

JEAN BELLEMIN-NOEL

POESIE ET AUTOTRANSFERT

DANS LA LECTURE FREUDIENNE DES TEXTES

Dans l'énorme production romanesque de Wilhelm Jensen émergent deux récits dont on peut dire qu'ils sont deux éclairs de génie : *L'Ombrelle rouge* d'abord, publié en 1892, puis *Gradiva*, qui date de 1903.

Ces deux récits, on a coutume de dire qu'ils ont en premier lieu attiré l'attention de C.G. Jung¹ qui aurait soupçonné l'intérêt du second quelques années après sa parution, en 1906, au point d'en conseiller la lecture à Freud². Chacun sait que ce dernier en a profité pour démontrer que l'activité de l'inconscient peut être repérée dans les œuvres d'art aussi bien que chez les sujets en souffrance. Il l'a fait d'une part en écrivant la toute première lecture psychanalytique formelle d'une fiction littéraire, *Le Délire et les rêves dans "Gradiva" de W. Jensen* (1907), d'autre part en évoquant brièvement *L'Ombrelle rouge*³ dans le « Supplément à la seconde édition (1912) » de ce même ouvrage.

En réalité, d'après les annotations du Maître viennois sur son propre exemplaire du livre, son ami Wilhelm Stekel avait une première fois fait mention de *Gradiva* devant lui dès 1903. Stekel admirait déjà dans cette œuvre une découverte significative dans le domaine de la psychologie : il avait de sa propre initiative écrit à Jensen que sa « création littéraire était véritablement un travail scientifique »⁴. On peut penser que Freud avait au passage pris note de cette piste à explorer ; dès lors, l'intervention de Jung, au plus fort de leurs relations de curiosité et séduction réciproques, n'a pas eu besoin de peser très lourd pour le décider à lire, puis à écrire. L'intérêt à ses yeux tenait à ceci que les deux récits

1 - Christian Moncel, dans le blog de Michel Valtin (<http://freudvaltin.hautetfort.com>) en date du 20-11-2011 a présenté des « Extraits d'un compte rendu de la traduction par J. B-N de *L'Ombrelle rouge* de Jensen et de son "Essai de lecture freudienne" » dans lesquels il indique les passages de la correspondance Freud-Jung, où l'on peut trouver des précisions sur ce point.

2 - En réalité, *L'Ombrelle rouge* fait partie d'un volume intitulé *Übermächte [Superpouvoirs]* comportant deux récits, dont le second porte le titre de *Dans la maison gothique*, traduit en français et publié séparément chez Gallimard en 1999.

3- Dans les traductions des œuvres de Freud – y compris la dernière citée ci-dessus, p. 125-126 –, on donnait pour titre à cet ouvrage « *Le Parapluie rouge* » : preuve manifeste qu'on ne l'avait pas lu.

4 - Voir *Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva"*, édition Bernd Urban, Frankfurt-am-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1995 (cité dans Freud, *OC*, PUF, vol. VIII, p. 40-41).

mettent en scène un jeune homme perturbé pour des raisons mystérieuses, qui réussit à recouvrer une forme d'équilibre mental grâce à des associations d'images et à des réminiscences qui évoquent de près ce qu'il recommandait de faire et faisait lui-même depuis quelques années pour aider ses patients.

On sait que dans *Gradiva*, selon Freud c'est l'amie d'enfance, Zoé Bertgang, qui joue auprès de son cher Norbert Hanold un rôle de psychanalyste sans le savoir. Le cas de *L'Ombrelle rouge* est original du fait que la place du psychanalyste n'est pas occupée par un personnage présent et actif dans la fiction comme cette jeune fille, mais par une pratique littéraire, celle de la poésie, de surcroît incarnée dans la personne d'Hölderlin, poète géant notoirement mort psychotique. Il s'agit donc cette fois d'une *auto-analyse* plutôt que d'une forme dérivée d'analyse. Voilà la particularité que je voudrais mettre en relief ici, en m'y étendant de façon plus théorique — ou plus systématique — que je ne l'ai fait dans ma récente approche exploratoire de *L'Ombrelle rouge*⁵. J'espère montrer que le héros de cette histoire, devenu sans le savoir une sorte de sujet en autotransfert, a mené à bien son auto-analyse en se confrontant à des réalités littéraires qui ont occupé chez lui à la fois la place et la fonction d'un analyste, comme si elles détenaient une partie des pouvoirs d'un véritable praticien.

Commençons par deux séries de considérations apparemment adventices qui se révéleront sans doute utiles par la suite.

Dans un premier temps, il n'est peut-être pas inutile de faire une brève enquête sur l'existence et sur le fonctionnement d'une *activité autotransférentielle* dans la lecture. Le concept d'autotransfert est familier aux praticiens. Au sortir de la cure, non seulement le patient mais l'analyste, chacun de leur côté, prolongent à l'intérieur d'eux-mêmes le travail d'écoute qu'ils ont mis en œuvre ensemble au fil des séances. Ils le maintiennent actif en vue d'une récupération plus large ou mieux assurée de leur passé refoulé. Tout se passe comme si chacun, désormais seul, percevait en lui-même à demi-mot et comme par allusion l'affleurement de données pulsionnelles déjà plus ou moins identifiées ou localisées au cours de la cure. La poursuite du travail analytique présuppose qu'il existe alors, entre le *Je* actuel et un *Moi* dont les racines plongent dans l'archaïque, une instance imaginaire, peut-être en forme d'*Idéal du moi*, avec laquelle s'instaure et perdure un dialogue invisible qu'on qualifie d'autotransfert.

Cela est vrai, en tout cas, dans la lecture que j'appelle *textanalytique*. Ma première grande occasion de pousser ma réflexion sur le travail concret de l'inconscient lors d'une lecture date de 1990, pour un colloque organisé par la revue de Jean Laplanche *Psychanalyse à l'université*. J'avais essayé d'étayer sur cette notion d'*autotransfert* une théorie de l'élaboration artistique congruente à la

5 - v. Wilhelm Jensen, *L'Ombrelle rouge, suivi d'un essai de lecture freudienne par J. B-N*, Imago, 2011.

fois aux enseignements du freudisme et à ce que présupposait ma manière de *lire-écouter* les textes. L'hypothèse consistait à dire qu'en ce qui concerne l'inconscient une œuvre d'art se présente, ou du moins peut être représentée, comme le point de rencontre de deux autotransferts distincts : l'un qui se déroule chez l'artiste, l'autre qui s'effectue chez l'amateur. Un objet d'art, on le sait, n'est rien tant qu'il n'y a pas quelqu'un qui le contemple, l'écoute, le lit ; quelqu'un qui, au bout du compte, le fait advenir en tant que tel et qui, du même coup, justifie le travail et l'existence même de l'artiste.

Dans la pratique, une œuvre réalise la synthèse des deux opérations, l'une de mise au jour et l'autre de réception. Deux opérations qui entrent en résonance en la faisant exister comme œuvre, pour la faire exister comme œuvre — inconscient compris. En situation ordinaire, ni l'un ni l'autre des opérateurs n'a conscience de ce qui est alors actualisé ou mis en question, et qui relève du préconscient sinon de l'inconscient. On sait par ailleurs qu'il n'existe pas d'autre phénomène inconscient susceptible de devenir conscient qu'une combinaison singulière d'images décrites et de paroles citées au cours d'un rêve que l'on raconte ou d'un symptôme que l'on dépeint, ou bien durant les remémorations et associations fournies sur le divan. C'est au travers d'une telle combinaison que se déguise une pulsion libidinale inavouable, qui cherche sans arrêt à s'exprimer parce qu'elle a une fois généré du plaisir et que depuis lors elle a été entravée par les aléas de la réalité. C'est encore de cette combinaison que l'énigme se trouvera peut-être résolue si un autre sujet, voué et préparé à cette tâche, vient réagir, vient retentir à ce qui s'évoquait là pour le renvoyer à celui qui en fut la source avant d'en devenir l'hôte un peu moins angoissé, un peu rassuré à défaut d'être tout à fait réassuré⁶.

Cette poursuite de l'analyse hors de la présence effective de l'analyste est donc tout naturellement baptisée *auto-analyse*. Avant d'en dire un mot, posons d'abord une question : pourquoi est-ce que j'ai tout à l'heure parlé d'auto-analyse pour un seul des deux récits et non pas pour les deux ? On pourrait m'objecter qu'il y avait déjà une grande part d'auto-analyse dans l'évolution psychologique de Norbert Hanold. En effet, même si l'on ne doit pas sous-estimer le rôle de Zoé mis en relief par Freud, on peut relever en premier lieu que celle-ci fonctionne par rapport à Norbert comme le porte-parole de son inconscient à lui, puisque, tel un Moi désemparé, elle ignore tout à fait qu'elle occupe auprès de lui la place du tiers-parlant — et cela à la différence de la situation typique de la cure, où l'analyste est supposé savoir et même contrôler en partie ce qui se passe entre le patient et lui.

6 - Plus rares en tout cas sont les deux situations parallèles à celle-là où, d'une part, un artiste fait pour son compte une analyse et découvre à cette occasion ce que son imagination créatrice a coutume de mettre en jeu, et où, d'autre part, un lecteur — je pense, en revenant spécifiquement à la sphère des activités artistiques qui nous occupe en cet instant, à un lecteur au courant de ce qui se passe en lui d'inconscient —, le cas, donc, où un lecteur éclairé, parfois même psychanalyste, se met à l'écoute des ébranlements suscités au fond de lui par le contact avec un texte, c'est-à-dire, bien entendu, avec les fantasmes inconsciemment déposés là par l'auteur.

Ensuite et surtout, il faut bien se rendre compte de ceci : les événements déterminants qui, avec l'aide de la jeune fille, finiront par conduire le jeune homme jusqu'à la guérison — rencontres bizarres, rêves, hallucinations, etc. — sont les événements mêmes qui surviennent au cours de son voyage et de son séjour à Pompéi. En d'autres termes, les choses qui le frappent au cours du récit et qui sont enregistrées à la suite les unes des autres devant nous comme des accidents plus ou moins inexplicables, les péripéties mêmes de l'intrigue et les détails de cette aventure, en bref tout ce que nous raconte le romancier, c'est cela qui constitue le matériel de l'auto-analyse — et non pas seulement ce que Norbert pense et pourrait dire. C'est tout ce qu'il perçoit, même sans y attacher d'importance, et dont Zoé, la prétendue analyste, ignore à peu près tout du début à la fin. Là se trouve l'équivalent de ce que Norbert énumérerait s'il racontait à un analyste « tout ce qui lui passe par la tête », selon l'expression consacrée : mouches, fleurs, papillons, colonnes mi-parties rouge et or des ruines, sans oublier les lézards et les oiseaux...

À y regarder de plus près, Freud a restreint les matériaux dont il s'est servi aux « rêves » et au « délire » du personnage — son intitulé même le précise —, parce qu'il avait une vision naïve (c'est-à-dire datée) de la chose littéraire. Parce qu'il ne distinguait pas une fiction romanesque, où tout doit être décrit et reproduit, d'un décor de théâtre où simplement des personnages parlent devant nous. A ses yeux, seuls les actes conscients, les pensées explicites et les paroles des personnages formaient la réalité psychologique susceptible d'être exploitée par le thérapeute. Autrement dit, il ne prenait pas en compte l'effet produit sur l'esprit d'un lecteur par le texte même pris comme un tout, comme un ensemble a priori cohérent où il convient de mettre sur le même plan le discours du personnage et tout ce que l'auteur dit de manière oblique en inscrivant un certain environnement dans un certain paysage, en recourant à certaines métaphores, voire à certains effets de signifiante, etc. Si bien que lorsque, tout à la fin, Norbert sera en état de faire le bilan de ce qui lui est arrivé, il reconstituera après coup un cheminement analogue à une auto-analyse.

Cette position est celle à laquelle je me suis placé quand j'ai travaillé sur *Gradiva*⁷, mais j'avoue que je ne m'étais pas douté qu'il existait un texte dans lequel tout cela pouvait être fortement radicalisé. Non seulement on y trouvait les matériaux de Freud et ceux qu'embrasse une lecture moderne du récit, mais nous allons constater que dans *L'Ombrelle rouge* la situation va beaucoup plus loin : à tout ce matériel s'ajoute sa réfraction dans la conscience d'un poète, à travers des textes poétiques (ou simplement littéraires) qu'il lit et qu'il compose. Cela enrichit l'œuvre et son interprétation d'une nouveauté considérable.

Dès lors, après lecture attentive de *L'Ombrelle rouge*, le point de vue que je vais développer est celui-ci : ***on dirait que d'une part certains poèmes lus et/ou***

7 - Dans mon livre *Gradiva au pied de la lettre* (PUF, 1983)

remémorés, au terme d'une sélection qui paraît être l'œuvre du hasard mais qui ne l'est sans doute pas et qui relève alors d'un désir inconscient, d'autre part des poèmes rédigés spontanément par un sujet sous la gouvernance du même désir, on dirait, donc, que ce matériel poétique, chez un sujet et à un certain moment de son évolution psychologique, tient lieu de ce qui est dit et qui déclenche interprétation chez un tiers analyste, même en l'absence d'un autre⁸ réel et même hors d'une problématique véritablement analytique.

Revenons maintenant aux cas d'auto-analyse que, à la suite de Freud, j'ai placés au cœur des récits de Jensen. Nous en avons assez dit du cas de Norbert Hanold dans *Gradiva*, nous allons nous attarder sur celui, encore plus exemplaire, de Wolfgang von Altfeld, le protagoniste et narrateur de *L'Ombrelle rouge*. Précisons tout de suite que, contrairement à Zoé, Mélissa, la jeune fille dont le héros se croit amoureux pendant les trois quarts du récit, n'interfère que de façon passive avec les phénomènes psychiques qui perturbent ce jeune homme. Sa présence se justifie, son rôle s'explique par le seul fait que, pour protéger son teint du soleil de mai à la montagne, elle porte en permanence une ombrelle rouge, identique à celle que Wolfgang finira par se rappeler avoir vue porter par Erwine, l'objet de son véritable et premier amour, à l'époque où par erreur il a cru, peu avant qu'elle meure, qu'elle en aimait un autre que lui. C'est donc uniquement à l'intérieur du personnage principal que va s'effectuer une transformation qu'il faut mettre au compte de son inconscient, puisqu'il est question d'un authentique épisode de son passé qu'il avait manifestement *refoulé*⁹.

Nous avons affaire dans ce récit à un même défilé d'événements et d'êtres du monde — j'entends pas là la végétation, les insectes et divers autres volatiles — que dans le cas de *Gradiva*. Peut-être son « Supplément de 1912 », Freud a relevé de façon sommaire les données permettant d'établir cette ressemblance objective entre les deux romans ; on peut aller plus loin dans le même sens en faisant l'inventaire de tous les détails. Ce que simplement Freud n'a pas mis en valeur, répétons-le, c'est que la confrontation de Wolfgang avec son inconscient passait de façon décisive par des textes poétiques déclamés, lus et composés.

Quatre séries de phénomènes nous parlent et devraient nous retenir ici.

8 - Le problème de fond surgit avec l'emploi de ce mot : l'analyste est un *autre* sujet, à beaucoup d'égards différent, et l'on est en droit de se demander jusqu'à quel point il peut exister à l'intérieur d'un même sujet une instance qui fonctionne en bénéficiant d'une *véritable altérité*, d'une réelle différence... Il me semble qu'une réponse pourrait être cherchée du côté du Surmoi — dont Freud répète qu'il est une émanation et une différenciation du Moi primitif composée de la figure et du discours des parents introjectés aux fins d'une saine gestion des pulsions du plaisir face aux contraintes de la réalité.

9 - Cet épisode réactivait bien évidemment — avec une telle évidence que nous n'y reviendrons pas — une autre perte (fantasmatique) plus ancienne : celle de l'amour maternel.

1° Le fait que dans ce récit on passe sans cesse *du voir à l'entendre*, ou plus exactement de l'introspection à l'énonciation verbale : cela est essentiel dès que l'on veut approcher, si peu que ce soit, le cadre analytique proprement dit ;

2° le *langage poétique* en tant qu'il est *déjà proche de l'inconscient* : infiltré d'effets d'inconscient, jouant sur les signifiants (par exemple grâce aux rimes) comme sur les signifiés (ambiguïtés voulues, figures rhétoriques), enfin utilisant la musique comme vecteur sensible, sensoriel d'associations ;

3° quand je dis la poésie, on comprend d'abord la poésie lue¹⁰, celle par exemple du grand poète Hölderlin héraut de l'Amour idéalisé ; mais le cas est ici plus significatif encore puisque le personnage en auto-analyse *est lui-même poète* : un poète qui pour ainsi dire *se parle à lui-même* à travers la poésie qu'il écrit, qui donc se dit à soi-même de l'inédit pêle-mêle avec de l'indicible ;

4° le statut même de poète va peut-être au-delà du statut habituel de l'auteur : toute poésie est plus ou moins imprégnée de *lyrisme* ; pas seulement l'épopée et la tragédie ou le drame en vers, mais aussi le roman et l'essai écrits par un écrivain, — ce qui veut dire qu'il y a dans le texte *un sujet*, peu importe d'où venu, qui insiste pour se faire entendre du lecteur, qui même *devient présent* chez lui.

1° L'essentiel, en commençant, est de bien relever l'importance que le récit accorde au passage du *vu* à l'*entendu*. La diversité des positions du sujet et de l'objet selon ces deux régimes sensoriels est au fondement de la différence entre l'introspection, où l'on est deux en position imaginaire, Je face à Moi, et la situation de l'analyse où l'on est trois : *Je* qui écoute et deux qui parlent, *Moi* avec un *autre*. Au propre comme au figuré, il y a ici mes yeux qui voient et regardent devant eux mes yeux, là mes oreilles qui reçoivent une parole venue de l'extérieur, d'un espace tiers qui m'apporte du méconnu. Ces deux dispositifs sont réellement inconciliables, et on dirait que Jensen, sous le masque de son héros, avait senti avant Freud que la scène de l'inconscient ne pouvait exister qu'à partir du moment où l'on est trois à se confronter en parlant.

Au fil du roman, la chose s'affirme de plusieurs façons. Avant même qu'il soit question de poésie, il y a cet indice : le héros se promène et s'arrête soudain devant une fleur rouge au bord de la route — image déjà d'une ombrelle, penserons-nous plus tard —, une fleur dont le nom lui échappe, et ça le tracasse ; un moment après, il entend chanter un coucou : déclic, le nom de la fleur lui revient, c'est un coucou-des-prés (en latin pour les Allemands : *flos cuculi*). Un chant d'oiseau révèle un nom que l'œil ne permettait pas d'identifier.

Ce registre de l'ouïe va être systématiquement mis en relief au long du texte. Le soir même de cette promenade surgit un autre indice, encore plus intéressant : un grillon émet son cricri lancinant, et aussitôt s'élève une voix passant pour réelle,

10 - Telle est sans doute la situation de tout lecteur textanalyste un tant soit peu féru de poésie.

une voix hallucinée puis attribuée à un moment de rêverie. Cette voix récite quelques vers d'un poète oublié du début du dix-neuvième siècle dont à l'époque on apprenait les poèmes au collège, vers où il est question d'un grillon plein de mélancolie. Or, le héros rentrait d'une après-midi passée assez tendrement auprès de la belle Mélissa et il n'était nullement triste en revoyant en pensée le moment où il avait failli lui demander sa main. Or, voilà que le chant d'un grillon l'emplit de mélancolie et le conduit à imaginer, faute de mieux, l'auteur de ces vers, mort cinquante ans auparavant, mélancoliquement assis sur un banc semblable à celui où il se trouve lui-même... C'est la première apparition de la poésie en même temps que la première illusion manifeste déclarée comme telle. Je repère deux effets notables : le poète Matthisson a évoqué au jeune homme l'image d'un tombeau ; de plus, en allemand le grillon se dit *Heimchen*, littéralement le « petit chez soi », « le petit foyer »¹¹, et on a l'impression que ce nom insiste pour ramener Wolfgang chez lui, pour le rappeler à son monde intérieur là où, à ses propres yeux, résidera bientôt la clé de tous ses troubles.

Sans entrer dans tous les détails, je trouverai typiques deux autres phénomènes qui vont dans le même sens. Errant dans un cimetière, Wolfgang voit l'inscription sur une stèle évoquer une certaine Erwine morte à dix-huit ans : c'est tout juste si ce détail le frappe par son côté lamentable, alors que nous sommes à peine trois jours avant qu'il redécouvre l'existence de sa cousine Erwine, tellement chérie et emportée par la phtisie au même âge... À croire que ce qui est seulement *lu avec les yeux* reste pour lui nul et non avvenu — lettre morte —, parce qu'il ne l'a pas entendu.

À un autre moment, tandis qu'il est tout seul assis à contempler des ruines récemment visitées avec Mélissa, un bourdon qu'on ne voit pas vient l'agacer de son bourdonnement : il se lève pour échapper à ce bruit qui le dérange... et une énorme corniche se détache de la muraille à laquelle il s'adossait pour s'écraser là où il était installé. Il invente alors un conte de fées où une princesse dotée de l'intuition de l'amour fou envoie de loin vers son prince charmant un insecte messager qui lui sauve la vie... S'il avait été sourd, Wolfgang mourait sous son bloc de pierre !

2° Il faut insister sur l'importance du *langage proprement poétique* dans les mécanismes qui réveillent le souvenir endormi dans l'âme du héros, en sus des fleurs qu'il voit et des odeurs qu'il retrouve. On remarque que déjà au sein de la minuscule clairière¹² où Erwine et Wolfgang enfants trouvaient refuge pour s'isoler dans les bois, une évolution significative s'était produite dans leurs activités : au début ils passaient leur temps à *lire* des ouvrages de botanique et d'entomologie

11 - Ne dit-on pas, chez nous, de la ménagère dévouée qu'elle est « le grillon du foyer » ?

12 - Clairière qu'ils baptisaient entre eux leur « Chez nous » : *unsere Heimat*, où s'entend en partie le nom familial du grillon.

afin de reconnaître à coup sûr les espèces végétales et les animaux invertébrés¹³. Mais à mesure qu'ils sont devenus pubères, Wolfgang s'est mis à *dire* devant sa cousine des poèmes qu'il composait en son honneur et sous son inspiration. Outre que là encore on passe de la nature observée avec les yeux à des poèmes déclamés, premier symptôme de l'exigence de passer du voir à l'entendre, il va de soi que la forme prosodique, c'est-à-dire une métrique et une mélodie, incruste plus profond dans l'âme les choses intimes que l'on cherche en même temps à dire et à cacher quand on est à demi innocent devant les émois d'une génitalité naissante.

Dans la vie quotidienne des personnages, beaucoup d'éléments bruyants sont soulignés, outre le chant du coucou, le cricri du grillon et le ronron du bourdon. À un moment donné, Wolfgang, ému par une discussion en forme de joute amoureuse au milieu de ruines dont Mélissa paraît être la châtelaine, est sur le point de lui déclarer solennellement qu'elle est la femme de sa vie : un faucon fond sur eux du haut du ciel en poussant son cri de chasse (destiné à paralyser un instant la proie visée) avec une telle énergie que le jeune homme se fige et que son projet part en fumée sous l'effet de la surprise. Inutile de commenter. Par ailleurs, chacun sent que l'efficacité de la musique est continuellement mise en relief par les poèmes de Hölderlin, pas seulement à cause de leur musicalité propre, mais aussi à travers un réseau métaphorique serré à base de chants d'oiseaux, de chansons populaires et d'instruments comme la lyre.

Je citerai même un détail amusant et instructif. Alors qu'il cherche le sommeil, un soir où il encore naïvement heureux de ses amours avec Mélissa, le héros entend soudain

un pinson endormi répétant dans son rêve le refrain qu'il avait infatigablement lancé toute la journée. Un chant comique, dont l'avant-avant-dernière note fusait dans l'aigu d'une façon curieuse, un peu comme une exclamation ou comme une question. À plusieurs reprises durant les jours précédents, le jeune officier avait déjà essayé en vain de mettre des paroles sur la brève strophe, et tout à coup il perçut distinctement l'appel : « *Tiens ! Tiens ! Tiens ! voici-i le promis !* » Il éclata de rire et tendit l'oreille pour l'entendre une fois encore, mais l'oiseau s'était enfoncé dans son sommeil et resta muet.

Peu de jours après,

dehors, le soleil jetait ses derniers feux avant de se coucher [...] ; il poussa aussi le pinson à répéter son chant comique juste avant la tombée du jour. À cette différence près que sa voix, cette fois, ne lançait plus un appel, mais posait nettement une question : « *Quoi ? Quoi ? Quoi ? Qu'arrive-t-i-il au promis ?* » Infatigable, il questionnait encore et encore. Une pensée frappa soudain notre homme : Hölderlin n'aurait-il pas été plus heureux s'il avait su que Diotima

13 - Tous animaux, soit dit en passant, dont l'appareil sexuel n'a rien qui évoque celui des mammifères, ce qui semble être un stratagème habile, quoique transparent, de l'inconscient désireux de masquer tout en l'avouant une curiosité sur le sexe tout à fait normale, au demeurant, chez des préadolescents.

l'avait aimé ? Sans doute cela aurait-il été une souffrance à en mourir, mais en même temps la plus haute compensation que pouvait lui offrir le fait de rester sur terre : la certitude de continuer à vivre dans cet amour.

N'est-ce pas là à proprement parler de l'interprétation, de la part du héros ? En fonction de son état d'âme, il traduit la phrase approximative formée par les notes d'un chant d'oiseau devenues les syllabes d'une sorte de refrain en vers. Et chaque fois — la première en éclatant de rire, la seconde en sombrant dans la tristesse —, il associe à ce phrasé une idée joyeuse ou une vision désespérée de l'avenir. C'est déjà un embryon d'auto-interprétation, dans laquelle à l'évidence une contrainte formelle manifeste clairement son pouvoir : on compte les syllabes à partir de la fin où se trouve la rime et on relève une dissonance révélatrice.

3° Lire de la poésie, c'est bien ; en écrire, en avoir écrit, c'est mieux. Est-il nécessaire d'y insister longuement ? Wolfgang Altfeld était dans sa jeunesse, on la vu, un poète en herbe. On vient de voir qu'il a pour ainsi dire la versification dans l'oreille, fût-ce en écoutant un pinson. Il n'est alors guère étonnant qu'après avoir lu des pages de son cher Hölderlin il se remette lui-même à *composer des poèmes*. Dans un état second, le soir quand l'émotion lui serre la gorge et au petit matin quand il s'éveille la tête encore emplie de rêveries porteuses de révélations.

N'ayant pas l'oreille assez exercée en allemand pour distinguer la qualité réelle des vers qui nous sont présentés sous le nom du héros, et qui bien sûr sont de la plume du romancier¹⁴, je n'affirmerai rien quant à la facture de cette poésie. A dire vrai, pour ce qui regarde notre récit, la qualité des poèmes n'importe pas autant que leur contenu, car nous avons d'abord à y repérer la métamorphose de la resplendissante Mélissa, qui déborde de joie de vivre et d'attente de l'amour, en une figure féminine vouée à la mort et condamnée à une célébration posthume infinie à l'image de celle, surnommée Diotima, qu'avait aimée Hölderlin. Ce qui compte, au fond, ce n'est pas l'effet que ces poèmes exercent sur nous, mais celui qu'ils produisent sur le héros — tel du moins que nous pouvons le reconstituer.

Il y rencontre, donc, une âme qu'il avait eue sept ans auparavant. Une âme ultrasensible, car il faut être à l'écoute des souhaits de son inconscient pour échapper radicalement, comme il est supposé l'avoir fait, au souvenir de la première femme aimée. Et également pour renoncer à une réelle vocation de critique littéraire et de poète en se lançant, pour obéir à un vœu paternel longtemps ignoré, dans la moins intellectuelle des professions ayant quelque allure pour un noble : officier d'infanterie. Soit dit en passant, on frôle l'invraisemblance.

Les poèmes que compose Wolfgang, en tout cas, révèlent, à la lettre dévoilent à quelqu'un dont les yeux se dessillent une perte affective majeure. On constate qu'ils suivent une gradation, depuis les images obscures qui font qu'une autre

14 - Lequel a publié en 1884 un recueil de poésies intitulé *Das Skizzenbuch* [L'album de croquis].

jeune fille inconnue se substitue à la toute-puissante et omniprésente image de Mélissa, jusqu'à des rêves qui se terminent en cauchemars quand l'aimée enfin reconnue disparaît au moment où on va la saisir dans ses bras... Le vague qu'autorise toute évocation poétique permet de ne pas confronter d'emblée le sujet à ses souvenirs mêmes, sans quoi il affronterait sa passion passée en face-à-face, ce qui le remettrait dans le régime introspectif sous l'inflexible loi de l'imaginaire prompt à vous empiéger. La poésie que compose Wolfgang semble durant un certain temps prolonger les apparitions de Diotima au fil des élégies de Hölderlin. Un travail de déchiffrement reste à faire pour le poète et l'écrivain, et l'on remonte avec eux le cours sinueux, pour ainsi dire le discours indirect de la réminiscence, qui plonge dans les arcanes poétiques, ou plus exactement *poétisés*, de l'inconscient.

Le paradoxe du poème est en effet qu'il fait vaciller les catégories langagières de la langue. La poésie se dit oralement, la déclamation lui est nécessaire pour qu'on perçoive la musique qui lui donne sa trame : même dans la tête, on l'articule avec son rythme et ses jeux de sonorités. Et pourtant, comme par paradoxe, elle signe le geste même, elle porte le vrai sceau de *l'écriture*, en ce sens qu'elle ne vient pas aux lèvres spontanément à la façon du parler de tous les jours puisqu'elle exige un travail. Un travail d'appropriation (aux deux sens possibles de ce mot¹⁵) et d'éternisation — de différencier et de différencance —, grâce à une forme qui s'impose et qui demeure. La Muse ne câline pas ses nourrissons, elle les tourmente, elle les force à élaborer un langage autre, plus prégnant, plus ouvert sur son avenir de sens. Pour peu qu'*écrire* se différencie de *parler*, dire en poésie est le comble de l'écrire. La poésie est ce qui s'écrit à haute voix. Et c'est d'abord par elle que l'inexprimable trouve une chance de se faire entendre.

4° Le travail de la forme, qu'il s'agisse de celui que nous semble effectuer l'inconscient quand il attrape du pulsionnel somatique pour forger des images qu'il organise en une séquence où la conscience apercevra un itinéraire, ou qu'il s'agisse à l'autre bout de la chaîne discursive de faire entrer du sens inédit dans les contraintes d'une matière mélodique et si possible mélodieuse, le travail de la forme exige un rude investissement. Cette dépense d'énergie fonde *la présence du poète* en l'approfondissant. Elle la rend à la fois en creux et insistante, voire incontournable. Cet engagement total porte un nom depuis l'Antiquité, biblique comme gréco-latine : le *lyrisme*. A cause justement de la part donnée à la musique : le chant est plus sensoriel, plus sensuel, plus sensible, plus charnel en un mot que la parole-pensée prosaïque, il parle toujours du propre et du profond, même s'il a

15 - *Approprier* le langage en lui rendant la propriété de ses propriétés, sa nature et de son efficace propres ; et *s'approprier* (chacun) un discours que l'on possèdera mieux et/ou qui vous possède mieux.

parfois l'air un peu futile — Valéry disait à peu près que « la peau est ce qu'il y a de plus profond ». La tunique de musique est un habit de lumière.

Tunique et habit révèlent un vêtu qui est un vécu. Quand je sors de quelques heures de lecture, je dis que j'ai lu du Supervielle ou du Rimbaud, mais que j'ai lu *Madame Bovary* ou *La Prisonnière*. Dans un cas, il y a un sujet avec qui j'ai eu des rapports d'identification (amour et/ou rejet) ; dans l'autre cas, on évoque un objet d'exploration où j'ai pu reconnaître l'Homme, un certain état propre aux humains. Il me semble aller de soi que du côté de son sens un poème dit toujours le poétique qui m'est accessible et qui souvent m'est nécessaire : une émotion urgente, intime, personnalisée, dont les racines s'enfoncent et s'alimentent dans mon inconscient. Sans doute parce que la matérialité de la musique me met en cause, m'ébranle, m'ouvre, me caresse, me déchire jusqu'en un point tout proche du tréfonds. Il y a près de moi, à l'horizon de ma joie de vivre ou de mon désir de mourir, la figure d'un double fraternel, clone clownesque ou sombre *doppelgänger*, que je brûle d'écouter comme avec une oreille interne. Il *me parle de moi depuis moi* en m'offrant d'attraper ses étoiles et d'errer dans ses enfers. Rien de tel avec le parler des conversations ou avec la majorité des romanciers, fussent-ils talentueux, s'ils ne sont pas aussi des poètes.

Dans toute œuvre littéraire de qualité – roman, théâtre, essai –, il y a une part de cette *poéticité* que nous venons d'analyser dans des œuvres proprement poétiques. Par conséquent, la fréquentation assidue de telles œuvres ne peut manquer d'exercer sur l'inconscient du critique des effets de réactivation de ses problèmes infantiles d'une manière plus nette et plus considérable que chez le lecteur cursif, celui qui court la poste pour, comme on dit, « connaître la suite ». Ces effets demeurent inconscients — sauf lorsque le critique est lui-même psychanalyste ou ancien psychanalysant, auquel cas du matériel lui est fourni à exploiter pour son propre compte.

Qu'ils ne soient pas toujours (et même pas souvent) reconnus n'empêche pas que ces effets-là soient actifs, et que par exemple ils procurent du plaisir. Un plaisir particulier, qui semble parfois paradoxal, sinon contradictoire, par rapport au goût virtuellement modéré que l'on peut éprouver en toute conscience pour le texte en question. Je dirai : un supplément de plaisir de lire qui peut aller jusqu'à faire office de suppléance à l'obligation accidentelle ou professionnelle de lire¹⁶.

16 - L'expérience de l'enseignement m'a en effet appris, chaque fois que j'étais amené par une contrainte académique à travailler sur un texte qui a priori ne me charmait guère, qu'il était tout à fait possible de travailler sur ce texte en y trouvant peu à peu du plaisir et en devenant finalement sensible à sa profondeur secrète, s'il en possédait un grain —, une graine.

