

Fictions, ou du roman au poème

« Mais à quoi ça sert la psychanalyse ? Ça sert à rien. » Parole désespérée, exaspérée par les affres de la répétition dans ces temps d'une analyse où d'avoir entrevu les mauvais tours de la répétition ne permet pas encore de s'en décoller. Voix tranquille, détachée, souriante de l'analyste : « Ah oui, et la poésie alors, ça sert à quoi ? ». Surprise et coupure déconcertante : la plainte est à la fois reconnue et déboutée, et le sujet change d'orbite, même si dans l'instant il ne le sait pas encore. D'un coup, le rien n'est plus le rien d'une revendication d'efficacité, voire de rentabilité, ce n'est plus le rien d'une déception de ne pas trouver le « fin mot » qui résoudrait l'énigme de la douleur d'exister, aussi bien le mot de la fin, ni le rien d'un reproche d'impuissance hystériquement adressé entre les lignes à l'analyste avec le secret espoir de le voir se faire le maître. De l'avoir remplacé par un espace de silence, ménagé par sa question, l'analyste a élevé le « rien » à la dignité du poème et a amené le sujet à se confronter à la perte. Car chaque fois que le sujet change d'orbite, une perte s'inscrit qui va du même coup lui ouvrir, si je puis dire, un autre paysage.

Dans le 3^{ème} chapitre « Le « roman psychanalytique », histoire et littérature » de son livre *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*¹, Michel de Certeau évoque la « perte de savoir » dont Freud a pris le risque en réintroduisant dans le discours les affects, c'est-à-dire la pulsion, qui avaient été éliminés par la scientificité positiviste. C'est cette perte de savoir qui, selon lui, creuse l'écart entre la science et la psychanalyse : Freud fait du discours analytique « une fiction, autrement dit un discours où se marque la particularité de son locuteur, essentiellement son affectivité². » Il souligne à juste titre que Freud ne manque jamais dans ses textes d'« avouer » ses réactions affectives, « ce qui contredit frontalement une norme première et constituante du discours scientifique qui veut que la vérité de l'énoncé soit indépendante du sujet locuteur. [...] Par là se réintroduit ce que l'énoncé objectif cache : son historicité — celle qui a structuré des relations et celle qui les change. Faire réapparaître cette historicité, c'est la condition de l'élucidation analytique et son

¹ Françoise Delbos m'avait donné comme devoir de vacances ce chapitre à lire : je suis donc partie de là. Mais j'ai également lu le livre de Mario Lavagetto, *Freud à l'épreuve de la littérature*, publié au Seuil en 2002 pour la traduction française. Cette lecture est présente dans cet exposé.

² M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, Folio histoire, 1987, p. 123.

opérativité³. » Voici ce qu'écrit Freud dans le premier paragraphe de sa *Gradiva* : « La science et la majorité des gens cultivés sourient quand on leur propose la tâche d'interpréter un rêve ; seul le peuple attaché à la superstition, qui en cela poursuit les convictions de l'antiquité, ne veut pas renoncer à l'interprétabilité des rêves, et l'auteur de l'*Interprétation des rêves* a osé prendre parti pour les Anciens et la superstition contre l'objection de l'implacable science. » On remarquera au passage que dans ces premiers paragraphes Freud se fait représenter tantôt par « l'auteur de la *Traumdeutung* », tantôt par le pronom personnel « il », pour ensuite reprendre la parole à la première personne et enfin s'inclure dans le « nous » d'une communauté. Auteur (*Verfasser*) d'un livre qui fait cause commune avec le peuple et les Anciens, puis un « je » qui reprend en théoricien les trouvailles de l'auteur, enfin un « nous » qui d'une part se range du côté « du poète » (*Dichter*) et de l'autre s'inclut dans l'intérêt partagé pour le rêve. Ainsi Freud, aux prises avec le mépris, l'hostilité des « scientifiques » et de la majorité, rencontre un écrivain, un « *Dichter* » au travers d'une de ses « *Novellen* » où il lit ce qui le regarde, lui, Freud, dans le contexte où il se trouve en 1906 et qui est « un contexte de bagarre » comme s'exprimait Lacan. Pour en donner une petite idée du dit contexte, voici ce que Ferenczi écrit à Freud le 12 octobre 1910 : « J'ai surmonté l'envie de répondre à un professeur de neurologie d'ici (Kollarits) qui dans son rapport sur Isserlin, parle “des pitoyables victimes de la psychanalyse” que d'autres neurologues ont dû remettre sur pied⁴. » N'avons-nous pas l'impression que cela pourrait avoir été écrit le 12 octobre 2005 ? On pourrait dire que Freud, en se faisant représenter dans son texte par « l'auteur de *L'Interprétation des rêves* », puis en reprenant la parole comme « je » s'autorise, comme théoricien, de cette rencontre avec le texte du poète, texte qui lui ne s'autorise de rien, sinon de quelques autres, lecteurs. Pour qu'ils fassent autorité, Freud prête aux poètes un savoir : « Mais les poètes sont de précieux alliés et leur témoignage est à prendre en haute estime, car ils ont coutume de savoir une foule de choses entre ciel et terre, dont notre sagesse scolaire ne peut encore rien rêver⁵. » Je souligne le mot témoignage (*Zeugnis*⁶). Ainsi autorisé, Freud, passe au « nous », qui, me semble-t-il, est certes un « nous » de combat, les poètes sont des alliés, mais aussi un « nous » qui instaure une sorte de communauté des psychanalystes et des poètes, communauté soumise aux mêmes lois, celles de ce qu'il appelle la « vie psychique », où règne beaucoup moins de liberté et de caprice (*Freiheit*

³ *Ibidem*, p.123.

⁴ S. Freud, S. Ferenczi, *Correspondance*, Paris, Calmann-Lévy, 1992, Tome 1, Lettre 173 Fer, p. 234.

⁵ S. Freud, *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, Gallimard, Paris, 1993 ; Studienausgabe, Band X, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1982, p. 14.

⁶ Concernant la question du témoignage, voir, entre autres, le livre d'Anne-Lise Stern, *Le Savoir-déporté Camps, Histoire, Psychanalyse*, Paris, Seuil, 2004.

und Willkür) qu'il n'y paraît aussi bien dans l'œuvre des poètes que dans le monde à l'extérieur où on appelle cela hasard (*Zufälligkeit*). En conclusion de cette introduction, Freud fait une petite mise en scène : il prie « tous ses lecteurs » de reposer son texte à lui et de filer à la librairie pour se procurer la nouvelle de Jensen... de laquelle il va parler dans les pages suivantes ! Pour être bien sûr que lui et ses lecteurs seront en terrain connu et il ajoute : « Pour ceux qui ont déjà lu *Gradiva* je veux remettre en mémoire le contenu du récit par un bref résumé et j'espère que leur souvenir saura rétablir de lui-même tout le charme dont je l'aurai dépouillé⁷. » Je souligne le futur antérieur. Voilà comment s'y prend Freud d'abord pour se constituer une adresse et ensuite pour préparer ce « *Publikum* » à la manière de celui qui raconte un *Witz*, c'est-à-dire pour tromper la résistance. Car mine de rien, il annonce que dépouillement, perte de jouissance, il va y avoir et fait savoir entre les lignes qu'il s'inclut dans cette perte- là. Ceci n'est qu'un petit exemple de la subtilité de l'écriture de Freud.

C'est ainsi que je comprends ce que Michel de Certeau dit : « L'écriture freudienne *fait* ce qu'elle *dit* » et que le recours au « témoin » est façon d'instaurer le « sujet supposé savoir » qui va permettre à la cure analytique de fonctionner. Dire que l'écriture freudienne *fait* ce qu'elle *dit* n'est-ce pas dire autrement ce que Lacan dit dans le séminaire *Les Formations de l'inconscient*, le 13 novembre 1957 parlant de son style : « [...] il y a aussi dans les difficultés de ce style, [...] quelque chose qui répond à l'objet même dont il s'agit. Puisqu'il s'agit en effet de parler de façon valable des fonctions créatrices qu'exerce le signifiant sur le signifié, à savoir, non pas simplement de parler de la parole, mais de parler dans le fil de la parole, pour en évoquer les fonctions mêmes, peut-être y a-t-il des nécessités internes de style qui s'imposent – la concision par exemple, l'allusion, voire la pointe qui sont autant d'éléments décisifs pour entrer dans le champ dont elles commandent non seulement les avenues mais toute la texture⁸. »

Freud, dans la conclusion de sa *Gradiva*, écrit : « Nous [psychanalyste et poète] puisons probablement à la même source, travaillons le même objet, chacun de nous avec une autre méthode et la concordance concernant le résultat semble être le garant que les deux ont travaillé correctement. » Cette source est bien sûr l'inconscient. Il ajoute : « [...] ou bien tous les deux, le poète et le médecin, ont mécompris l'inconscient de la même manière ou bien nous l'avons tous deux compris correctement⁹. »

On le voit pour Freud comme pour Lacan, il y a continuité ou plutôt adéquation entre le style et l'objet dont il s'agit de parler, entre poème et

⁷ *Ibidem*, p. 143.

⁸ J. Lacan, *Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 30.

⁹ S. Freud, *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1993 ; Studienausgabe, Band X, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1982, p. 82.

inconscient, entre écriture et psychanalyse. Pourtant si poète et psychanalyste font un bout de chemin ensemble, vient un moment où leurs voies bifurquent. Le poète « dirige son attention sur l'inconscient dans son propre psychisme (*Seele*) écoute les possibilités de développement de celui-là et leur permet l'expression artistique, au lieu de les réprimer (*unterdrücken*) avec de la critique consciente. [...] mais il n'a pas besoin d'exprimer les lois [de l'inconscient], pas même de les reconnaître clairement, elles restent contenues, à la suite à la tolérance de son intelligence, incarnées (*verkörpert*) dans ses créations¹⁰. » Autrement dit, l'objet reste pris dans les rets, la texture, le maillage du texte. Pour l'analyste, il en va autrement. Certes, lui aussi, a dû diriger son attention sur son inconscient au cours de sa propre cure, mais il lui a aussi fallu détricoter les mailles de son texte aussi loin que possible pour savoir comment il s'était tricoté, en quelque sorte le lire de l'extérieur, pour qu'il s'écrive autrement. Du roman-feuilleton¹¹ qu'il aura déroulé, séance après séance, et dans lequel l'analyste est inclus, il ne restera que quelques signifiants, qui d'avoir été des points nœuds dans son histoire (c'est un terme freudien *Knotenpunkt*) se seront avérés, futur antérieur, avoir organisé son destin de se les être fait refiler par l'Autre. Tout le reste n'aura été qu'anecdote, ou pour reprendre une expression de Lacan dont Brigitte Lemérier nous a parlé récemment, « vérité menteuse ». Si il a eu un peu de chance, son roman feuilleton pourra alors devenir poème, qui ne s'autorise de rien et surtout pas d'une hiérarchie. C'est ainsi que je comprends cette phrase de Lacan et qui se trouve dans le même texte que la vérité menteuse : « Je répudie ce certificat : je ne suis pas un poète, mais un poème. Et qui s'écrit, malgré qu'il ait l'air d'être un sujet¹². » Sortie de son contexte, cette déclaration : « je ne suis pas un poète, mais un poème » pourrait prêter à bien des choses. Par exemple : Ah, cet homme-là, c'est tout un poème ! Ce qui d'après les témoignages des uns et des autres et ce qu'on peut lire de sa plume ou de sa voix, ne serait pas si faux que cela. Certaines de ses phrases, de ses paroles ne sont-elles pas d'une beauté à couper le souffle ? À émouvoir le réel, tel Orphée émouvant de sa lyre les puissances d'en bas. Mais le paragraphe où elle se trouve commence par : « Quelle hiérarchie pourrait lui confirmer d'être analyste, lui en donner le tampon ? » et dans la phrase suivante il conteste qu'on puisse être analyste né. « Ce qu'un Cht me disait, c'est que je l'étais, né. » Enigme : Cht, ce serait quoi ? Une abréviation ? Un jeté ? C'est à jeter ? Une onomatopée ? Si quelqu'un a une idée...

Un poème, c'est une fiction, ça s'écrit sous la dictée de l'inconscient du sujet qui le porte à l'écrit, ça s'écrit avec ce que le sujet sait sans le savoir, et

¹⁰ *Ibidem*, p. 82.

¹¹ Ce terme est à entendre ainsi que Freud le dit : la suite au prochain numéro, mais aussi dans son sens populaire.

¹² J. Lacan, « Préface à l'édition anglaise du Séminaire XI », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 572.

tout ce qu'il ne sait pas ne pas savoir, ça s'écrit avec le vide entre les mots qui est en quelque sorte le ressort, la cause de toutes les figures de rhétorique. Que l'on pense seulement à l'oxymore, d'une terrible douceur, cher aux mystiques et qu'ici Jacques Le Brun a évoqué récemment à propos de l'expression de Lacan « mon public ».

Mais pour être un poème, on n'est pas plus un poème né qu'un analyste né, il a bien fallu en passer par ce savoir du vide entre les mots, autrement dit, il a bien fallu se coltiner, d'abord le lent déroulement du roman feuilleton, qui n'est au fond que le remplissage de ce vide-là, puis le vertige causé par le franchissement de la limite imposée par les règles habituelles du récit¹³ ne serait-ce que sous la forme de la licence poétique. C'est un franchissement qui porte hors des limites de la loi, une sorte de sacrilège, un peu comme ce qu'a fait Freud avec son Moïse. En un mot, il a fallu consentir à se savoir n'être qu'une fiction. Ce n'est que de là que peut surgir cette voix souriante d'un analyste qui dit que l'analyse, comme le poème, c'est un procès d'écriture.

Au fond, c'est cette fiction-là qui est ce que j'appelais, sans trop savoir ce que je disais, ce petit bout d'humanité, que je peux reconnaître, à l'occasion, dans un témoignage de passe, ce petit bout d'humanité dont chacun de nous est dépositaire et que chacun a à transmettre, chacun selon son style. Alors, le style, serait-ce la façon particulière, déterminée par l'histoire signifiante de chacun, Lacan dirait l'historicité, la façon « sinthomatique », non seulement d'écrire le vide entre les mots, d'écrire la fiction, le poème qu'on est devenu, mais aussi de rendre compte, de transmettre comment, par quel truc, ça s'est écrit. Rilke écrit que les poèmes ne sont pas, comme les gens le pensent, des sentiments, mais des expériences. Et à propos de style, voici ce qu'écrit Thomas Mann, que Freud appréciait : « Et son désir tendait à travailler en présence de Tadzio, à prendre en écrivant l'enfant lui-même comme modèle, à laisser son style suivre les lignes de ce corps qui lui semblait divin, et à porter sa beauté dans le domaine de l'esprit comme l'aigle emporta jadis vers l'éther le berger troyen¹⁴. »

Alors ça sert à quoi de parler, ici par exemple, de faire des exposés ? Eh bien, ça sert à faire des expériences, des expériences de parole : l'adresse, fictive, qu'aura été le public que vous êtes, est aussi la contrainte, réelle, qui m'aura obligée à reprendre ce que Freud appelle « le travail intérieur ». Et d'ailleurs je vais pour conclure, provisoirement, lui laisser la parole : « Tout ce que je vis et partage en tant que tiers (*Dritter*) chez mes patients, je le retrouve ici, certains jours où j'erre, accablé parce que je ne comprends rien au rêve, au fantasme, à l'humeur du jour et puis à nouveau il y a les jours où un éclair illumine l'ensemble des connexions et fait comprendre que ce qui s'est passé

¹³ Concernant le chamboulement des règles habituelles du récit, voir « Son Nom de Venise dans Calcutta désert », *Carnets de l'E.P.S.F.*, n° 54.

¹⁴ T. Mann, *La mort à Venise*, traduit de l'allemand par F. Bertaux et C. Sigwalt, Paris, Fayard, Le Livre de poche, 1971, p. 91.

avant était la préparation de ce qui se passe aujourd'hui¹⁵. » On le voit, Freud, déjà, utilise ce qui sera la *Dritte Person* de son analyse du *Witz*. D'ailleurs, il me semble que le style de Freud a beaucoup à voir avec le *Witz*. Chaque fois, dans ces expériences, il faut repasser par un accablant embrouillamini où on ne comprend plus rien pour essayer, en forçant la résistance, d'écrire un mot. Et ce mot, on le sait bien, dans l'instant même où il s'écrit, ne fera que faire apparaître l'étendue vertigineuse du non savoir. Mais peut-être, si on a de la chance, il viendra, du fond de ce vide qu'il enserme en s'écrivant, rencontrer un mot, qui chez un autre, ne demandait qu'à s'écrire.

¹⁵ S. Freud, *Lettres à Fließ*, 27 octobre 1877.