

Enrique Tenenbaum

Colloque de Dimensions de la Psychanalyse, octobre 2019

UN CAS DE POÉSIE CONTRAIRE À LA THÉORIE PSYCHANALYTIQUE

Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi
Que son ombre dans l'eau vue avec atonie
S. Mallarmé

C'est exactement comme ça
que la vie humaine s'écroule
Nika Turbina

LA POESIE, LE POEME ET LES ENFANTS

Est-ce le poète qui fait de la poésie, ou est-ce la poésie qui fait le poète ? Est-ce la langue qui engendre la poésie, ou est-ce la poésie qui intervient dans la langue ?

Certains des soi-disant poètes affirment que les vers leur ont été dictés. Nika Turbina a également répondu de cette façon à sa mère quand, dans l'insomnie produit de l'asthme d'une nuit, elle l'a trouvé en déclamant à voix vive quelques versets trop sophistiqués pour une fille de sept ans.

Il ne s'agit pas de nous plonger dans la psychologie des prétendus enfants prodiges. Il n'est pas facile de résister à l'appropriation du talent par la machinerie du spectacle. À l'âge de dix ans, on pouvait la voir réciter ses poèmes dans un stade de football. En l'écoutant, et en le voyant dans cet affichage, même sans comprendre la langue russe, il devient clair que c'est une sorte de *performance* : une fille qui déclame versets à la manière dramatique, comme des actrices d'époque. Qu'elle soit dans un stade de sport nous met en garde de la dimension de spectacle de ce qui a été présenté sur scène. La fonction mimétique c'était plus importante pour les applaudissements que les poèmes eux-mêmes.

Très différent quand Nika à l'âge de onze ans a triomphé dans le concours de poésie en gagnant le Lion d'Or à Venise. Là il ne s'agissait pas des feintes ou des pas acrobatiques vocaux d'un enfant prodige. C'était une autre chose, même sans savoir quoi. Ce n'est pas la même chose de recevoir les versets « dictés », c'est-à-dire directement de ce que nous appelons le discours

de l'Autre, que s'approprier des concaténations de mots dont on ne sait pas de quel corps ils sortent.

Nous recevons habituellement, dans les consultations autour d'enfants qui ont développé des capacités différentes, comme on dit aujourd'hui - allant des déficits de développement mental aux excès-, une donnée qui n'est pas indifférente : chez eux, à un an et demi ou deux ans de vie, tout à coup l'enfant cesse de parler. Ce mutisme transitoire est souvent lié à l'imbrication de la parole dans l'appropriation d'un corps, ce que dans les termes de Lacan nous appelons le stade du miroir, dans lequel les premières identifications sont données à l'image du corps qui par l'imaginaire est appris comme unifié et par le symbolique comme troué, passible de résonner avec la voix. L'enfant aurait-il la possibilité d'entendre sa voix et de la reconnaître comme venant de son corps si cette identification n'aurait pas été efficacement résolue ?

Dans le cas de Nika, sans surprise pour nous, son mutisme a commencé beaucoup plus tôt¹

... à l'âge de huit mois, elle babillait des sons qui, selon la légende de la famille, semblaient être des mots russes et anglais, sans qu'ils connaissent l'origine de ce dernier. Pendant un an et demi, elle est tombée dans un silence absolu jusqu'à ce que, deux ans plus tard, elle a soudainement commencé à parler couramment en russe avec un spontané inexplicable pour la famille.

Son premier poème, que la mère et la grand-mère ont eu la lucidité de transcrire, remonte à un an plus tard. Dans quelle langue une si petite fille écrit-elle quand elle parle, et d'une manière telle qu'elle parvient à toucher la langue des autres ? À neuf ans, elle nous oriente avec ces lignes :

*Toi et moi, nous parlons des langues différentes.
des mêmes lettres, mais des mots étranges.
Nous vivons sur différentes îles,
mais dans la même maison.*

Ce sont donc des langues différentes. Ce sont, cependant, les mêmes lettres. Dans la même maison, avec les mêmes lettres : si les langues sont différentes, les mots ne pourraient n'être qu'étranges. Il y a dans ce "toi et moi" strictement une absence de communication, puisque les mots sont mutuellement étranges pour eux et appartiennent à des îles incommuniés. Si les mots sont étranges, s'ils ne rentrent pas dans le commerce associatif de la causerie, on pourrait à tort prétendre que ces versets soient des métaphores, ou de l'écriture métaphorique.

Aurions-nous, d'autre part, faire valoir que c'est tout simplement un jeu heureux d'échos métonymiques qui, cependant, peuvent acquérir un sens métaphorique dans ce qui les entend ? La poésie a-t-elle cette relation si simple avec un coup de dés ?

¹ Référé à <https://www.jotdown.es/2012/04/nika-turbina-historia-de-un-destello/>

Les mots poétiques de Nika Turbina parlent de sa difficulté à se réfugier dans le corps qu'elle habite. Espaces, continuités et fenêtres, passages à travers et disproportions. Quelques phrases de ses poèmes en témoignent :²

*Je joue du piano,
peu à peu les doigts s'arrêtent.
Cette musique appartient à l'univers,
ma maison est petite pour lui.*

L'arrêt du mouvement, d'une fonction du corps imaginaire, la renvoie à un univers qui la dépasse, qui dépasse cette maison-corps. Elle n'ouvre pas sa musique à l'univers, elle ne passe pas à travers des espaces puisque ce n'est pas elle qui s'arrête mais ses doigts.

La poésie n'est pas un exercice avec la langue. C'est une pratique du corps et de la langue, qui est un corps : le corps du symbolique, fait par des mots.

Quand elle avait neuf ans, Nika écrivait

*On peut
simplement se taire ?
Regardons par la fenêtre
le dernier tram qui passe.
J'aime vraiment la maison endormie.
Et quand les nouvelles du jour
sont couverts de poudre
Je comprends,
ce n'est pas moi qu'ils attendent.*

Les fenêtres, ou plus précisément la fenêtre, toujours en singulier, commence à devenir présente dans ses écrits. À travers la fenêtre elle regarde le tram, pas n'importe quoi, mais le dernier. Endormie la maison qui est sa langue, ou bien son corps, Nika comprend : ce n'est pas elle qui on attend. Qui, sinon elle ?

C'est une question réitérée :

*Qui suis-je ?
Avec les yeux de qui
Je regarde ce monde ?
[...]
Avec les lèvres de qui
J'attrape la rosée de la feuille
tombée sur la route ?
Avec les bras de qui
J'embrasse ce monde,
qui est si impuissant et fragile ?
Je perds ma voix entre les voix...*

² *La infancia huyó de mí*, Buenos Aires, Editorial Llantén, 2018. Les traductions de la ruse sont de Natalia Litvinova

Elle n'est plus sûre que ce soient ses doigts qui s'arrêtent, maintenant elle ne trouve plus des yeux à regarder à travers, des lèvres à toucher, des bras pour embrasser l'impuissance... et sa voix est déjà perdue parmi les autres. À l'âge de dix ans, elle écrivait

*Fenêtres étrangères, cinéma muet, obscurité de
la rue, lumière dans le film...
Un enfant crie silencieusement - je le balance,
plaques cassées donnent de la chance - je ne la reçu pas.
Ceux qui n'ont pas payé le billet, ont rempli la chambre.
Cette fonction est silencieuse...
Ma fenêtre est sonore.
La tristesse couvrait les vitres.*

La fenêtre à nouveau, la sienne au singulier, les autres au pluriel. La fenêtre n'est plus à regarder à travers, maintenant la rue est sombre et la lumière s'allume, mais dans un film. Deux fois la fonction reste silencieuse, la fenêtre est devenue sonore, ancrée de la tristesse qui recouvre les cristaux. Sa fenêtre sonore devint aphone, et c'est muet son cinéma, envahi par ceux qui n'ont pas payé le billet.

La fenêtre sonore deviendra bientôt la surface d'une audition particulière

*Touchez la vitre avec votre main
la nuit,
vous l'entendez ?
elle a peur de la pluie.
Mais elle doit me protéger
des gouttes.
Je vais caresser les gouttes avec mes doigts
à travers le verre.
De la pluie !
[...]
Je veux entendre la pluie avec mes doigts
pour composer de la musique*

Sur cette surface pluvieuse, les doigts sont de nouveau présents, non plus pour jouer du piano dans la musique de sa maison, mais pour l'entendre dans le tremblement de la vitre. Écouter avec les doigts... caresser les gouttes avec les doigts à travers le verre. Ce verre protège, mais n'est plus une frontière, il n'est pas imperméable aux doigts qui passent à travers. Ce n'est pas le regard qui passe par les cristaux, ce sont les doigts, c'est la pluie.

Le poème final, final au moins dans ce voyage, anticipe ce qui viendra, de nombreuses années plus tard :

*La pluie. La nuit. La fenêtre est cassée.
Et les morceaux de verre sont restés coincés dans l'air
comme les feuilles qui le vent n'a pas touché.
Et tout d'un coup, le frisson. C'est exactement comme
ça que la vie humaine s'écroule.*

La fenêtre est cassée. Il n'y a plus de cristaux qui fassent de la frontière ou d'une instance de passage : leurs morceaux de verre étaient coincés dans l'air. Le frisson suit cette rupture, inexorablement, et la chute suit le détachement, par rapport à ce corps, de la vie. Pour Nika la fenêtre brisée est une fenêtre sans cristaux : son cadre n'arme rien, son cadre n'encadre rien, il ne fonctionne que comme une invitation à glisser un corps à travers d'elle.

Nous sommes dans le temps des questions.

Est-ce un appel désespéré d'une petite fille, un appel qui n'a pas été vraiment répondu, et qui a annoncé le sort de Nika vingt ans plus tôt, deux fois dégageant sa chute d'une fenêtre ?

Est-il suffisant de soutenir que le poète fait de sa poésie un témoignage de ses fantaisies ? Et si c'était l'inverse, si c'était que le poème fait le poète ? Dans ce cas, nous aurions à nous poser une autre question, celle du mystère des « dictâtes » des versets qui atteignent le poète, puisque dans tels cas ce n'est pas l'exercice du poète avec la langue, mais la langue à l'exercice chez le poète. Le terme mystère n'est pas inapproprié, nous allons le reprendre. Pour l'instant, interrogeons-nous non pas le poète, non pas la fille qui chante et déclame, non pas les parents. Interrogeons l'impact de la langue sur le corps dans lequel elle parle, la façon dont la parole s'incorpore, et le verbe devient chair - pour prendre le terme biblique – et ce verbe forge, dans une mammifère infantile très peu dotée, une poète sublime.

LE CHANT EST QUI CHANTE

Les parents de Nika remarquent un détail, ou ce qui semble être un détail : après son mutisme prolongé elle a commencé à parler couramment, mais elle n'a pas vraiment parlé, elle a chanté. Et puis elle passera du chant à la récitation des vers. Quelle importance donner à ce chant-parlant ? Le rythme et la musicalité de la langue ont-ils pris leur place dans le monde de la signifiante ? Est-ce un goût pour la langue qui commande le mode d'expression phonique ?

Henri Meschonnic nous aidera dans ce labyrinthe. C'est lui qui nous fait savoir qu'en hébreu l'accent rythmique est dit *ta'am* et que le *ta'am* signifie goût, le goût de ce qui est dans la bouche. C'est³

... une métaphore orale et corporelle qui exprime la physique du langage, alors je dis que la prétention poétique, éthique et politique est de taamiser le français, de le rimer. Taamiser toutes les langues. Et la pensée du langage.

Pour placer ce propos il examine les traductions de l'Ancien Testament, et soutient qu'on a forcé la traduction par le biais du signe, par le chemin du signifié, ignorant que dans le texte hébreu, qui ne reconnaît pas la distinction entre poésie et prose, ce qui compte c'est le rythme :

... la Bible ignore à la fois la notion de poésie et la notion de métrique, et n'a que l'opposition entre parler et chanter

³ H. Meschonnic, *Un golpe bíblico a la filosofía*. Ed. Lilmot BsAs 2007

Comment, alors, traduire d'une manière poétiquement appropriée ?

Il donne un exemple, qui nous suffira pour comprendre la portée de sa question. En ce qui concerne la poésie et la traduction et, comme nous le verrons, en ce qui concerne l'écoute, qui est en fin de compte notre tâche en tant que psychanalystes.

C'est dans *Chroniques*, chapitre 29 verset 28, quand dans l'assemblée on dit *vehashir meshorer* Meschonnic traduit de façon simple et plaine *et le chant est qui chant*. Cependant, en examinant au moins vingt versions de la Bible, dont la plupart provenaient de celle établie par Les Soixante-dix, on lit des phrases qu'ils traduisent comme suit : les chanteurs des psaumes chantent, la chanson a résonné, la chanson a été chanté, on a chanté le chant, tout le monde a chanté des hymnes, les chants se sont levés, les chanteurs ont chanté, le chant a été chanté...

Meschonnic soutient que ces mots simples sont devenus inaudibles dans toutes les traductions, et donc dans les actes liturgiques dans lesquels l'expression « c'est le chant qui chante » et non les chanteurs, dans ces actes liturgiques on ne peut plus entendre que c'est le chant qui chante. On a effacé le sens de la phrase, et on a effacé qu'il est effacé, et même tout au long du texte biblique, ce qui lui mène à dire que la Bible n'avait pas été encore traduite en français.

Quand nous écoutons, nous entendons beaucoup plus que ce que Freud a appelé le contenu manifeste dans les énoncés, nous entendons aussi ce que Jakobson a appelé l'énonciation, dans lequel Lacan lit l'autre scène freudienne, la scène de la fantaisie qui permet de lire le désir en jeu. Mais, en plus de ces dimensions imaginaires et symboliques de la parole, qui font le champ du sens, quelque chose se soustrait de l'écoute, quelque chose demeure comme un reste phonique, ni compréhensible ni écrit: c'est la hauteur, le timbre, l'intonation, la façon de respirer qui affecte les sons, les vibrations du corps, les gestes qui accompagnent la parole, le rythme, la cadence, les syncopes, les syllabes, les hésitations, les pauses... pour n'en nommer que quelques-uns de ces restes d'audition.

Extraire une phrase d'un texte, l'élever à la qualité de l'aphorisme, la déconnecter du contexte, puis effacer ce contexte et, en plus effacer que on l'efface, est une contrepartie à l'effacement de la traduction forcé par l'idéologie, ce que Meschonnic dénonce.

Ainsi, une autre phrase de Lacan, écrite dans un texte délibérément illisible, puisqu'il ne s'est proposé rien d'autre que *joycear* son écriture, cette phrase a été élevée à l'autel de l'*ultimísimo* dans la psychanalyse. C'est quand il écrit

Laissons le symptôme dans ce qu'il est : un événement du corps.

Comment peux-tu ne pas *fall in love* avec cette phrase ? L'effet est immédiat. Il semble que Lacan se désabonne de l'inconscient, qu'il *joycea* à un point tel qu'il décolle le symptôme, le symptôme qui était jusque-là fait de métaphore, qui était l'interprétable, qui fait le cœur de notre politique, maintenant il semble le décoller de l'inconscient. Par conséquent, à la suite de cette lecture, l'inconscient n'aurait plus de lieu, et le *parlêtre*, son récent néologisme substitut, ne le traduirais non plus. Donc, on peut lire tellement le sens de cette phrase, tirée de son contexte, et particulièrement détachée de ce qui suit dans l'écrit que je reproduis ici⁴:

⁴ J, Lacan, *Autres écrits*. Ed. Le Seuil. Paris, 2001, page, 569.

*Laissons le symptôme à ce qu'il est : un événement du corps, lié à ce que :
l'on l'a, l'on l'a de l'air, l'on l'aire, de l'on l'a. Ça se chante à l'occasion et
Joyce ne s'en prive pas.*

C'est un événement corporel lié à Ça qui se chante. Ne reconnaissons-nous dans cette phrase que c'est le chant qui chante ? N'est-ce pas le Ça qui chante, certainement en mots, produisant l'événement ?

Quel corps est donc le corps dans lequel cet événement a lieu ? C'est, je soutiens, le corps du symbolique, qui dans le séminaire de l'année suivante Lacan l'attachera à *lalangue*⁵:

*j'me suis après tout aperçu que consister ça voulait dire quelque chose, c'est
à savoir qu'il,
qu'il fallait... qu'il fallait parler de corps, qu'il y a un corps de l'imaginaire un
corps du symbolique c'est lalangue et un corps du réel dont on ne sait pas
comment il sort*

Si l'événement du corps est un événement dans le corps symbolique, dans lalangue, il est important de faire la distinction entre l'affection du corps imaginaire, qui est celui des fonctions corporelles, et l'affection de ce corps symbolique auquel le poète se prête peut-être comme aucun autre parlêtre. Cette distinction nous permet de poser la question de savoir si c'est le poète celui qui fait le poème, si c'est toujours ainsi, ou si c'est le poème qui fait, dans le sens de faire un travail chez le poète, et dans la langue qu'il habite ; nous nous demandons si c'est le poème qui fait le poète.

Pas besoin de répondre par oui ou par non, nous dirait Paul Celan, quand il écrit "Parle / mais ne partage pas le Non du Oui / Et donne-le ton sens : Donne-lui l'ombre".⁶ Pour maintenir cette tension, la tension entre un oui et un non, entre un corps et un autre, entre le sens et l'ombre, entre le lieu commun et le paradoxe, pourquoi renoncer à ce privilège, apprécié à la fois par les poètes et les scientifiques ? Pourquoi ne serions-nous pas consentis en mettre en retard la réponse, ou est-ce qu'il faut toujours choisir l'une des deux alternatives, troisième exclu ? Pourquoi cette hâte pour prendre une décision que, si elle était précipitée, sera privée d'agir des conséquences les plus pertinentes ?

Soit dit en passant, la hâte a une source, qui est de nous débarrasser de l'horreur du vide, du vide qui doit être rempli d'une cause. Cependant, le mystère de l'incarnation de la Parole divine dans le corps du Christ est de loin bien accepté sans toute fanfare grâce à la conception immaculée. Pourquoi ne pas accepter, aussi, que l'appropriation de la langue, comme un incorporel, est une grâce qui a été donnée par amour à tout mortel ? En effet, le corps parlant révélé et caché est en même temps un mystère : *le mystère du corps qui parle*, Lacan fait valoir, *est le mystère de l'inconscient*⁷.

Soutenir le mystère sans en faire de la religion c'est un de nos défis. Car, si il est acceptée sans trop de résistance que Dieu a parlé aux mystiques directement, comme est indiqué dans les écrits de Thérèse d'Avila - la révélation de Dieu par les Écritures -, s'il est acceptée sans grincement la transverbération, s'il est accepté qu'à Catherine de Sienne apparut Jésus disant

⁵ J. Lacan, *Séminaire XXIV*, 16/11/1976

⁶ P. Celan. *Seuil en seuil*, 1955. *Sprich — Doch scheidet das Nein nicht vom Ja. / Gib deinem Spruch auch den Sinn:/ Gib ihm den Schatten.*

⁷ J. Lacan, *Le Séminaire*, XX, 15/5/73

"tu es celle qui n'est pas et je suis celui qui est", il ne semblerait pas forcé de soutenir, en principe, que l'accès à la langue nous est présenté comme mystérieux, et qui échappe à nos possibilités de comprendre.

Nous acceptons donc, sur une base provisoire, que le poète, ne sachant pas d'où viennent les versets qu'il écrit, les adjuge à « ce qu'un ange, un peu méchant, voulait me dicter ». ⁸ Nous trouvons le poète dans cette tâche, travaillant la langue, produisant la poésie, en même temps qu'il est travaillé par la langue, de sorte que le poème est produit en lui ou, plus radicalement, nous pourrions risquer que lui-même est produit comme un poème.

De cette façon je comprends la portée de ce que Lacan a écrit quand il a déclaré

*« je ne suis pas un poète, mais un poème...
et qui s'écrit, malgré qu'il ait l'air d'être sujet⁹ »*

⁸ A. Pizarnik. *quotidiennement*, 11/11/75

⁹ J. Lacan, *Autres écrits*, p. 572