

127

Poésie et souvenir d'enfance

par

Henri FLOURNOY

Extrait de la

“ REVUE FRANÇAISE DE PSYCHANALYSE ”

Numéro 3 - Juillet-Septembre 1949

Poésie et souvenir d'enfance¹

par

Henri FLOURNOY

(Genève)

Un poète contemporain de la Suisse romande, M. X... (2), me raconte au cours de l'analyse le souvenir suivant de sa petite enfance, qu'il m'a autorisé à publier ici : « *Ma mère m'avait conduit le soir à un spectacle forain sur la place du village. J'étais assis à côté d'elle. En regardant en l'air j'observais une famille d'athlètes, notamment un danseur de corde qui se balançait sur un trapèze. Le spectacle des mouvements de va-et-vient de cet homme si fort me fascinait, et me causait en même temps une véritable angoisse.* »

Cet incident d'enfance est le plus ancien dont M. X... ait gardé un souvenir précis. Il avait alors trois ou quatre ans et se trouvait donc à l'âge où l'intensité du complexe d'Œdipe atteint son apogée. En fait, l'analyse a montré que le contenu de ce souvenir, si anodin à première vue, révélait des tendances œdipiennes avec un fort élément de curiosité visuelle. Le petit garçon, bien installé auprès de sa mère, observait les évolutions de l'homme puissant. Fasciné par lui, il aurait voulu pouvoir s'élancer comme lui, prendre sa place, et il éprouvait en même temps une forte angoisse. Ce sentiment d'angoisse, bien que justifié en apparence par la situation périlleuse où se trouvait le danseur de corde, trahissait en réalité les tendances agressives inconscientes que l'enfant refoulait.

(1) Communication présentée au XVI^e Congrès International de Psychanalyse, 18 août 1949, à Zurich.

(2) Il s'agit de M. Gilbert Trollet, auteur entre autres des volumes suivants : *La Vie extrême* (1932), *Nouveau monde* (1935), *Deux odes* (1940), *Offrandes* (1944), *L'Inespéré* (1949). L'« Homme volant » est extrait de *La bonne Fortune* (1942). M. Trollet a obtenu, en 1935, le Prix de Poésie décerné par la Société des Ecrivains suisses. En 1938 il a reçu un Prix Schiller, en 1949 le Grand Prix de Littérature rhodanienne et en 1949 également le Grand Prix du Congrès des écrivains de France.

Au cours des premiers mois de l'analyse — avant même que la signification œdipienne de ce souvenir eût été mise au clair — M. X... décrit l'incident dans un petit poème intitulé *L'Homme volant*. C'est une pièce en vers, très courte ; elle fait partie d'une série qu'il a appelée les « poèmes mineurs », dans un volume qu'il a dédié à la mémoire de sa mère. Voici ce poème :

L'Homme volant.

Funambules au village,
Quelle audace vous étiez
Pour nos yeux tendres, à l'âge
Où s'ouvre le monde entier.

Je me rappelle, au trapèze
Insensé, l'homme volant.
Moi, sans souffle sur ma chaise,
Je cinglais du même élan !

Quel vertige, ô souvenance !
J'en tressaille : c'était hier,
Ce frisson de mon enfance,
Et moi, trop sensible et fier.

La simple lecture de ce petit poème, dans lequel l'auteur décrit son premier souvenir d'enfance, fait une impression tout autre que le récit de ce même incident que j'ai donné tout d'abord. C'est qu'il y a dans le poème une *valeur esthétique*. Tout en rendant fort bien, en quelques lignes, les sentiments de surprise et de fascination, le désir d'imitation du petit enfant, sa fierté, son angoisse qui lui coupait le souffle, le poète qu'il est devenu plus tard s'est exprimé sous une forme particulière, avec un « je ne sais quoi » qui touche précisément notre fibre esthétique.

Les rapports entre la création poétique et la rêverie ont été étudiés par de nombreux psychanalystes — tout d'abord par Sachs, Pfister, Rank — depuis que Freud a fait paraître son article : « Der Dichter und das Phantasieren » (1908). Dans les deux cas, poésie et fantaisie, il s'agit d'une réalisation de désirs motivée par des tendances inconscientes d'origine infantile. Freud a montré aussi les liens qui rattachent la rêverie et la poésie au phénomène du *jeu* chez l'enfant. Mais dans le jeu, l'imagination s'appuie davantage sur des réalités visibles et concrètes.

Le souvenir de l'incident d'enfance que j'ai relaté tout à l'heure — et qui s'est maintenu si fortement dans l'imagination de M. X... devenu adulte, au point de lui fournir le thème de l'un

de ses poèmes — ce souvenir était en rapport avec le complexe d'Œdipe ; c'est ce qui lui conférait toute sa charge affective. On remarquera en outre que l'incident en question avait très nettement le caractère d'un jeu : en observant l'acrobate qui se balançait sur le trapèze, en « cinglant du même élan », le petit garçon s'identifiait avec lui. Il retrouvait là un exercice physique que les enfants recherchent volontiers dans leurs jeux, et dont le plaisir est accru par le sentiment du risque à courir et du danger que l'on surmonte : on dit en français « se jouer » d'une difficulté.

Tout comme le rêve, la rêverie éveillée et le jeu, l'œuvre poétique a pour fonction de procurer une *libération* intérieure à celui qui la crée, donc un sentiment de plaisir. Mais elle diffère de ces autres activités psychiques plus primitives par sa *portée sociale* — un caractère que d'ailleurs elle possède en commun avec les créations les plus variées de valeur esthétique : peinture, sculpture, musique, etc... Si l'on se demande en quoi consiste cette portée sociale de l'art en général, on verra que l'œuvre d'art exerce sur autrui un effet *attrayant*. Il convient toutefois de distinguer ici entre le contenu et la forme, distinction qu'il est plus facile, me semble-t-il, d'établir dans l'art poétique que dans les autres arts.

Le *contenu* d'un poème est attrayant dans la mesure où il exprime des émotions et des conflits d'une nature très profonde et d'une existence universelle, par exemple ceux du complexe d'Œdipe. Le lecteur vibre alors inconsciemment à l'unisson de l'œuvre que lui offre le poète, bien qu'il l'ait tirée de son propre fonds. Mais pour que l'effet soit « esthétique », il faut que le poète sache voiler ce qui trahirait des particularités trop personnelles, l'égoïsme, le narcissisme — et qu'il sache voiler aussi, dans la satisfaction des désirs, ce qui tomberait sous le coup de la censure, notamment la teinte érotique. Précisément les rêves (qui sont toujours individuels), les rêveries éveillées (qui sont solitaires) et certains jeux de l'enfant, foncièrement égoïstes, ne camouflent que d'une façon très imparfaite l'égoïsme du sujet. Aussi ces divers produits psychiques peuvent-ils nous intéresser sans doute, en tant qu'objets d'analyse, mais ils ne sont pas « attrayants » comme l'œuvre d'art ; il leur manque le cachet « esthétique ».

Comment le poète s'y prend-il pour voiler ce qui serait trop cru, trop personnel dans l'expression de contenus affectifs qui sont les siens ? Ce but, il l'atteint en recourant d'abord à des procédés semblables à ceux qu'utilise la censure du rêve : déplacement des affects, condensation, représentation symbolique, scission d'un seul personnage en plusieurs, etc. Mais tous ces mécanismes n'ont rien

de spécifiquement esthétique. En revanche, le poète emploie aussi d'autres procédés de déguisement qui sont étrangers au rêve et à la rêverie et qui relèvent directement de l'art. Ce sont les soins particuliers qu'il donne à la *forme*, souvent au prix d'un effort conscient et soutenu.

Autrement dit, le créateur de l'œuvre d'art réussit, au moyen d'un certain nombre de stratagèmes qui constituent son génie technique, à détacher l'accent du contenu (qui seul importait dans les rêves) et à le faire passer sur la forme. Grâce au degré de perfection qu'il donne à cette forme, à son harmonie, sa belle ordonnance, l'œuvre produite devient attrayante pour autrui et acquiert donc une valeur esthétique. Ce sont ces problèmes de la forme qui appartiennent en propre au domaine de l'art.

Psychologiquement, si nous disons qu'une œuvre d'art est attrayante, nous entendons par là qu'elle nous attire parce qu'elle nous *plaît*. Elle exerce cet effet en dehors de toute considération utilitaire ou rationnelle, comme si elle était douée d'un pouvoir ensorcelant, d'une vertu *magique*. Le Dr Borel a bien fait ressortir ce point dans son article sur la pensée magique dans l'art. On dit aussi que l'art nous charme, nous séduit, un peu à la manière d'une hypnose agréable ; d'ailleurs l'analogie de ces deux ordres de phénomènes a été maintes fois remarquée.

Bref, l'œuvre d'art provoque d'emblée chez le spectateur ce que Freud a appelé un *plaisir préliminaire* (Vorlust), ou encore une prime d'attirance, une séduction (Verlockungsprämie). Ensuite se produit la *jouissance proprement dite* (Genuss), due à la libération des contenus inconscients, à la réalisation des désirs.

La jouissance esthétique dépendrait aussi, selon Sachs, d'un processus qui, à vrai dire, appartient au fond plus qu'à la forme, et dont la portée est générale, même dans des domaines qui n'ont rien à voir avec l'art : la *compulsion à l'aveu* (Geständniszwang). En livrant son œuvre au public, l'auteur avoue en quelque sorte ce qui le préoccupe, il tranquillise les exigences de son surmoi. Du même coup il remplit une fonction sociale en faisant partager son état d'âme à ceux qui ont de l'admiration pour lui, et il apaise ainsi leur sentiment inconscient de culpabilité.

En tant que moyen d'expression, l'art se distingue aussi par une particularité qu'ont relevée entre autres Baudouin, dans sa *Psychanalyse de l'Art*, et plus récemment Ernest Kris dans son article intitulé : *Probleme der Aesthetik*. J'appellerais cela la *délicatesse de la présentation*. L'artiste ne fait qu'ébaucher pour autrui ;

il incite doucement, il suggère de façon discrète, en laissant toute liberté personnelle à celui qui contemple son œuvre. C'est pourquoi l'œuvre peut susciter tant d'interprétations diverses. L'artiste nous « invite » à réagir, selon Kris. L'art, écrit Baudouin, « est fait de possibilités en suspens, qu'on ne peut « précipiter » en réalisations trop consistantes, sans le détruire aussitôt ». Je tiens à faire remarquer que la communication d'une vérité scientifique procède tout autrement : elle doit tendre à convaincre, chercher à être aussi précise que possible et à s'imposer par la consistance et la rigueur de l'expression. Ici, dans la science, c'est l'esprit de géométrie qui domine, tandis que dans l'art c'est l'esprit de finesse, la délicatesse de la présentation.

Reprenons la question de la *forme*, plus spécialement dans la poésie. Et rappelons d'ailleurs que ce caractère essentiel de toute activité artistique — le soin donné à la forme et le plaisir préliminaire qui en résulte — n'implique pas que cette activité soit quelque chose de superficiel, offrant un moindre intérêt pour la psychologie des profondeurs. Bien au contraire. Même le psychanalyste le moins apte à sentir les beautés de l'art pourra trouver une mine d'exploration inépuisable dans l'étude de la forme. Si je ne fais erreur, les stratagèmes que les poètes emploient de façon générale seront peut-être plus faciles à mettre en lumière que ceux des peintres ou des compositeurs. Il s'agit avant tout de la *rime* et du *rythme*.

Dans un article sur la poésie et la satisfaction orale, Brill insiste sur le plaisir qu'éprouve l'enfant à jouer avec les mots. Les néologismes infantiles, avec une répétition de syllabes consonantes — principe primaire de la rime — et dans divers états morbides les stéréotypies verbales, s'expliquent par une régression à la phase prégénitale buccale. Ce sont des manifestations dans lesquelles l'accent affectif se déplace en effet, mais spontanément, et quitte la signification du mot pour se concentrer sur sa forme verbale. Il en est de même dans les refrains — refrains de chansonnettes — qui soulignent le rythme par leur retour périodique et régulier.

Bien entendu, ces activités ludiques, ces jeux primitifs, sont liés à un sentiment agréable. Or le poète est passé maître dans cet art : il sait *jouer* avec les rimes et le rythme. Il y trouve du plaisir comme le gourmet, ajoute Brill, éprouve du plaisir à savourer des friandises et à déguster des vins de choix. Les satisfactions de cet ordre ont sans doute leur origine première dans les ressources inconscientes de l'*érotisme buccal*.

A ceux qui auraient de la peine à accepter de tels rapprochements entre l'art et les pulsions biologiques élémentaires, et qui estimeraient qu'une étude sérieuse de la poésie doit s'attacher d'abord aux grands poètes comme Dante, Goethe, Shakespeare — et non à des néologismes infantiles — nous répondrons à l'instar de Brill par une comparaison. Si l'on veut connaître le développement des moyens de transport qu'a créés l'humanité, on commencera par la chaise à porteurs et le chariot à deux roues avant d'examiner le moteur de nos avions rapides qui sillonnent le ciel.

Brill faisait observer aussi que le bébé, dans ses rapports avec sa mère, avant de pouvoir parler et recourir à la magie des mots, n'est capable que de crier : or, la réponse la plus apaisante qu'il puisse recevoir, c'est la *succion du sein*. Eh bien, cette fonction, à laquelle le bébé participe de manière très active et dont il retire une satisfaction évidente, est nettement rythmique.

D'autres auteurs, comme Prescott, dans un important travail sur la poésie et les rêves, ont rattaché le sens du rythme, de la cadence, aux *pulsations cardiaques*. Mais comme nous ne sentons pas les battements du cœur, si ce n'est dans des circonstances pathologiques ou désagréables, je crois que l'une des origines premières du plaisir que procure le rythme est à rechercher, après la succion du sein, dans l'exercice de la *marche*. Plus cet exercice se développe au cours des premières années, se perfectionne et devient automatique, plus l'enfant en éprouve de la joie et un accroissement narcissique de son moi. Le rythme de la marche, qu'on accentue encore dans le pas cadencé, telle est, me semble-t-il, l'une des sensations agréables, naturelle et instinctive, qu'évoque avec tant de finesse le rythme du poète.

Il en est de même pour d'autres exercices corporels qui se font en mesure, selon un certain rythme, et qui procurent au petit enfant une jouissance physique : le bercement, le *balancement* — rappel probable des impressions intra-utérines éprouvées par le fœtus au cours des promenades qu'effectuait la mère. On dit que le poète sait construire des phrases bien « balancées » ; son œuvre reflète, sans accroc, un harmonieux *équilibre*. Chose curieuse, dans le poème de M. X... que j'ai reproduit plus haut, l'auteur évoque justement son premier souvenir d'enfance, où le balancement joue un rôle essentiel : le petit garçon s'identifiait avec l'homme sur le trapèze. Je me demande s'il ne faut pas voir là, précisément, l'un des facteurs décisifs de sa vocation poétique ultérieure : retrouver sous la forme de l'art, par un heureux balancement de la rime et

du rythme, une satisfaction très ancienne et profonde — la sublimer — et réveiller le même écho chez le lecteur.

L'étude de la forme jette donc une certaine clarté, non seulement sur le problème esthétique en général, sur les moyens techniques, les stratagèmes, mais aussi sur la personnalité même du créateur de l'œuvre d'art. En fait d'intérêt psychologique, l'importance de la forme ne le cède donc en rien à celle du contenu.

Est-il nécessaire d'ajouter que l'investigation psychanalytique — qu'elle porte sur la forme ou sur le fond — n'a pas l'ambition de résoudre tous les problèmes de l'art. « De telles recherches, lisons-nous dans la préface de Freud à l'*Edgar Poe* de Marie Bonaparte, ne prétendent pas expliquer le génie des créateurs, mais elles montrent quels facteurs lui ont donné l'éveil et quelle sorte de matière lui a été imposée par le destin ». Et à la fin de son petit ouvrage sur Léonard de Vinci, Freud écrit : « Le don artistique et la capacité de travail étant intimement liés à la sublimation, nous devons avouer que l'essence de la fonction artistique nous reste aussi, psychanalytiquement, inaccessible. »

Somme toute, c'est dans ce pouvoir de *sublimation* que réside, chez l'homme de génie, ce que Marie Bonaparte qualifie de « don mystérieux » — ce que M. Edmond Jaloux appelait le « secret de la beauté ».

Dans un article sur la *musique*, un auteur hongrois, Mosonyi, fait à propos de la question du rythme des remarques qui s'appliquent aussi au sujet qui nous occupe, la poésie. « Par le rythme, dit-il, la puissance irrationnelle et sauvage de l'instinct se trouve domptée, et l'état de tension explosive transformé en une pulsation agréable. Ce qui était excessif devient une force mise au service de la répétition, de la mesure, de l'ordre ». Mosonyi fait observer aussi qu'au point de vue moteur cette succession bien ordonnée d'inhibitions et de décharges trouve son expression la plus nette dans la *danse*. L'art chorégraphique est un jeu rythmique où l'adulte donne libre cours à ce que M. Spitz, dans une communication à la Société Psychanalytique de Paris, a appelé « les tendances pré-génitales sublimées ». Or, dans la danse, le rythme du mouvement est d'autant plus agréable qu'il s'accompagne du rythme de la musique.

Revenons à la poésie. A mon avis, l'art du poète, qui se rapproche de la musique par le rythme, s'en rapproche encore par un point sur lequel les auteurs n'ont guère attiré l'attention : la *sonorité*. Indépendamment de la rime et du rythme, le poète par-

vient à embellir son œuvre grâce à un choix judicieux de mots et de syllabes, et à des inflexions du style dont la sonorité nous plaît. Il flatte nos oreilles par une discrète ébauche de *mélodie*. Ce problème étant essentiellement musical, je ne puis que renvoyer à l'intéressant article de Paul Germain sur la musique et la psychanalyse.

Je voudrais pourtant ajouter que, parmi les beaux-arts, la musique occupe une place bien curieuse ; car si sa signification affective est évidente, elle n'est pas liée nécessairement à des représentations mentales, des contenus psychiques, comme ceux que révèle une peinture, une sculpture, un poème. En sorte que le psychanalyste est très embarrassé s'il veut s'attaquer de front à l'étude d'une œuvre musicale. En revanche, la musique fournit au psychanalyste une compensation, car elle a pour forme originelle le chant, dont sont doués aussi les oiseaux. Or, chez les oiseaux la nature attrayante du chant, en même temps que sa fonction biologique, apparaît en toute clarté : elle est intimement liée à l'instinct sexuel.

On a dit du poète, à juste titre, que son art voisine avec celui du peintre. Le poète s'adresse à notre imagination visuelle, à nos yeux : il nous fait contempler des paysages, il nous livre des portraits et il évoque des scènes avec un coloris si intense que nous les vivons avec lui. Mais nous venons de voir que l'art du poète — et c'est par cette constatation que je veux conclure — l'art du poète s'adresse aussi à notre oreille. Il nous charme par des rythmes et des sonorités. Il opère par la magie des mots qui subsiste dans le tréfonds de chacun de nous, par la toute-puissance créatrice de la parole : au début était le « Verbe créateur ».

C'est dans ce *double aspect*, auditif et visuel à la fois, que réside, me semble-t-il, le caractère vraiment spécifique de la poésie par rapport aux autres arts. Ce double aspect donne aussi au poète de multiples possibilités de sublimation selon son génie individuel.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDOUIN (Charles) : *Psychanalyse de l'art*. Paris, 1929.
- BISCHLER (W) : *Le rôle des zones érogènes dans la genèse du talent artistique*.
Revue française de psychanalyse, 1933, VI, p. 475.
- BONAPARTE (Marie) : *De l'élaboration et de la fonction de l'œuvre littéraire*.
Revue française de psychanalyse, 1932, V, p. 649.
- *Edgar Poe*. Paris, 1933.
- BOREL (Adrien) : *La pensée magique dans l'art*. Revue française de psychanalyse, 1934, VII, p. 66.
- BRILL (A. A.) : *Ueber Dichtung und orale Befriedigung*. Imago, 1933, XIX, p. 145.
- BUGARD (Pierre) : *L'interprétation psychanalytique du mythe d'Orphée et son application au symbolisme musical*. Revue française de psychanalyse, 1934, VII, p. 320.
- FREUD (Sigm.) : *Der Dichter und das Phantasieren*. Neue Revue, 1908, I. Reproduit dans *Neurosenlehre* (Zweite Folge), 1909, p. 197.
- *Le Moïse de Michel-Ange*. Revue française de psychanalyse, 1927, I, p. 120 (Trad. Marty, de l'allemand paru en 1914).
- *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris, 1927. (Trad. Bonaparte, de l'allemand paru en 1910).
- FROIS-WITTMANN (Jean) : *Considérations psychanalytiques sur l'art moderne*. Revue française de psychanalyse, 1929, III, p. 355.
- GERMAIN (Paul) : *La musique et la psychanalyse*. Revue française de psychanalyse, 1928, II, p. 751.
- KRIS (Ernst) : *Probleme der Aesthetik*. Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago, 1941, XXVI, p. 142.
- MOSONYI (Desiderius) : *Die irrationalen Grundlagen der Musik*. Imago, 1935, XXI, p. 207.
- PFISTER (Oskar) : *Die psychoanalytische Methode*. Leipzig-Berlin, 1913.
- *Die Entstehung der künstlerischen Inspiration*. Imago, 1913, II, p. 481.
- PRESCOTT (F. C.) : *Poetry and dreams*. Journal of abnormal Psychology, 1912, VII, p. 17 et 104.
- RANK (Otto) : *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Leipzig-Vienne, 1912.
- *Rêve et poésie*. Dans « La science des rêves » de Freud, 1926, p. 455. (Paru en allemand dans la « Traumdeutung », 1914).
- REIK (Theodor) : *Künstlerisches Schaffen und Witzarbeit*. Imago, 1929, XV, p. 200.
- SACHS (Hanns) : *Carl Spitteler*. Imago, 1913, II, p. 73.
- *Kunst und Persönlichkeit*. Imago, 1929, XV, p. 1.
- *Psychoanalyse und Dichtung*. Das psychoanalytische Volksbuch, (Edité par Federn et Meng), Berne, 4^e éd., 1939, p. 595.
- SARASIN (Philipp) : *Goethes Mignon*. Imago, 1929, XV, p. 340.
- SPITZ (René) : *Répétition, rythme, ennui*. (Communication à la Société psychanalytique de Paris). Revue française de psychanalyse, 1938, X, p. 568.
- WEISS (Karl) : *Von Reim und Refrain*. (Ein Beitrag zur Psychogenese dichterischer Ausdrucksmittel). Imago, 1913, II, p. 552.