteur en français d'Heidegger, Philippe Arjakovsky remarque « De la douleur, dans les textes que Heidegger a publiés de son vivant, il n'est pas souvent question (sans commune mesure en tout cas avec l'importance des pages où il analyse le propre de la joie). Lorsqu'il l'évoque cependant, il commence toujours par donner la parole aux poètes¹⁴ ».

¹⁴ Arjakovski, Philippe. **Douleur**. In, Arjakovsky, Philippe, Fédier, François, France-Lanord Hadrien. **Le dictionnaire Martin Heidegger**. Paris : Cerf, 2013. p. 358.

Rilke, Hölderlin ou encore Trakl sont ainsi les voix poétiques par lesquelles Heidegger aborde la douleur. En invoquant un rapport étroit entre poète et douleur sacrée propre à l'homme, Salinger précède-t-il alors le philosophe, sait-il du moins « sans [lui] ce qu'il enseigne » ? Dans son texte **Pourquoi des poètes ?**, Martin Heidegger pose l'hypothèse que le poète entretient un rapport spécifique à ce qu'il nomme « l'abîme », non sans lien avec la douleur. Par ce texte, il s'agit pour Heidegger, selon le commentaire du philosophe Raymond Court, d'appréhender la spécificité de la poésie sous un jour non plus littéraire ou linguistique mais existentiel :

La condition première posée au préalable pour une approche de "l'essence de la poésie", est de ne pas réduire celle-ci à un objet littéraire à traiter scientifiquement (y compris dans une perspective structuraliste). Il importe au contraire d'appréhender le poétique comme une attitude existentielle, à savoir une certaine manière d'être-au-monde qui n'est plus celle de la banalité utilitaire commune, mais un séjour à habiter¹⁵

Le poétique est donc une manière d'être-au-monde qu'Heidegger vise à appréhender en explorant les réponses possibles à cette question posée par le poète Hölderlin : « Pourquoi des poètes en temps de détresse ? ». Heidegger définit ce temps de détresse comme le temps où « le Christ a été sacrifié¹⁶ », où le monde se trouve destitué de son fondement :

Le fondement est le sol pour un enracinement et une prestance. L'âge auquel le fond fait défaut est suspendu dans l'abîme [...]. Dans l'âge de la nuit du monde, l'abîme du monde doit être éprouvé et enduré. Or pour cela, il faut qu'il y ait certains qui atteignent à l'abîme¹⁷

Ainsi, l'abîme, dont la définition est rappelée par Heidegger – « Abîme signifie originellement le sol et le fond à quoi tend ce qui est suspendu au bord du précipice¹⁸. » – doit être enduré, éprouvé en ce temps où le fondement du monde fait défaut. Mais qu'est-ce qu'endurer l'abîme ? Est-ce éprouver un « se sachant être-vers-la-mort » ? Est-ce éprouver la déréliction d'un être jeté au monde comme pure contingence ? Heidegger semble proposer qu'il s'agisse plutôt d'une expérience de nomination, par le langage poétique, d'une région essentielle de l'Être jusque-là voilée :

L'époque est étroite, parce que l'essence de la douleur, de la mort et de l'amour ne lui est pas ouverte. Étroite est cette détresse elle-même, parce que se dérobe la région essentielle

¹⁵ Court, Raymond. **L'art et le sacré**. Études, Paris, n 410, p. 627-638, mai 2009. Disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-etudes-2009-5-page-627.htm>. Consulté le 17/09/2017.

¹⁶ Heidegger, Martin. **Pourquoi des poètes?**. In **Chemins qui ne mènent nulle part**. Saint-Armand : Gallimard, 1995. p. 323

¹⁷ *Ibid.*, p. 324

¹⁸ *Id.*

d'où douleur, mort et amour déploient leur appartenance. Il y a voilement dans la mesure où la région de leur appartenance est l'abîme de l'être. Mais il reste le chant qui nomme la terre. Qu'est-ce que le chant lui-même ? Comment un mortel en est-il capable ? À partir de quoi plonge-t-il dans l'abîme¹⁹ ?

Le chant du poète est ce chant qui nomme la terre de l'abîme de l'être, la terre d'où douleur, mort et amour déploient leur appartenance. Il est la voie et la voix par laquelle est atteint l'abîme, par laquelle la vérité voilée de l'Être peut se dévoiler. En effet, il faut souligner que dans ce rapport étroit à la douleur qu'offre la poésie, il ne s'agit pas pour Heidegger d'y voir une magnificence de la souffrance. Ainsi que l'analyse Philippe Arjakovski :

La douleur n'est pas un sentiment qui affecterait *a posteriori* l'être humain dans son corps ou son esprit : l'entente de l'être éclate dans la douleur. Mais si elle est bien un déchirement, elle n'est pas pour autant douloureuse – ce qui ne veut pas dire non plus qu'elle soit anodine : elle peut être effrayante, elle peut aussi être sereine. Il n'y a donc pas la moindre trace de dolorisme chez Heidegger ; l'idée d'un salut par la souffrance, d'une justification de la douleur ou d'une théodicée lui sont complètement étrangères. La douleur est hors de toute justification puisqu'elle est avant tout le sens même du déchirement qui caractérise tout ce qui est²⁰.

En effet Arjakovski rappelle que cette déchirure réside, pour Heidegger, dans le partage, la partition originelle entre être et étant. Il ajoute : « Penser l'être revient au fond à faire l'épreuve – littéralement et dans tous les sens – du départ de l'être : le point de départ de l'être, la partition de l'être, la disparition de l'être. La douleur s'éprouve dans ce départ de l'être – et elle est inconsolable²¹. » Mais la question se pose de savoir en quoi c'est précisément le poète qui est capable de ce chant qui nomme la terre d'où la douleur déploie son appartenance. Raymond Court analyse ainsi le texte heideggerien :

L'homme, dit Heidegger, a par nature, grâce au langage, accès à l'Être défini comme Ouverture à tout ce qui l'entoure et dont, en le nommant, il dévoile la vérité. Cependant, si toute vérité vient à nous par le langage comme dévoilement, seule la parole poétique (à prendre au sens large qui s'étend à tous les arts) a pouvoir d'atteindre à l'invisible et à l'intériorité. Celle-ci tient ce privilège – et l'analyse heideggerienne est sur ce point tout à fait décisive – à sa manière de traiter son matériau avec respect dans sa lutte amoureuse avec lui. L'œuvre d'art, au lieu d'user son matériau au fil d'une finalité pragmatique, comme dans l'objet fabriqué où il disparaît dans l'utilité, l'exalte au contraire dans sa

¹⁹ *Ibid.*, p. 331

²⁰ Arjakovski, Philippe. *op. cit.*, p. 360.

²¹ *Ibid.* p. 361

nature éclatante de matériau et réussit par là même à déceler l'indécelable²².

Ainsi, le chant poétique use du langage dans une finalité qui n'est pas pragmatique mais exaltante, et c'est cela qui permettrait au chant poétique un effet de dévoilement de la vérité de l'Être, de son abîme. Buddy Glass, dans la nouvelle de Salinger, tentant de comprendre l'usage d'un mot en particulier dans l'un des poèmes de Seymour, lui qui produisait habituellement des vers « tout aussi nus qu'il est possible et fort peu fleuris²³ », note quant à lui qu'« on peut dire que la poésie est une crise, un cas d'urgence, la seule crise déclenchable que nous puissions nous attribuer en propre²⁴. »

L'apport lacanien peut ici être double : tout d'abord concernant l'effet de la poésie, effet supposé de dévoilement, ensuite concernant ce rapport particulier de la poésie au langage qui préside finalement à une indication majeure de la fin de son enseignement : il s'agit de faire « effort poésie²⁵ » en psychanalyse.

FREUD, « SEUL POÈTE » : EFFET DE POÉSIE EN PSYCHANALYSE

En effet, si Lacan reconnaît un « effet de sens » propre à la poésie, il lui attribue également un « effet de trou²⁶ ». Le premier vient bien connecter poésie et Vérité, suivant par là le chemin d'Heidegger. Dans son séminaire de 1977, Lacan indique en effet :

la psychanalyse n'est pas - je dirai - plus une escroquerie que la poésie elle-même, et la poésie se fonde précisément sur cette ambiguïté dont je parle et que je qualifie du "sens double". La poésie me paraît quand même relever de la relation du signifiant au signifié. On peut dire d'une certaine façon que la poésie est imaginairement symbolique. [...]. Il reste quand même que son départ - à savoir que la langue est le fruit d'une maturation, d'un mûrissement de quelque chose qui se cristallise dans l'usage - il reste que la poésie relève d'une violence faite à cet usage et que - nous en avons des preuves - si j'ai évoqué la dernière fois Dante et la poésie amoureuse, c'est bien pour marquer cette violence que la philosophie fait tout pour effacer. C'est bien en quoi la philosophie est le champ d'essai de l'escroquerie et en quoi on ne peut pas dire que la poésie n'y joue pas, à sa façon,

²² Court, Raymond, *op. cit.*,

²³ Salinger, J.D., *op. cit.*, p. 176

²⁴ *Ibid.*, p. 178

²⁵ Nous utilisons ici la formule du psychanalyste Jacques-Alain Miller qui nomma son cours de l'année 2002-2003 « un effort de poésie ». Cf: Miller, Jacques-Alain. **L'orientation lacanienne : Un effort de poésie**. Cours de l'année 2002-2003. Inédit. Disponible en ligne : <http://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/2002-2003-Un-effort-de-po%C3%A9sie-JA-Miller.pdf>. Consulté le 1/10/2017

²⁶ Lacan, Jacques. **Le Séminaire, livre XXIV : L'insu que sait de l'une-bévue s'aile la moure**. 1977, inédit.

innocemment, ce que j'ai appelé à l'instant, ce que j'ai connoté de l'imaginairement symbolique, ça s'appelle la Vérité²⁷.

Si la psychanalyse a pu être accusée d'escroquerie, Lacan provoque en rétorquant que la poésie autant que la philosophie ne sont alors pas moins escroqueries elles aussi. Car l'escroquerie serait inhérente au langage, inhérente à ce jeu de la relation entre signifiant et signifié qui n'est pas sans produire un effet sur la notion de Vérité. Lacan y insiste dans ce séminaire, quand il parle de Vérité, c'est au sens qu'il se réfère. L'effet de sens est donc un effet de vérité, de révélation ou de dévoilement aussi bien. Dès lors, poésie et vérité travaillent au même plan, celui de « l'imaginairement symbolique ». Cette proposition interroge : qu'est-ce que l'imaginairement symbolique ? En 1955, Lacan employait déjà cette expression pour qualifier le travail du rêve : le rêve est une figuration du discours symbolique, il imagine, met en image, le symbole. *A contrario*, l'interprétation analytique du rêve est elle symboliquement imaginaire, elle symbolise l'image²⁸. Rêve, escroquerie, voile, leurre – Lacan évoquera ailleurs le voile de Maïa en tant qu'il nous « conserverait en vie grâce au fait qu'il nous leurre²⁹ » – semble être le registre par lequel est conduit cet effet de sens de la poésie. Un registre que nous pourrions situer comme ce qui paraît, en tant que paraissant il laisse entrevoir qu'autre chose réside sous lui. Pour en saisir la portée et le situer dans sa connexion avec la dimension de la Vérité, nous proposons ici de le lire avec une autre notion lacanienne qui vient justement lier symbolique et imaginaire, tout en ayant étroit rapport avec la vérité : le semblant. Introduite en 1971, cette notion qualifie dans l'enseignement lacanien le signifiant : le signifiant n'est que semblant. Avec le semblant, Lacan produit une nouvelle catégorie, au sens logique, qui fait rupture dans son enseignement, ainsi que l'analyse le psychanalyste Jacques-Alain Miller :

Poser que le signifiant est semblant, c'est introduire à une équivalence du symbolique et de l'imaginaire. C'est remanier le fameux ternaire " du réel, du symbolique et de l'imaginaire", pour cette autre perspective qui fait le symbolique et l'imaginaire équivalents au regard du réel³⁰.

Registres du symbolique et de l'imaginaire viennent se nouer en cette catégorie nouvelle du semblant. Il s'agit d'entendre l'insistance de Lacan à souligner qu'ici le semblant n'est pas tromperie ou faux-semblant, mais, selon son sens premier, ce par quoi quelque chose paraît. Lacan introduit cette notion pour proposer que tout discours s'inaugure du semblant. Il vient, en fin de compte, répondre de cette idée lacanienne qu'il n'y a pas de vrai sur le vrai, pas de métalangage³¹. Le semblant, en

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Lacan, Jacques. **Le Séminaire, livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la théorie psychanalytique**. Paris : Seuil, 1978. p. 184-185.

²⁹ Lacan, Jacques. **Le Séminaire, livre V : Les formations de l'inconscient**. Paris : Seuil, 1998, p. 244.

³⁰ Miller, Jacques-Alain. **L'orientation lacanienne : De la nature des semblants**. Cours de 1991-1992. Inédit. Disponible en ligne : <http://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/02/1991-1992-de-la-nature-des-semblants.pdf>. Consulté le 7/10/2017.

³¹ Lacan, Jacques. **Le Séminaire, livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant**. Paris : Seuil, 2007. p. 14.

effet, est dans le formalisation lacanienne du discours – en tant que le discours est ce par quoi Lacan théorise le lien social – ce qui surplombe la vérité. Le semblant inaugure le discours, et la dimension qui réside sous le semblant est la vérité. Encore faut-il y ajouter précision du statut que Lacan donne à cette dimension de la Vérité:

La vérité, disons pour trancher dans le vif, est d'origine *alètheia*, terme sur quoi a tant spéculé Heidegger. Emet, le terme hébreu, a, comme tout usage de vérité, origine juridique. De nos jours encore, le témoin est prié de dire la vérité, rien que la vérité, et, qui plus est, toute, s'il le peut — comment, hélas, le pourrait-il ? On lui réclame toute la vérité sur ce qu'il sait [...]. Toute la vérité, c'est ce qui ne peut se dire. C'est ce qui ne peut se dire qu'à condition de ne pas la pousser jusqu'au bout, de ne faire que la mi-dire³².

Ainsi, la vérité ne peut se dire qu'à la condition qu'elle ne se dise jamais toute, qu'elle ne fasse que se mi-dire. Dès lors, nous pouvons supposer que l'effet de sens participe autant au voilement qu'au dévoilement, et que cette Vérité avec laquelle joue la poésie ne s'attrape qu'en tant qu'elle est toujours corrélée de la dimension du semblant. Ainsi Lacan soulignera-t-il : « La vérité n'est pas le contraire du semblant. La vérité est cette dimension qui est strictement corrélative de celle du semblant³³. »

Cependant, Lacan ajoute dans son séminaire de 1977 un questionnement qui semble faire paradoxe avec l'effet de sens qu'il vient tout juste d'attribuer à la poésie:

Comment le poète peut-il réaliser ce tour de force de faire qu'un sens soit absent ? C'est, bien entendu, en le remplaçant, ce sens absent, par ce que j'ai appelé la signification [...]. La signification, c'est un mot vide, autrement dit c'est ce qui, à propos de Dante, s'exprime dans le qualificatif mis sur sa poésie, à savoir qu'elle soit amoureuse. L'amour n'est rien qu'une signification, c'est-à-dire qu'il est vide et on voit bien la façon dont Dante l'incarne, cette signification³⁴.

Comment entendre cette capacité du poète à faire s'absenter le sens, alors même que le psychanalyste vient de faire valoir l'effet de sens de la poésie ? N'est-ce pas là une manière de saisir que cet effet s'ordonne du fait que la poésie touche finalement à la dimension du sens *en tant que telle* ? En tant que simple dimension, avec laquelle le poème peu s'amuser, par jeux de mots, bruissements, échos de la langue mais dont il peut également se passer. Par son abord du langage particulier, ce que Heidegger soulignait être exaltation du matériel au-delà de son utilité, ce que Lacan souligne ici comme violence faite à l'usage, la poésie use la dimension du sens – « sens double » autant qu'absence de sens – et en cela elle atteint finalement un

³² Lacan, Jacques. **Le Séminaire, livre XX : Encore**. Paris : Seuil, 1999, p. 117-118.

³³ Lacan, Jacques. **Le Séminaire, livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant**, *op. cit.*, p. 26

³⁴ Lacan, Jacques. **Le Séminaire, livre XXIV : L'insu que sait de l'une-bévue s'aile la mourre**. 1977, inédit. Disponible en ligne : <http://staferla.free.fr/S24/S24.htm>. Consulté le 1/10/2017.

au-delà du sens possible. Est-ce là que réside ce second effet que le psychanalyste attribue à la poésie – l'effet de trou ?

Lacan fera peu précision de ce second effet de la poésie. Nous pouvons cependant supposer qu'il se repère de « trancher » avec l'effet de sens, de vérité. Dès lors si l'effet de sens est à rapporter à « l'imaginairement symbolique », nous sommes conduits à supposer que l'effet de trou vient nommer un effet touchant au registre du Réel. Ce troisième registre lacanien qui se caractérise d'échapper au sens. Lacan interroge d'ailleurs dans son séminaire de 1977:

Ceci est Réel... Réel ou vrai ? Tout se pose, à ce niveau tentatif, comme si les deux mots étaient synonymes. L'affreux c'est qu'ils ne le sont pas partout. Le vrai c'est ce qu'on croit tel : la foi et même la religion, voilà le Vrai qui n'a rien à faire avec le Réel. La psychanalyse, il faut bien le dire, tourne dans le même rond. C'est la forme moderne de la foi, de la foi religieuse. À la dérive voilà où est le vrai quand il s'agit de Réel³⁵.

Notons par ailleurs que le trou est une figure topologique qui se spécifie toujours de trouer une surface. Ainsi, l'effet de trou de la poésie serait ce qui vient faire trou dans la surface du sens, ce qui vient mettre à la dérive le vrai qu'elle semblait révéler. Cet effet de trou semble devoir s'entendre dans un rapport à ce que le psychanalyste nomme plus précisément « l'écriture poétique » :

Il est quand même tout à fait frappant que les poètes chinois s'expriment par l'écriture et que - pour nous - ce qu'il faut, c'est que nous prenions la notion, dans l'écriture chinoise, de ce que c'est que la poésie, non pas que toute poésie... je parle de la nôtre spécialement... que toute poésie soit telle que nous puissions l'imaginer par l'écriture, par l'écriture poétique chinoise³⁶.

Notons au passage qu'il se trouve que c'est justement la poésie chinoise et japonaise qui inspire le personnage poète Seymour dans la nouvelle de Salinger. Mais poursuivons pour l'instant la route lacanienne. Car il faut souligner que Lacan ici parle bien d'*écriture* poétique, non plus de poésie. Or l'écriture est justement ce qu'il repère n'être pas du semblant : « Car rien de plus distinct du vide creusé par l'écriture que le semblant³⁷. » L'écriture vient faire rupture avec le semblant, voire rupture du semblant. C'est d'ailleurs en cet effet de trou, en cette accointance avec le registre du Réel que peut s'entendre autrement la douleur propre au véritable poète décrite par Salinger. Douleur, douleur de créer, d'éprouver ce qui, du fait du langage, ne peut s'atteindre. Le trou dans le sens, dans le savoir, n'est pas sans conséquence. « Comment pourrait-elle nier [la psychanalyse] qu'il soit, ce trou, de ce qu'à le combler, elle recourt à y invoquer la jouissance³⁸ ». Pour tenter de combler le trou, trou dans le sens, c'est la jouissance qui s'invoque. Cette jouissance centrale de

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Lacan, Jacques. *Lituraterre, op. cit.*, p. 19

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

l'enseignement lacanien, fondamentalement destructrice, en tant qu'elle déborde le plaisir jusqu'à la mort, cette jouissance est mise en jeu dans la création poétique. L'accointance de l'écriture poétique au Réel, à la jouissance, ne dessine-t-elle la région d'où la douleur, douleur de créer, surgit ?

Cet effet de trou reste énigmatique car il touche à un registre au-delà du sens. La poésie en est porteuse, par ce rapport singulier au langage qu'elle entretient, dans sa matérialité au-delà de l'usage ou de l'utile.

De là peut s'envisager ce que nous qualifierons d'un « retour » de poésie sur la psychanalyse. En effet, Lacan fait alors de ce double effet propre à la poésie – de ce rapport au sens qui vise son au-delà et de cette accointance avec la dimension du Réel – une source d'inspiration pour la psychanalyse, dans sa praxis même :

Que vous soyez inspirés éventuellement par quelque chose de l'ordre de la poésie pour intervenir, c'est bien en quoi je dirai, c'est bien vers quoi il faut vous tourner, parce que la linguistique est quand même une science que je dirais très mal orientée. Si la linguistique se soulève, c'est dans la mesure où un Roman Jakobson aborde franchement les questions de poétique. La métaphore, et la métonymie, n'ont de portée pour l'interprétation qu'en tant qu'elles sont capables de faire fonction d'autre chose. Et cette autre chose dont elles font fonction, c'est bien ce par quoi s'unissent, étroitement, le son et le sens³⁹.

L'interprétation analytique n'opère pas de délivrer un « sens » pré-construit à celui qui apporte ses dires à l'analyste. L'interprétation n'a effet de sens nouveau que dans l'après-coup de son surgissement, d'avoir uni de façon singulière son et sens, faisant par là coupure, trou, dans le sens pré-existant.

Être poète dans l'interprétation, telle serait la recommandation lacanienne faite à l'analyste. Mais être poète est précisément ce qui ne s'enseigne pas. Buddy Glass, dans la nouvelle de Salinger, indique d'ailleurs, évoquant l'inspiration poétique :

Le grand Issa va nous rappeler avec joie qu'il y a une pivoine superbe dans le jardin [...]. Le seul fait de citer le nom d'Issa me convainc que le vrai poète ne choisit pas son sujet. C'est visiblement le sujet qui fait le choix du poète, et non l'inverse. Une pivoine de belle allure ne se montrera à personne d'autre qu'à Issa – pas à Buson, pas à Shiki, pas à même à Bashô⁴⁰.

L'inspiration poétique ne se travaille pas, elle s'impose dans un élan quasi-mystique, conservant toujours une opacité quant à son origine – participant probablement à l'effet de trou. Sans doute est-ce en cela que nous pouvons saisir cette énigmatique et non moins définitive auto-critique que Lacan prononça à propos de sa propre

³⁹ Lacan, Jacques. *Le Séminaire, livre XXIV : L'insu que sait de l'une-bévue s'aile la moure*, *op. cit.*

⁴⁰ Salinger, J. D., *op. cit.*, p. 166.

« capacité » poétique : « Il n'y a que la poésie - vous ai-je dit - qui permette l'interprétation et c'est en cela que je n'arrive plus, dans ma technique, à ce qu'elle tienne : je ne suis pas assez pouate, je ne suis pas "pouate assez". Voilà⁴¹ ! » Jouant d'une unification du sens – « pas poète assez » – au son – « pas pouâte assez » – Lacan s'amuse de la langue pour souligner que la psychanalyse ne sera sans doute jamais assez infiltrée de poésie pour opérer comme il faudrait.

Pourtant, à se détacher de la dimension du sens, lire Lacan peut devenir une véritable expérience poétique. Car n'est-ce pas pure poésie que ce passage, choisi par nous pour le goût de ces mots qui résonnent : « Lol V. Stein : ailes de papiers, V ciseaux, Stein, la pierre, au jeu de la mourre tu te perds. On répond : O, bouche ouverte, que veux-je, à faire trois bonds sur l'eau, hors-jeu de l'amour, où plongé-je⁴² ? » Si Salinger vit en Freud le seul vrai poète qu'ait eu la psychanalyse, indéniablement Lacan, par son style unique, en fût le plus grand successeur.

BIBLIOGRAPHIE

ARJAKOVSKI, Philippe. **Douleur**. In, Arjakovsky, Philippe, Fédier, François, France-Lanord Hadrien. **Le dictionnaire Martin Heidegger**. Paris : Cerf, 2013, p 358-362.

BONAPARTE, Marie. **Edgar Poe, étude psychanalytique**. Paris : Denoël et Steele, 1933

COURT, Raymond. **L'art et le sacré**. Études, Paris, n 410, p. 627-638, mai 2009. Disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-etudes-2009-5-page-627.htm>, consulté le 17/09/2017.

HEIDEGGER, Martin. **Pourquoi des poètes ?**. In **Chemins qui ne mènent nulle part**. Saint-Armand : Gallimard, 1995. p. 323-395.

LACAN, Jacques. « **Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein** ». In **Autres écrits**. Paris : Seuil, 2001, p. 191-197.

LACAN, Jacques. « **Lituraterre** ». In **Autres écrits**. Paris : Seuil, 2001, p. 11-20.

LACAN, Jacques. **Le Séminaire, livre v : Les formations de l'inconscient**. Paris : Seuil, 1998.

LACAN, Jacques. **Le Séminaire, livre xx : Encore**. Paris : Seuil, 1999.

⁴¹ Lacan, Jacques. **Le Séminaire, livre XXIV : L'insu que sait de l'une-bévue s'aile la mourre**. *op. cit.*

⁴² Lacan, Jacques. « **Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein** ». *op. cit.*, p. 191

- LACAN, Jacques. **Le Séminaire, livre xxiv : L'insu que sait de l'une-bévue s'aile la mourre**. 1977, inédit. Disponible en ligne : <http://staferla.free.fr/S24/S24.htm>. Consulté le 1/10/2017.
- LITRE, Émile. « Hommage ». **Dictionnaire de la langue française**. Tome 3. Versaille : Encyclopaedia Britannica, 2004, p.3007-3008
- MILLER, Jacques-Alain. **L'orientation lacanienne : De la nature des semblants**. Cours de 1991-1992. Inédit. Disponible en ligne : <http://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/02/1991-1992-de-la-nature-des-semblants.pdf>. Consulté le 7/10/2017.
- SALINGER, J.D.. **Dressez haut la poutre maîtresse, charpentiers, Seymour, une introduction**. Le livre de poche. Paris : Robert Laffont, 1964.

Artigo recebido em: 08/10/2017 e aceito em: 09/11/2017