

« DIRE LA CHOSE DERRIÈRE LES MOTS AMNÉSIIQUES » (R. CHAR).
CORRESPONDANCES ENTRE EXPÉRIENCE CLINIQUE ET EXPÉRIENCE
POÉTIQUE

[Florence Giust-Desprairies](#)

L'Esprit du temps | « Imaginaire & Inconscient »

2021/1 n° 47 | pages 27 à 40

ISSN 1628-9676

ISBN 9782847955279

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2021-1-page-27.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour L'Esprit du temps.

© L'Esprit du temps. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

« Dire la chose derrière
les mots amnésiques » (R. Char)

Correspondances entre expérience clinique et expérience poétique

Florence Giust-Desprairies

Je propose dans cet article un cheminement réflexif sur la clinique et sa proximité d'avec la poésie. Cette réflexion prend sens des liens étroits qui existent, dans mon expérience, entre composition poétique et disposition clinique ; correspondances que dans le site clinique, je qualifierai de *processus poétique*. Par *processus poétique*, j'entends distinguer deux moments concernant le récit et son écoute. Dans le premier, le récit se laisse déstabiliser, dans sa construction, par une émergence inattendue, la parole se fait assertion, trace, dans un mouvement buissonnier qui s'écarte du chemin emprunté. Dans le second, le sujet se met à accueillir les mots qui lui viennent et à les entendre autrement. Un mouvement a lieu dans la rencontre entre le récit qui se découvre comme récit adressé et son écoute par le sujet lui-même conjugué à l'écoute de celle ou de celui auquel il s'adresse. Le *processus poétique* se caractérise ainsi par une mise en tension qui entraîne une modification dynamique de l'économie subjective, un déplacement, une intranquillité dans la présence à soi, qui sape la pensée logique et chronologique. Temps et logique désorientés glissent et frayent un passage vers des moments où le sujet s'éprouve autrement.

Je limiterai volontairement le matériau clinique à un épisode vécu par une enseignante à l'intérieur d'un groupe dans lequel chacun revenait sur sa propre histoire scolaire pour tenter de desserrer l'étai qui l'enfermait dans une relation à ses élèves, le vidant de ses propres ressources. Il s'agissait non pas d'effectuer la

reconstitution d'une histoire de vie mais de favoriser l'émergence, dans l'histoire qui se raconte, d'autres possibilités de voir et d'entendre ce qui se dit.

Une histoire « restée au fond du verre »

Justine a passé sa scolarité primaire en Algérie, jusqu'en 1962, année où sa famille est rentrée en France poussée par le contexte de la guerre. Le récit de l'enseignante commence par l'évocation d'une absence, d'un oubli. « Je ne me rappelle pas être entrée à l'école, j'ai dû toujours y être. J'ai souvenir de rien. » Les souvenirs qui remontent s'inscrivent dans la période ultérieure, celle des années de collège, en France. Mais devant ces quelques scènes qui reviennent, l'enseignante reste sans pensée et sans affect, juste occupée par leur présentation descriptive. Jusqu'au moment où surgit un souvenir concernant une séance de dessin et que Justine déplie, sans se laisser, cette fois, arrêter par le caractère anecdotique de l'épisode. « On m'a dit de dessiner un poireau et j'ai fait un trait vert et un trait blanc bien séparés. On m'a dit : il ne faut pas faire un trait. Refais ton poireau. J'ai refait mon poireau et j'ai compris après que ce que l'on voulait me dire c'est qu'il n'y avait pas de démarcation nette entre le vert et le blanc, il y avait un dégradé. Mais ce problème de consigne, j'avais trouvé cela étonnant ».

Cet étonnement prend, dans l'enjeu actuel du récit, la forme d'un trouble. Justine est en présence à la fois de l'objet, dans sa valence métaphorique, et du coup de pinceau qui en présente le mouvement. Aller de l'un à l'autre ; faire le pont ; faire le lien : dans le mouvement se révèle l'énigme que cet épisode scolaire porte en lui. Des émotions surgissent. L'enseignante se trouve en contact avec ce qui l'habitait et remplissait la chair de cette scène, à son insu. L'évocation de l'épisode du poireau réintroduit une chaîne signifiante. Justine se met à entendre que les mots qui n'avaient pas pu être dits, au cours de l'expérience traumatisante du rapatriement, sont ceux qui, énoncés et réentendus dans l'espace d'analyse, lui permettent de faire le lien entre les deux mondes de l'Algérie et de la France, mondes séparés, clivés par la brutalité des événements qui lui ont fait laisser ses souvenirs en Algérie. Justine retrouve la puissance évocatrice des mots au-delà de l'intentionnalité du maître. Elle se met à entendre, ce qui la troublait dans l'invitation qui lui fut faite par son professeur : ne pas cliver les deux mondes et chercher les moyens qui lui permettraient de construire leur lien ; liaison qui passe par un dégradé de couleurs entre le vert et le blanc.

Revenons sur le processus. Le récit s'ouvre par une absence de souvenirs concernant les débuts de la scolarité de la jeune fille. Un « rien ». En nous montrant cette absence de souvenirs, Justine signifie que, par cette annulation d'une partie de son histoire, c'est une partie d'elle-même qui se trouve annulée.

La reprise de l'épisode du poireau, dans un espace qui ménage une écoute pour des contenus refoulés, permet à l'enseignante, de façon inédite, de se représenter cette partie d'elle comme manquante et non comme inexistante. Rendre

représentable l'univers dans lequel était l'élève en Algérie, c'était rendre représentable pour elle ce qu'elle avait été dans cette période de sa vie et dans ce contexte. La levée du refoulement fait remonter chez Justine le plaisir précoce pour les textes littéraires, plaisir étroitement associé à celui sensuel et émotionnel de l'environnement : « Je devais être très jeune, je ne sais plus de quoi parlaient les textes, je me rappelle seulement l'odeur et la douceur de l'air, comme s'ils étaient liés aux mots, des mots qui sentent bon ».

Avec ce fil qu'il lui est maintenant possible de tirer, Justine s'ouvre sur d'autres souvenirs. « Je suis très frappée, émue, dit-elle, de constater que ces mots ont attendu presque 50 ans pour dire leur sens, un peu comme les paroles gelées de Rabelais dans le *Quart Livre*. Pantagruel, aux confins de la mer glaciale, trouve des mots qui rendent un son en dégelant. Ma mémoire semble se réchauffer. La jeune femme raconte alors le renversement d'un monde, la perte de ses sécurités familiales mais aussi scolaires qui soudain resurgissent : « Nous avons été obligés de déménager l'école parce qu'elle était dans un quartier arabe dangereux et l'année a été très courte. À partir du mois de mars, nous n'avons plus eu de cours. »

Cette trame, dans la mémoire qui revient, permet ensuite à Justine d'examiner l'épaisseur psychique et sociale d'une construction soudainement et précocement fragilisée. Sont ainsi repérés les modalités défensives, les idéaux et les objets porteurs d'une promesse de réparation et de réalisation. L'enseignante prend conscience qu'elle avait toujours prétendu vivre sans souvenir « parce que les souvenirs ça n'était bon qu'à faire mal ». Justine revisite alors son histoire familiale et sociale intriquée qu'elle est dans l'histoire des rapports entre la France et l'Algérie, dans cette période tragique de la décolonisation.

Les contenus des disciplines scolaires et la manière dont elles seront enseignées permettront à Justine à la fois de se protéger contre la peur d'un envahissement des contenus traumatiques et d'ouvrir un espace de symbolisation de son histoire. Les langues, latine et grecque, vont se trouver, imaginativement, les mieux placées pour répondre au besoin de restaurer une consistance historique et assurer ainsi plus sûrement les fondements de la construction de soi. Les promesses tenues par ces langues, dans l'investissement qu'en fait la jeune fille, orienteront son choix professionnel vers le métier d'enseignante de lettres classiques. Dans l'espace clinique où elle effectue un travail d'élaboration psychique de son parcours, Justine ressent sa nécessité d'alors : « Il me fallait une place dans une histoire mais une histoire avec un grand H, puisque j'étais née en Algérie et rentrée en 1962 comme tous les autres après la guerre ». Justine découvre aussi que son orientation est une recherche d'une Méditerranée qui serait la sienne. Ces lettres grecques et latines, fortement investies, sont un héritage, une histoire qui pourraient ne pas être « balayés ». Réentendant son père lui dire : « Je ne peux pas vous donner un héritage, seulement un bagage », l'enseignante se met à comprendre que les conditions historiques de rupture avec un pays qui avait été le sien, sur plusieurs générations, brisaient pour son père la représentation de la

transmission. Et surtout, elle prenait conscience que la phrase de son père s'était mise à signifier, pour elle, une invitation à chasser son histoire de sa mémoire. L'enfant qu'elle était y avait répondu par un refus de mémoire. Mais la rencontre des auteurs lui offre une autre voie, à l'origine de son investissement professionnel, celle de construire une histoire qui ne sera pas balayée, de se réinscrire et durablement dans une généalogie symbolique qui l'engage sur la voie de la transmission des lettres classiques.

Le mouvement d'une trace vivante

En m'arrêtant sur le *processus poétique* j'entends mettre la focale non pas tant sur l'histoire qui advient, que dans cette histoire, sur un mouvement. Les mots qui reviennent dans l'espace clinique ramènent avec eux ce qui était perdu depuis longtemps, les odeurs, le climat, la douceur de ce temps brutalement rompu. Justine retrouve et éprouve les qualités qui manquaient au souvenir. Elle est en contact avec leur trace vivante et prend conscience de l'importance de contenus restés en elle, mésestimés.

Le sentiment éprouvé, teinté d'une forte couleur émotionnelle, est celui de retrouvailles. Or ces retrouvailles ne sont pas tant celles de l'histoire, que celles, précisément, de son mouvement, de ses heurts, de ses suspensions, de son a-temporalité. Le temps qui revient ne s'inscrit pas dans le seul temps linéaire comme le laisse penser le récit, mais dans celui qui trame la vie du sujet. Ce temps-là renaît, se réactive par des mots qui jaillissent d'une nécessité soudaine et inconnue. Ainsi ce qui vient et s'impose n'est-il pas la suite logique, bien tempérée, d'un récit qui se poursuit en lien avec ce qui précède, mais un mot, une phrase, porteurs d'un écart qui détourne, surprend et même peut troubler, et qui ouvre.

Pour Justine ce qui empêchait le souvenir et fondait l'amnésie, comme ce qui manquait au souvenir lui-même, ce qui émerge et s'éprouve dans l'actualité intersubjective activé par le cadre, ne concerne pas tant les mots et leur sens, que dans les mots, la chair, la présence, une densité toute particulière qui marquaient l'histoire déjà connue, parfois déjà racontée, à l'insu de son auteure. C'est cette émergence, avec les mots, d'un inattendu de l'émoi qui ouvre un autre rapport à soi et à son récit. L'accès est celui de la part vivante actuelle de ses restes mnésiques qui viennent donner accès à la qualité de l'investissement.

Le rapport que Justine s'était construit de sa scolarité primaire était bien le fruit d'un travail psychique lui permettant de combler les lacunes de l'histoire. Dans sa tentative d'élaborer l'épisode traumatique, l'adolescente qu'elle était avait eu recours à un équipement défensif marqué par le clivage et l'amnésie. L'amnésie reflétait le conflit entre la nécessité du désinvestissement pour échapper à la souffrance et le désir de conserver, malgré tout, dans la psyché, l'objet dont il était question. Ainsi une partie d'elle-même, protégée par cette amnésie, se tenait en réserve chez l'enseignante. Les retrouvailles furent celles d'une conti-

nuité qui transforma les éléments fragmentés par l'oubli en une construction historique lui permettant de vivifier les processus de liaison, reconstituant la trame rompue de l'histoire.

C'est cette nécessité inconsciente de conserver *malgré tout* l'objet dans la psyché qui pousse à faire une demande de travail clinique mais aussi, de mon point de vue, à écrire le poème.

Une disposition à écouter la scène imaginaire

Pour traiter des correspondances entre site clinique et poésie, il me faut préalablement donner quelques éléments qui spécifient l'approche clinique. Celle-ci nous introduit dans un univers où se pratiquent les différents ressorts de la langue, où se meut la diversité des figurations, dans des temporalités non linéaires. Elle nous convie à ce mode de présence qui comprend une disponibilité à l'imaginaire. Car penser, c'est aussi, dans le site clinique, se mouvoir dans l'émergence de figures. L'image surgit comme raison interne, elle est porteuse d'une latence et d'une énergétique, qui rendent présente la face énigmatique des signifiants qui travaillent la psyché. Elle vient brouiller les évidences, introduire l'étrange dans le familier.

C'est en ce sens que, dans mon expérience, la position clinique entretient des liens étroits avec la disposition poétique. Ces images qui condensent, déplacent, décentrent, inversent le sens des objets, des figures, des intensités, sont chaque fois des tragédies à reconstruire dans le détail du quotidien le plus ordinaire. Le clinicien, comme le poète, se décentre, par son écoute, de la rationalité des contenus narratifs pour entendre, souligner comment la parole travaille à métaphoriser dans des mots ce qui échappe à la maîtrise du sujet. Il écoute comment les constructions représentatives qui instruisent nos discours servent autant à nous édifier qu'à nommer le monde dans lequel nous sommes.

Accueillir à l'intérieur de soi ce qui se cherche comme présence chez l'autre spécifie une position clinique, de même qu'accueillir « l'inquiétante étrangeté » est à la source de l'écriture poétique. Et dans cette perspective, il ne s'agit pas tant de dégager une intelligibilité de ce qui se dit que d'entendre, d'abord, ce qui cherche à s'exprimer et qu'il convient de laisser advenir pour que le sujet accède à la formation du sens, s'entende le construire.

Il y a, dans les ressources de la langue, une épaisseur qui tient à ce qu'elle ignore elle-même. Le sujet y transmet ce qui, du partage et de l'arrangement, échappe à sa conscience. Et ce qui mobilise l'investissement de celui qui écoute c'est de permettre au sujet – par ce double mouvement d'offre de présence et d'effacement que constitue la posture clinique – de s'approcher de cette épaisseur à travers une parole qui emprunte à la pensée métaphorique l'élément dynamique déterminant l'accès à du sens insu. Pensée métaphorique qui tient son pouvoir de

sa fonction expressive dans la nécessité que nous avons de donner une forme à notre rencontre avec le monde.

Cette tension inhérente qui pousse à chercher figurabilité et sens entretient des correspondances avec l'exigence poétique qui cherche à défonctionnaliser les usages de la langue en transgressant les catégories qu'elle nous livre et en donnant accès à ce qui restait inaccessible. La clinique, comme la poésie, ne s'inscrit pas, d'emblée, dans une approche structurale du langage ou dans une souveraineté du sens. Elle prétend saisir le sujet dans sa parole vive qui est une parole traversée par une pluralité de perspectives.

Dans l'espace clinique, nous découvrons comment des sujets utilisent un langage qui leur est propre pour exprimer leur malaise, ou arrivent leur dire à des constructions langagières communes et partagées, mais dans des arrangements propres, construisant un espace imagé intérieur de ces mondes institués. De même le poète « se fait voyant » ; il lui faut « sentir, palper, écouter ses inventions [...] », si ce qu'il rapporte de là-bas a une forme, il donne une forme ; si c'est informe, il donne de l'informe » (Rimbaud).

Dans l'épisode du poireau, le registre manifeste se donne à écouter à travers la métaphore introduite par le dessin, avant de se déployer dans une configuration particulière à partir du *processus poétique*. Des significations imaginaires instituées donnent lieu à une recreation, dans une expérience singulière, instruite par l'imaginaire du sujet. J'entends cette démarche chez bien des poètes : « Nos noms, mots, nos herbes/sèchent en un vocabulaire /qui lèche un veau qui a bu la prairie/nos noms, nos mots et nos malherbes » (Queneau, 1943). Ce qui me paraît du même ordre dans la clinique comme dans la poésie, c'est le pouvoir inventif, polysémique et polyphonique des mots : comment le jeu de dé-signification/re-signification fait surgir de l'inédit dans les images, les affects, le sens. À chaque fois la promesse d'un insoupçonné.

La démarche poétique et la démarche clinique sont différentes, à bien des égards, mais ce qui les lie, dans mon expérience, c'est qu'elles procèdent, toutes deux, d'un même mouvement : le surgissement dans les mots et entre les mots, quand le partage s'établit du sensible et de l'intelligible, que s'ouvrent des espaces inattendus, voire insolites. Chacun mène son paysage de l'intérieur et la parole adressée ouvre à ces compositions qui étonnent par la création de leurs logiques propres. Il y a la richesse extraordinaire des mots, pour signifier et se signifier ; mais cet agencement des mots est, également, comme le rêve, un acte imaginaire créant le temps de régulations intérieures.

Cette signifiante à l'œuvre, comme nécessité de figurabilité composite, éminente, inépuisable par le langage, est un mouvement chaque fois reconduit d'une rupture (dé-signification) et d'un passage (re-signification) ; cette impertinence de la « métaphore vive » (Ricoeur, 1975), est subversion des significations codées de la langue et des objets qui fait jouer à l'image une fonction d'ouverture et de mobilité. Car si la métaphore tient son efficacité de l'effet qu'elle produit, effet

émotionnel inséparable de l'effet de sens, c'est par le choc qu'elle provoque dans ce monde arrêté des fixations sémantiques qui fondent l'ordonnement des systèmes langagiers explicatifs et causalistes. J'y vois de la proximité avec ce que ressent le poète de son expérience poétique : « Seulement dire la chose derrière les mots amnésiques » (Char).

Dans la clinique psychosociale, dont je me réclame, je pars du postulat selon lequel construction du monde et image de soi sont corrélatives. Chacune fait sens de leurs correspondances. L'image que j'utilise volontiers, pour figurer l'enjeu, est celle-ci : il y a le choc du monde et chaque fois, pour l'individu, un théâtre qui s'ouvre. Des scénarios s'organisent, le plus souvent à son insu, pour prendre une place, exister pour soi et pour l'autre à travers ce qui s'éprouve comme écart, décalage, manque, dans la rencontre reconduite entre monde interne et monde socialement construit.

Ce choc du monde instruit toute création, qu'elle soit artistique ou existentielle. Et ce sont les modes d'expression, dans leur figurabilité, qui mobilisent l'écriture poétique comme l'écoute clinique. Une clinique de l'imaginaire, saisie dans sa dimension processuelle : non pas seulement à travers des contenus pleins mais surtout à partir de la façon, toute particulière, qu'a une image de faire surgir un monde ou d'empêcher un autre d'advenir. L'imaginaire donne à voir des formes faites mais aussi des formes défaites, car devant l'image on est aussi devant ce qui se dérobe et ce qui fait obstacle (Didi-Huberman, 1990). L'imaginaire a cette capacité particulière de bousculer la pensée dans le renversement qu'elle opère des construits spatio-temporels : il met en présence le présent et le passé ; l'ici et l'ailleurs ; l'infantile et le socialisé ; la réalité et le désir ; l'abstrait et le concret ; la transparence et l'opacité...

La dimension clinique de cette approche soutient également que le processus de figurabilité trouve son expression dans l'inter-discursivité activée par la rencontre entre une parole adressée et une disposition de l'écouter à l'accueillir. C'est cette exigence de figurabilité qui inscrit la clinique dans la pensée métaphorique que je rapproche de l'exigence poétique comme signifiante à l'œuvre. Cette métaphorisation constitue, en effet, un facteur déterminant de déploiement du sens dans sa capacité à bousculer les usages de la langue en transgressant les catégories qu'elle nous livre, en donnant accès à ce qui restait inaccessible et ne trouvait pas de mots pour se dire.

« Une forme en mal de contenu, un contenu en mal de forme » (Gantheret)

Venons-en, plus directement, à la poésie. Je ne propose pas de voir dans l'émergence du matériau clinique, un poème. Je pose que des correspondances existent dans ce processus qui instruit une situation qui permette que les mots soient entendus autrement dans un mouvement d'être. La clinique, comme la

poésie, prétend saisir le sujet dans sa parole vive qui est une parole traversée par des perspectives différentes. Dans l'espace clinique, nous repérons comment des sujets utilisent des langages qui ont cours dans les univers sociaux et culturels qui sont les leurs mais prélevés dans des arrangements propres, construisant un espace imagé intérieur de ces mondes. On se souvient que Freud recommandait la lecture de romanciers et de poètes pour mieux se rendre sensible au tragique de l'expérience. Il fera souvent appel à la démarche romanesque et poétique pour définir son travail de mise en mots, de mise en sens. Et dès les études sur l'hystérie, il évoque le travail du poète pour qualifier la disposition requise pour entrer dans les processus inconscients (métaphore, métonymie, déplacement, déformation, analogie...).

Le poète accueille sa quête quasi pulsionnelle du mot lorsqu'il accepte de se laisser prendre par une autre nécessité, immanquablement fragile celle-ci, car la vie dans sa quotidienneté élémentaire recouvre, bâche, oblitère cette nécessité sourde qui s'extrait de toute socialisation. Il se dispose alors à une dimension du langage qui ne répond pas au même ordre d'obligation interne et externe que le récit. Il se tient, volontairement ou par nécessité, dans le déséquilibre, et non dans la recherche d'une cohérence d'un sens pour assurer une position moïque. Il s'ouvre alors à la potentialité du *processus poétique*.

Le récit de Justine est arrivé d'abord désaffectivé ; il s'est présenté comme un souvenir d'un épisode scolaire qui ne disait pas sa charge affective, livré comme tel en réponse à une invitation à se souvenir. Mais, ce qui va surgir, c'est de l'autre en elle-même, la trace ignorée, refoulée de cet autre. L'épisode du poireau menait, pourrait-on dire, une double vie : sur la scène de la conscience, il était un souvenir scolaire ; scène qui ne disait pas la part énigmatique de son sens. Sur l'autre, il fixait ce qu'il n'était pas question d'entendre par l'installation d'un clivage. Double existence, confondue, qui saisit Justine. Elle s'éprouve troublée et cette turbulence affective constitue le passage vers cet autre en elle-même qui peut être écouté.

La poésie, comme la parole qui se cherche dans l'espace clinique qui la sollicite, est également en attente d'un dire, d'une forme, d'un contenu. Une forme pour ce qui, du sujet, sourd d'une demande informulée, informulable, adressée à un autre et qui cherche la voie de son extériorisation. Dans cet instantané émergent et dans cette ouverture de la temporalité, déjà évoqués, le poète ne se saisit pas tant des mots, des métaphores qu'il ne se laisse saisir par eux. Et l'émotion éprouvée tient à ce sentiment que ce sont les mots et les images, les couleurs, les sons qui sont venus à sa rencontre. L'image dépliée du poireau, comme toute métaphore, ne procède pas d'une compétence particulière, mais d'une aptitude au trébuchement.

Le poète, dans son acceptation du vacillement de sa pensée langagière, accueille également, comme des visiteurs imprévus, inattendus, les mots, comme les figures qui relâchent les liens du langage. Par l'analyse, également, ce qui

apparaît, ce ne sont pas des mots pour eux-mêmes, mais des mots pour ce qui est en souffrance de mots, là où il y a un douloureux désir d'être entendu. Les mots portent la chair de la chose surgie, cette résurgence de l'ordre de l'instantané, du surprenant, du fugitif. C'est dans le mouvement, dans l'espace d'une défaillance que réside la possibilité d'un surgissement. C'est du mouvement que naît le sens, car c'est le mouvement qui le constitue. De même que c'est par la sensorialité de l'écoute et non l'examen attentif du discours que peut s'éprouver ce qui restait en souffrance. Il s'agit de rendre présent et non de se représenter, de « palper intérieurement ses souvenirs » (Paul Valéry, 1929).

Poursuivons sur cette proximité entre clinique et poésie. J'ai souligné que le site clinique était une mise à l'épreuve des liens : pas seulement des relations subjectives tissées au cours de l'histoire du sujet mais aussi des liens sémantiques. Le langage déporte vers ce qui lui échappe entraînant une modification dynamique de l'économie subjective, une modification dans la présence à soi. L'expérience dans le site clinique se rapproche de l'expérience poétique par le mouvement impérieux de cette altérité soudaine qui cherche son expression, fragmentant, transformant, recomposant l'objet perdu et ce à travers le langage. Dans les deux cas, l'enjeu du travail créatif-psychique me semble assez proche : nommer, apprivoiser dans le dit chose et mot pour progressivement parvenir à une écoute, à une pensée de leur lien. L'expérience, dans le site clinique, est ce processus qui va de la chose surgie à la mise en mots et en sens et désenclave, faisant naître un autre espace, un autre temps.

Écoutons là encore ce qu'en dit le poète : « Pourquoi faut-il que je compose ? Pour briser l'étau peut-être/pour me noyer peut-être/pour me noyer sans m'étouffer/pour noyer mes distances, mon inaccessible... m'y décomposer/ : Mon destiné résistant y décompose. [...] » (Michaux, 1963).

Néanmoins il y a une différence importante qui tient à la visée entre le site clinique et l'expérience poétique. La parole qu'autorise le dispositif clinique ne vise pas à faire œuvre. Elle ne trouve son efficience qu'à condition d'accepter une certaine déprise. L'écriture poétique, quant à elle, ne cherche pas seulement les mots qui saisissent l'inédit mais ceux qui le nomment et donnent forme à l'informulé. La création poétique n'est pas seulement expérience intérieure mais acte de recreation du monde en des arrangements de la langue redéployée. La construction, dans l'expérience clinique, est caractérisée par l'inachèvement ; il n'y a pas de construction, à proprement parler, pas de poème mais un mouvement d'être.

L'image brise l'unité discursive

Parce qu'elle est attention à cet imprévisible qui surgit dans la relation à l'autre et dans des contextes particuliers, la pensée clinique éloigne de la trans-
parence, attachée qu'elle est à explorer des imprévus, des pensées incidentes

qui d'une certaine façon « déréalisent » les systèmes explicatifs, en restituant la dimension imaginaire et créative de leur construction.

La scène du poireau surgit, une fois affirmée l'absence de représentation de l'enfance à l'école, comme image qui rend présente la face énigmatique de ce qui travaillait la psyché. Justine, pourrait-on dire, va se mettre à rencontrer cette image qui vient brouiller les évidences, introduire l'étrange dans le familier. L'image va désagréger l'unité discursive et à travers ce qui se présente et qui déroute vont se toucher des éléments jusque-là tenus séparés.

Comme toute formation psychique inconsciente, la contrainte à laquelle est soumise l'image du poireau est celle de la figurabilité : rendre figurable et donner une place au contenu dénié. C'est par le trouble émotionnel que se lève l'opacité de la scène du poireau recouverte et remodelée par les représentations conscientes. L'émotion ouvre la figure à l'énergétique du travail de figurabilité et fait ressortir des relations marquées d'oubli. Ce moment de bouleversement intérieur entretient des correspondances avec le travail psychique de création que connaît tout créateur travaillé par la création en train de se faire.

Le poète essaie de découvrir (au sens de lever un voile) « un espace intérieur du monde » (Rilke, 1926), « une vitalité imagée » (Artaud) qui décèlent un « intime écheveau d'horizons » (Supervielle, 1938). Le processus clinique, quand il se fait poétique, est un temps de désappropriation « des voix instructives exilées » (Rimbaud); temps où de l'inédit se fraye un passage qui ouvre un espace intime de signification, bousculant les liens qui tissaient l'identification du sujet à lui-même. Le *processus poétique* dans le site clinique se caractérise bien par la réception des « naissances latentes » (Rimbaud). L'acte poétique s'essaie à toucher le commencement, le passage, la trace, la perte, l'effacement, l'énigme. Il est une tentative reconduite pour donner figure à l'infiguré. Cet écart entre les mots et la chose est un appel pour le poète à travailler la langue pour lui faire dire autre chose que ce qu'elle a déjà dit. « Ce qui nous fait reconnaître une chose comme chose c'est exactement le sentiment qu'elle est différente de son nom, du mot qui la désigne. » (Ponge). Le figuré surgit chez Justine comme image interne, ancienne et néanmoins toujours active.

Une confrontation à l'altérité interne

Si dans le site clinique le langage déporte vers ce qui lui échappe, ce qui surgit ne peut être isolé du contexte où il advient. L'effet attribué à la parole est solidaire de la relation qui le rend possible. L'adresse à un autre constitue l'expérience renouvelée et partagée des relations à des figures plurielles. Présence et réalité d'une altérité qui sollicite « un droit d'asile pour ce qui vient d'une terre étrangère, pour tout ce qui migre » (Pontalis, 1990).

Le *processus poétique* est à l'œuvre lorsque précisément se fraye le passage d'un inédit dans l'intensité d'une relation qui bouleverse la figuration et son

économie. Dans l'analyse, le temps poétique est le temps créatif-interprétatif : « C'est la rencontre qui fait sens et c'est le sens qui déploie le plaisir déplaisir » (Gantheret, 1984). C'est parce que l'analyste s'absente de sa participation à la répétition qu'a lieu la rupture nécessaire au basculement. L'interprétation, à contre-courant de la logique du discours, impose une écoute, pourrait-on dire, insolente à ce qui se dit. Écoute qui brise les continuités. Dans la pratique, cette expérience se rapproche de l'expérience poétique par le mouvement impérieux de cette altérité soudaine, en plein centre, qui cherche son expression. Le temps poétique est une présence englobant le tout, une mobilisation extrême des sens qui saisit le sujet au plus profond de lui-même pour une mise en mots. Or, si le clinicien par sa présence réelle et le cadre qu'il instaure rend possible la réception de l'âpreté énigmatique, le poète, lui, affronte seul ce « mystère aride » (Bataille) et se trouve « sans abri » (Rilke, 1926). Toutefois, concernant le cadre symbolique, il est possible de suggérer que, si le poème prend son origine dans le dessaisissement de l'émergence, la création poétique, en tant qu'elle est confrontation au langage (codification/signification) qui la conteste, elle est épreuve du tiers. L'altérité de l'objet devient à son tour principe d'un renouvellement de l'écriture et d'une réévaluation de la langue. Cette altérité se présente, également, comme une adresse à un autre. Le poète fabrique avec des mots, la scène d'une expérience qui advient d'une adresse. Derrière ce « tu » d'adresse surgissent le plus proche et le plus éloigné, dans le désarroi ou la jouissance. Le vocatif fait se multiplier les versions de la perte et du retour comme autant de figures essayées et parcellaires : « Je veux mourir et vivre par un mot sans bornes/Ce premier mot c'est toi/Toi tel que tu es inaugurant mon ordre. » (Éluard, 1946).

S'il y a analogie dans la réception « des idées fugitives et des images frappantes », c'est le traitement fait du matériau psychique qui différencie l'analyse et la création poétique. Le processus d'analyse est centré sur la sensibilité du sujet à ses objets, tandis que le processus poétique est centré sur les objets eux-mêmes (Guillaumin, 1974). Justine recueille, comme le poète, le fruit de l'indulgence de la censure, mais sous forme d'un remaniement psychique. Le poète cherche à utiliser à d'autres fins les investissements qu'il a récupérés sur le refoulement. Sa disponibilité « à larguer les amarres du préconscient » et à s'en ressaisir pour faire de cette réalité intérieure le noyau organisateur de son œuvre, qualifie son mouvement (Anzieu, 1985).

Ainsi l'analogie existe entre travail poétique et travail analytique, tous deux, travail de deuil, de rêve, de création fragmentant, transformant, recomposant l'objet perdu. Poésie et clinique s'élaborent comme une autre parole où l'inédit cherche son sens. Mais la parole qu'autorise le site clinique ne poursuit pas le même but, elle ne trouve son efficience qu'à condition d'accepter de s'égarer. L'écriture poétique, quant à elle, cherche les mots qui saisissent l'étrangeté dans le familier et tente de lui donner une forme arrêtée.

Notre condition humaine est subjective. Nous sommes poussés à connaître, savoir, mais tout autant à méconnaître, confondre, dénier, oublier. Et ce qu'on ignore veut poursuivre sa vie, au service de ce qu'on en dit, à notre insu, dans le présent de l'énonciation. C'est cette invention de soi, vitale, dans le langage, qui ouvre à la possibilité d'une émergence psychique comme à celle d'une création poétique.

Bien que différentes, l'écriture poétique comme l'écriture des processus qui trament le rapport du sujet au monde procèdent d'une même tension : s'affronter, se frotter à la complexité du monde et en ramener des mots, des images, qui approchent non des formes claires mais l'obscur densité qui fondent nos humeurs et nos troubles.

« J'ai vu des barreaux
Je m'y suis heurté
C'était l'esprit pur
J'ai vu des poireaux
Je les ai mangés
C'était la nature
Pas plus avancé !
Toujours des barreaux !
Toujours des poireaux
Ah que je voudrais laisser les poireaux
Derrière les barreaux
Et partir ailleurs
Parler d'autre chose »
Jean Tardieu, « Le dilemme »

Florence Giust-Desprairies
Professeure. Université de Paris.
Laboratoire de Changement social et Politique
giustdesprairies@orange.fr
70 rue du Javelot. 75013 Paris.
Portable : 06 08 07 74 27

BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris, Gallimard.
- Anzieu, D. (1985). *Le moi-peau*. Paris, Dunod.
- Éluard, P. (1926). *Capitale de la douleur*. Paris, Poésie Gallimard.
- Éluard, P. (1946). *Dans l'atelier du poète*. Paris, Gallimard.
- Gantheret, F. (1984). *Incertitude d'Eros*. Paris, Gallimard.
- Guillaumin, J. (1974). La création artistique et l'élaboration consciente de l'inconscient. *In Psychanalyse du génie créateur*. Paris, Dunod.
- Giust-Desprairies, F. (2004). Le désir de penser. Construction d'un savoir clinique. Paris, Téraèdre.
- Giust-Desprairies, F. (2008) Une surestimation de la conscience à une pensée de l'altérité. *In Formation clinique et travail de la pensée*. Bruxelles, De Boeck.
- Giust-Desprairies, F, Faure Cédric (2014). Figures de l'imaginaire contemporain. Les archives contemporaines.
- Giust-Desprairies, F (2000). *L'ombre bleue de l'argile*. Poèmes. Ammos.
- Giust-Desprairies, F (2003). *Aux racines des combes*. Poèmes. La Bartavelle.
- Giust-Desprairies, F (2006). *L'aube fragmentée*. Paris. Poèmes. L'Harmattan.
- Glissant, E. (1994). *Poèmes complets*. Paris, Gallimard
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard.
- Michaux, H. (1963). *Passages*. Paris, Gallimard.
- Pontalis, J.-B. (1977). *Entre le rêve et la douleur*. Paris, Gallimard.
- Pontalis, J.-B. (1990). *La force d'attraction*. Paris, Point Seuil.
- Queneau, R. (1943). *L'Instant fatal*. Paris, Poésie Gallimard.
- Reverdy, P. (1945). *Plupart du temps*. Paris, Gallimard.
- Ricoeur, P. (1975). *La Métaphore vive*. Paris, Le Seuil.
- Rilke, R.M., (1926). *Poésie*. Paris, Le Seuil.
- Rimbaud, A. (1996). *Poésies - Les Illuminations - Une saison en enfer*. Paris, Gallimard.
- Supervielle, J. (1938) *La fable du monde*. Gallimard, 1980.
- Valéry, P. (1929). *Poésie*. Paris : Gallimard. Résumé :

Florence Giust-Desprairies – « *Dire la chose derrière les mots amnésiques* » *Correspondances entre expérience clinique et expérience poétique*

Résumé : Cet article est une réflexion sur les correspondances qui existent, dans l'expérience de l'auteure, entre composition poétique et disposition clinique ; correspondances, qualifiée de *processus poétique*. Par *processus poétique*, il s'agit de distinguer deux moments concernant le récit et son écoute. Dans le premier, le récit se laisse déstabiliser, dans sa construction, par une émergence inattendue. Dans le second, le sujet se met à accueillir les mots qui lui viennent et à les entendre autrement. Une analogie existe entre travail poétique et travail analytique, tous deux, travail de deuil, de rêve, de création fragmentant, transformant, recomposant l'objet perdu. Poésie et clinique s'élaborent comme une autre parole où l'inédit cherche son sens. Mais la parole qu'autorise le site clinique ne poursuit pas le même but, elle ne trouve son efficience qu'à condition d'accepter de s'égarer. L'écriture poétique, quant à elle, cherche les mots qui saisissent l'étrangeté dans le familier et tente de lui donner une forme arrêtée.

Florence Giust-Desprairies — '*Saying the Thing Behind Amnesic Words*'. *Correspondences between Clinical and Poetic Experience*.

Abstract : This paper reflects on the correspondences between poetic composition and clinical disposition on which the author's experience has shed light, correspondences here described as a poetic process. As such we will endeavour to distinguish two phases in the narrative itself and in listening to that narrative. In the first, the narrative is destabilised in terms of its construction by the advent of something unexpected. In the second, the subject begins to welcome the words coming into the mind and hears them quite differently. An analogy exists between the poetic and the analytical process, both of which are at once connected with grieving and dreaming, a creative process fragmenting, transforming and recomposing the lost object. Poetry and clinical practice develop as a new form of speech in which the unheard of seeks a meaning. Yet the speech born from the clinical framework does not seek out the same goal and only becomes effective if it chooses to stray from the beaten track. Poetical writing, for its part, seeks out those words which best grasp the unfamiliar lurking within familiarity as a means of endowing it with a fixed form.