

De l'intérêt de lire aussi avec l'inconscient les textes littéraires ("Chantre")

Jean Antoine Bellemin-Noël

En commençant, pour éviter tout malentendu, je tiens à préciser que je ne vais pas parler ici d'une manière globale de *la lecture psychanalytique du texte* – est-ce même possible en si peu de temps? – mais que je vais seulement essayer de démontrer, comme l'indique mon titre, «l'intérêt qu'il y a à lire aussi en tenant compte de l'inconscient»

Et puisque nous allons utiliser un poème comme exemple pour concrétiser cette réflexion sur certains aspects du travail critique, je vous livre le texte de ce poème, emprunté au recueil de Guillaume Apollinaire intitulé *Alcools* (1913) :

Le titre: «Chantre»

Le texte: «Et l'unique cordeau des trompettes marines.»

C'est tout. Huit mots. Pas de ponctuation, comme toujours chez ce poète. Dans les traités de versification classique, cela s'appelle un *monostiche*, c'est-à-dire un poème composé d'un vers unique. Je pense que nous y trouverons tout le matériel nécessaire pour étayer ma démonstration.

Auparavant, si je veux être tout à fait clair, je dois mettre en place dans vos esprits ce que je veux dire quand je parle de «lire les textes littéraires». Il existe deux attitudes principales pour aborder les œuvres littéraires en critique (*versus* en historien de la littérature) : on peut considérer le côté de l'écriture ou celui de la lecture.

D'abord, du côté de l'écriture, on essaie d'*observer comment les écrivains* en général ou comment tel écrivain en particulier *ont exploré et travaillé à la fois leur expérience personnelle et leur sens du langage pour nous dire des choses inédites* – autrement dit des choses qui n'avaient jamais été dites par personne avant eux, parce qu'elles paraissaient impensables ou indicibles. Comment ont-ils créé ces *écrits littéraires*, entendons : où la forme et le contenu ne peuvent être séparés? Qui, en toute rigueur, ne peuvent être ni résumés ni traduits? Des écrits capables de faire naître en nous une émotion que nous n'aurions jamais éprouvée ou une pensée que nous n'aurions jamais conçue sans ces mots-là – émotion et pensée qui resteront pour toujours liées à cette formulation même? Je précise tout de suite que ce versant de nos études, je le trouve fascinant quoique je n'ai jamais éprouvé le besoin de m'en occuper à titre professionnel.

Ensuite, le côté de la lecture – celui dont je m'occupe. Pour envisager cet autre côté, il faut faire un petit détour. On partira du principe que la lecture d'une œuvre littéraire doit être elle-même *une lecture littéraire*. Autrement dit une lecture active, qui ne se contente pas de recevoir des informations, des significations de manière passive. Lire, de cette façon productive et presque créatrice, c'est inscrire en soi et reprendre à son compte, comme si on l'avait soi-même

inventé, ce que l'écrivain a su exprimer. C'est donc en quelque sorte *réécrire en soi* l'ouvrage en question. En d'autres termes encore, cela revient à *co-écrire* cet ouvrage. Lorsque je lis un écrit conçu et rédigé par un écrivain, je coopère à la naissance de cet écrit. On appelle précisément *texte* l'objet et le résultat de cette collaboration.

Un «ouvrage¹⁾» littéraire est un ensemble de signes matériels (un livre, des pages) et une suite d'énoncés (un discours transportant du sens) ; cet ouvrage reste pour ainsi dire mort, ou au moins inerte, tant qu'il n'est pas lu, cela est évident. Beaucoup moins évident est ce qu'on appelle un «texte». Un texte, c'est un livre, ce sont des pages *en lecture*. Autrement dit un discours vivant, mais qui présente deux caractéristiques importantes : la première est qu'il est *commun à l'auteur et au lecteur* (qui lui a donné vie en le lisant) ; la seconde est que *s'il existe un seul ouvrage, il existe autant de textes que de lectures*.

Pour clarifier cela, revenons au côté de la lecture tel que nous l'avons défini il y a un instant, et disons que la critique littéraire prend pour objet d'étude *le «devenir-texte» des ouvrages*. D'abord, elle *examine comment "la" lecture opère* en tant qu'activité d'un sujet lisant. Ensuite, elle examine le résultat de cette activité, elle *développe concrètement "une"*

1) - Il me semble utile, même si ce n'est pas l'usage le plus habituel du français ordinaire, de parler d'*œuvre* pour désigner la totalité des ouvrages d'un auteur et de parler d'*ouvrage* pour désigner chacune des productions publiées par un auteur, qu'il s'agisse d'un poème d'un vers ou d'une série de romans enchaînés - « Chantre » ou *A la recherche du temps perdu*. Car lorsqu'on parle d'une œuvre (sous-entendu : entière), on n'est pas loin de parler de l'auteur et donc d'abandonner le terrain de la critique littéraire pour celui de l'histoire littéraire. J'appelle «critique» l'art d'étudier comment les ouvrages sont écrits et comment ils peuvent être lus.

«*lecture*». Cela revient à dire, au fond, qu'elle distingue et découpe les diverses façons possibles d'aborder un ouvrage pour en faire un texte.

Éliminons tout de suite une première objection. N'y a-t-il pas autant de textes que de lecteurs? Il est bien évident que chacun de nous lit avec sa culture, avec sa personnalité, avec son état d'esprit du moment, avec un certain souci qui l'anime (par exemple, je ne suis pas le même lecteur si je lis pour mon plaisir, si je prépare un cours ou si je suis en position de critique), etc. Mais si l'on adopte une préoccupation théorique, ou tout au moins méthodologique, comme nous le faisons en ce moment, on ne s'intéresse pas aux sujets lisants comme ayant une *subjectivité* mais aux sujets en tant qu'ils sont inscrits dans un ou plusieurs *champ(s) de lecture*.

Tout comme le savant, le critique se place dans un certain lieu pour observer son objet. Et de même que le paléontologue voit un fossile là où le géologue voit une pierre, où le chimiste voit des molécules de calcaire et le physicien un certain agrégat d'atomes, de même le sociologue découvre dans un ouvrage un certain texte qui lui parle de "socialité" et il réécrit ce texte, par exemple, comme fragment et illustration d'une certaine idéologie. Le thématicien, lui, explore une sensibilité et recrée une manière d'être-au-monde. Le narratologue analyse une mise en œuvre et reconstitue les conditions et les options d'une certaine forme ou les réalisations d'un style. Je n'oublie pas d'ajouter à ces exemples, bien sûr, le psychanalyste qui essaie de percevoir des mouvements inconscients et de retrouver dans son texte une parole presque inaudible.

Nous venons d'énumérer les approches du texte les plus générales et qui sont parmi les mieux illustrées, je pense, par un Claude Duchet, un Jean-Pierre Richard, un Gérard Genette et, si je puis m'autoriser cette audace, un Jean Bellemin-Noël. En outre, je viens d'utiliser le mot *approche* : il me paraît plus approprié que celui de "champ" que j'empruntais tout à l'heure aux sociologues dans un but pédagogique. Il est préférable parce qu'il est plus dynamique ; parce qu'il souligne que l'on s'efforce d'"aller vers" un ensemble de significations cohérentes. Et de fait, il est temps de rappeler que ces tentatives pour aborder le texte sont un travail incertain et infini. Pour la bonne raison que les perspectives susceptibles d'être adoptées sont soumises à l'évolution de l'histoire culturelle : Renan ou Lanson ne pouvaient pas faire de la sociocritique avant la fondation de la sociologie par Durkheim, ni Faguet ou Spitzer de la narratologie avant le structuralisme, ni Sainte-Beuve ou Brunetière, fins psychologues, avant que Freud ait conceptualisé l'inconscient :

En vérité, parmi les quatre approches que je viens d'indiquer, il existe plusieurs différences. D'abord une différence de position en face de l'œuvre. Il en est une qui se distingue des trois autres. Elle ne tente pas de faire produire par un ouvrage un supplément de sens : la narratologie (et l'on en dirait autant des approches rhétoriques ou stylistiques) est une «poétique», elle cherche à mettre en relief les procédés par lesquels la création, la *poiësis*, produit ses différents effets. Les trois autres relèvent moins d'un savoir fondé sur l'inventaire et la classification des procédures formelles que d'un art, auquel il faut tout de suite donner son nom : herméneutique.

L'herméneutique, d'abord, est un art qu'il ne faut pas s'empresser de réduire au travail des contenus pour l'opposer à une description des formes. En littérature comme dans les autres domaines artistiques, on ne peut jamais isoler la manière de la matière, sauf dans le *métadiscours* théorique. C'est ensuite et avant tout un art qui fait appel à une *activité d'interprétation*. Le sociocriticien veut saisir l'*insu* socio-historico- idéologique du texte, le thématicien cherche à circonscrire l'*ineffable* d'une sensibilité ou d'une imagination, le textanalyste (c'est-à-dire le psychanalyste du texte) prétend écouter l'*inconscient* qui pulse, qui bat comme un pouls, dans les récits ou les poèmes. Tous les trois traitent les énoncés du texte comme un ensemble virtuel de significations, de forces, de présences, de vérités, de constellations figuratives plus ou moins *cachées* – telle la célèbre «image dans le tapis²⁾» de Henry James –, cachées autrement dit : qui ne sont pas visibles au premier regard, même si le lecteur a l'impression d'avoir compris ce qu'il lisait.

Entre ces trois attitudes critiques, tenues pour exemplaires d'une démarche interprétative, il y a encore des différences, non plus de position, mais de méthode ou de pratique. L'un fait appel à des concepts préalablement définis qu'il emprunte³⁾ aux sociologues et aux historiens ; ces concepts lui servent à inventorier les réalités occultes mais agissantes qu'il décèle dans le sous-sol des fictions⁴⁾. Une critique comme

2) – *The Figure in the Carpet*, 1896

3) – Un tel emprunt est tout à fait légitime, puisque «la littérature», loin d'être un appareil de pensée ou un corps de doctrine, n'est rien d'autre qu'une collection d'œuvres reconnues dignes d'être conservées, relues et prises pour objets d'étude.

Jean-Pierre Richard, lui, invente et délimite lui-même les «motifs», ou les «couleurs affectives», ou les «humeurs» que le texte lui propose au fur et à mesure qu'il l'explore : ne faisant appel à aucun savoir annexe (ou à tous un peu ?), il travaille comme un poète dont le monde et le langage seraient ceux d'une œuvre ou d'un ouvrage considérés comme un texte ; en cela, il suit les traces de son maître Gaston Bachelard.

Au milieu de ces deux positions, à moitié technicien et à moitié poète, le psychanalyste-du-texte importe du territoire freudien des notions, souvent baptisées de noms mythiques ou littéraires (Œdipe, narcissisme), ou même métaphoriques ("pulsion" qui exprime une poussée, "fantasme" qui est une autre façon de dire fantôme). Ces notions doivent lui permettre de reformuler dans la langue de l'Inconscient – avec un 'I' majuscule – les échos des formations inconscientes que son écoute a décelées dans ce qu'il lit. Toutefois il va plus loin que le thématicien dans la pénétration, dans l'envahissement du texte ; par ailleurs, il diffère du sociocriticien sur deux points : d'abord, ses instruments d'analyse sont des «représentations» souples, malléables, plastiques, qu'il adapte à son usage plutôt que des concepts rigides et déjà tout prêts ; ensuite, il n'utilise pas

4) – Je rapprocherais de ce type de lecture celles qu'effectuent les critiques qui pensent en termes d'*imaginaire*, dans la lignée de Gilbert Durand : ils empruntent de manière éclectique aux divers territoires de la philosophie, de l'anthropologie, de l'ethnologie et même de la pensée ésotérique, des notions et des catégories aussi précises et définies que possible à l'aide desquelles ils tentent de suivre, de schématiser et de reconstituer les trajets préférés, les scénarios mythiques et les forces invisibles de l'imagination qui animent en profondeur les œuvres de fiction.

ces instruments comme des outils qu'on manipule, il faut qu'ils soient devenus semblables à ses mains elles-mêmes. Pour la raison que seul l'inconscient peut percevoir l'inconscient⁵). Cette situation n'a d'équivalent dans aucun autre domaine du savoir.

Il est temps de revenir, ou plutôt d'en arriver à notre poème. La dernière évidence que je vais rappeler est qu'un ouvrage est riche selon les suggestions qu'il apporte, à proportion du nombre de lectures qu'il accepte. Mais il est aussi évident que tous les ouvrages ne sont pas susceptibles de supporter plusieurs lectures. Surtout lorsqu'ils sont de dimensions réduites comme le sont en général les poèmes, les contes ou les nouvelles. À plus forte raison un monostiche !

En lisant le titre, «Chantre», un sociocriticien se demanderait par principe s'il y a un texte pour lui dans le poème. Ce mot désigne avant tout l'homme qui chante les hymnes et les prières religieuses dans les églises catholiques. Le mot «trompettes», lui, au pluriel, figure le plus souvent dans deux contextes : la composition d'un orchestre et, plus intéressant, les fureurs de la guerre (on dit "les trompettes guerrières" ou "de la victoire"). Bien sûr, la religion et la

5) - J'ajouterai comme corollaire de cette affirmation qu'il n'y a pas de raison, ni d'ailleurs de possibilité, de vérifier ou de justifier une interprétation. Elle est la réponse de mon inconscient à l'énigme que le texte semble lui proposer, telle la Sphinge avec Œdipe à la porte de Thèbes. Et c'est là, mon avis, l'erreur de base de Charles Mauron : de prétendre confirmer ses interprétations d'un texte par les apports de la correspondance ou d'un témoignage dit objectif. *L'écoute* se suffit à elle-même. Le psychanalyste de cabinet ne va pas demander à la mère de son patient si ce qu'on lui raconte est vrai : il entend et interprète seulement ce qui lui est dit sur le divan.

politique sont des réalités importantes de la société humaine, mais le vers d'Apollinaire ne me paraît pas évoquer quelque chose d'enrichissant dans cet ordre de préoccupations... Peut-être parce que je suis un profane en matière de sociocritique ?

Ce mode de lecture étant éliminé, essayons d'éclairer notre énoncé en partant des significations les plus usuelles des mots qui le composent. Et pour commencer, rappelons que le mot «chantre» a servi à désigner des chanteurs autres que ceux des églises. En particulier, ceux qui célèbrent par leurs chants un pays, un événement ou un grand homme, autrement dit les poètes. C'est dans cette acception générale qu'il a servi à construire de nombreuses périphrases usuelles dans le langage dit soutenu : le chantre de la Thrace (Orphée), de Thèbes (Pindare), d'Ilion (Homère), de Mantoue (Virgile), de Roland (l'Arioste) ; ou bien les oiseaux sont dits "chantres des bois" ou "du printemps" (et même par dérision, les grenouilles "chantres des marais"). Diderot se moquait de la lâcheté des "chantres des causes victorieuses", qui prennent parti une fois que la situation est éclaircie et sans danger.

En somme, on peut estimer que le titre annonce un discours concernant *le poète* - *mais* sur un mode décalé. Ce mot-titre tire son objet du côté des personnages qu'il faut regarder avec un respect religieux ; cependant, quand on connaît l'auteur du poème, on devine qu'il ne faut pas le prendre au pied de la lettre : en même temps Apollinaire est sérieux (la poésie est à ses yeux une activité grave et nécessaire) et il s'amuse ("C'était ainsi dans l'ancien temps, quand tout le monde avait la foi", semble-t-il nous suggérer). Il maintient une certaine distance entre le terme qu'il met en

vedette et le sentiment de révérence ou d'admiration qu'il a l'air d'éprouver. Et nous devons l'imiter.

Ce ton distancié, en réalité, se prolonge et se confirme dans l'emploi de la conjonction de coordination «Et» au début de la phrase ? Du fait même qu'elle est en début de phrase, elle ne coordonne rien, ce qui cause une surprise. Nous sommes invités à comprendre que le titre contenait en lui-même une proposition sous-entendue, comportant un attribut ou une formule prédicative avec le verbe-copule *est*, quelque chose comme : "le poète, selon ce qu'on en dit partout et depuis longtemps, est..." - "est" on ne saura jamais quoi, chacun est libre de l'inventer. Vient donc s'ajouter : "«Et» *c'est aussi* «l'unique cordeau des trompettes marines»". Ou si l'on préfère : "*Je le compare à ces instruments de musique qui n'ont qu'une seule corde*" que l'on appelle les «trompettes marines».

Qu'est-ce que cela veut dire ? Essayons de lire pour commencer avec le souci de l'érudit. On se rappelle d'abord une formule de Molière (dans la pièce *Le Bourgeois gentilhomme*) disant, en parlant d'un orchestre :

Il y faudra mettre aussi une trompette marine ; la trompette marine est un instrument qui me plaît et qui est harmonieux.

On sait, en effet, qu'au XVII^{ème} siècle, les célèbres frères Philidor, dont les orchestres ont été souvent invités à la cour par Louis XIII, Louis XIV puis Louis XV, étaient entre autres des virtuoses de la trompette marine - assurant la basse continue, probablement. Cet instrument d'orchestre, analogue à la contrebasse d'aujourd'hui, était l'adaptation d'un instrument beaucoup plus grossier et plus volumineux installé à la proue

des navires anglais et qui servait à signaler l'approche d'un voilier dans le brouillard, avant l'entrée en service des cornes de brume sur les bateaux à vapeur. On en tirait des sons puissants et graves avec un archet.

On entendrait alors notre monostiche nous murmurer à peu près ce jugement ironique, sinon auto-ironique : "Être poète (de cour), versifier... après tout c'est un peu comme jouer d'un instrument à une seule corde !"

Deux remarques se greffent aussitôt sur ce premier constat. D'abord, le mot «cordeau» n'est pas l'équivalent exact de "corde". Il suggère l'utilisation d'une petite corde tendue entre deux piquets servant à tracer droit un trait sur le sol (par exemple dans le jardinage, pour délimiter une allée). De là son emploi dans des expressions qui signifient : net, dépourvu de fantaisie ; ainsi des "vers tracés au cordeau" sont-ils correctement versifiés, mais plats.

Ensuite, il y a ce choc, dans un contexte évoquant la musique, entre l'idée d'une corde, qui fait que l'on parle des instruments à cordes, et son association avec la «trompette», qui est le plus connu et le plus commun des instruments à vent.

Cela produit deux effets distincts mais qu'il faut rapprocher. Une première explicitation comporte deux variantes. 1^o le poème suggérerait quelque chose comme : *"la poésie traditionnelle, oui, c'est bien... mais elle ne dispose que d'un seul moyen d'expression musicale, le vers bien versifié, tiré au cordeau."* 2^o *"la poésie traditionnelle, oui, c'est bien... mais c'est une musique pauvre, qui n'a que la voix pour se faire entendre."* – le point commun de ces deux lectures étant semblable à une plaisanterie (c'en fut peut-être

une dans l'esprit du poète?), car la voix comme le vers classique sont forcément un peu *monocordes* – le mot s'impose –, terme qui équivaut à "monotones". Ces adjectifs caractériseraient ou même définiraient la «trompette marine» en lui reprochant sa sonorité limitée, sa couleur terne.

Cette double transposition repose sur une intention de se moquer affectueusement du «chantre», compris comme le poète traditionnel. Une seconde explicitation est possible, avec les mêmes éléments mais dans une perspective différente : *"la poésie, certes... mais attention, c'est, en fait de musique, télescoper des réalités hétéroclites : jouer de la trompette à une seule corde"*. Autrement dit, cette fois on ne se moque plus, on présente la poésie avec un éclat de rire en suggérant ce qui fait sa différence avec le discours ordinaire : on signale pour ainsi dire, ou on avoue, que *ce langage étrange utilise les mots à tort, de travers, d'une manière biaisée...* Ce sens m'est suggéré par une expression française⁶⁾ très fréquemment utilisée pour affirmer de manière comique qu'un projet est irréalisable ou qu'une entreprise est vouée à l'échec : *"c'est comme souffler dans un violon pour en tirer des sons de clarinette"*.

Si nos efforts pour comprendre de sang-froid aboutissent à des résultats peut-être séduisants, on ne peut toutefois s'empêcher de penser qu'ils sont peu sérieux, aventurés et, au fond, pas très convaincants. Cela me semble dû à une raison précise : toutes ces significations se font concurrence, elles sont impossible à départager, aucune ne domine les autres, aucune ne s'impose d'emblée. Bref, notre premier

6) – On la trouve dans le *Petit Robert* (à l'article *Violon*), tronquée mais moins décente ("pisser dans un violon!")...

contact avec le poème est déconcertant. Nous avons buté sur des étrangetés, pour ne pas dire des apories : le «et» au début du vers et les «trompettes marines» à la fin. Nous ne sommes pas parvenus à justifier le premier, pas plus qu'à apprécier clairement ce que représentent les dernières.

Nous avons essayé de procéder à une *lecture philologique*, à la fois immédiate, parce qu'elle demandait le sens des mots directement au dictionnaire, et savante puisqu'elle se sentait justement obligée de faire appel au dictionnaire. Or, cette lecture philologique souffre d'un grave inconvénient : *elle ne nous porte pas à rêver*. Et cela est pour un ouvrage une tare lourde à supporter, particulièrement en poésie. Il nous faut donc changer d'attitude et nous mettre en état de rêverie devant le poème.

Dès que nous sommes dans cet état de rêverie surgit un autre texte. Une autre configuration, à laquelle un Jean-Pierre Richard serait à coup sûr sensible. Que va-t-on faire, maintenant? Ecouter les sons des mots, en allant plus loin que lorsqu'on entendait simplement "corde" derrière «cordeau». La rêverie sait se déprendre, se dégager de la pure succession des mots pour s'abandonner un autre mouvement ; elle quitte l'ordre logique de la syntaxe et le registre des sémantismes abstraits pour s'enfoncer dans une autre logique que j'appellerais : une *logique des substances*. Et c'est là que notre ultime adjectif «marines» vient soudain nous imposer la présence de la mer et revient, comme une vague qui reflue, sur le signifiant /kordô/, lequel alors se découpe sous les yeux de notre esprit en "*corps d'eau*".

Du même coup, la trompette (proche à l'oreille de la "trempe") devient *une trompe* (proche là encore de la

"trombe [d'eau]"). Elle se transforme en une sorte de coquille de mollusque en forme de *conque* – empruntons au *P.R.* cette définition : "Mythologie : Coquille en spirale que les tritons⁷⁾ utilisent comme trompe". Ce corps d'eau, ce corps qui sort à la fois de l'eau et d'une conque pour venir hanter la mémoire du «chantre», ne serait-ce pas le corps de Vénus-Aphrodite, telle par exemple que l'a peinte Botticelli dans un tableau célèbre, dressant sa nudité dans une vasque nacrée?

Ou bien (en même temps, pourquoi pas?) on croit entrevoir des formes ondulantes sortant de l'embouchure d'un "*cor d'eau*". Le cor, instrument à vent en forme d'hélice ou, plus rudimentaire, la corne de bœuf évidée que portent les chasseurs et qu'aurait dû faire retentir Actéon au lieu de surprendre, pour son malheur, Diane-Artémis nue dans un miroir d'eau... Ces formes magiques et peut-être un peu lascives issues d'une érotique "corne d'abondance", n'appartiennent-elles pas à une femme aimée qui devrait être là? Là avec lui? Nouveau titre, implicite : Le Poète et Elle. Elle «l'unique», évidemment : quel rêve magnifique! Et si fréquent dans tous les poèmes du monde! D'ailleurs, notre vers ne nous le murmure-t-il pas à l'oreille : "*Elle, unique corps d'eau*⁸⁾..."

7) – Équivalents masculins des naïades et autres ondines, ce sont des petites divinités des eaux marines.

8) – Le Professeur Yi Geon-U suggère que l'on pourrait entendre tout simplement : "Elle, unique cor(ps) d'eau". Pourquoi pas? L'oreille d'un étranger francophone peut être plus disponible que celle d'un Français... Certains objecteraient que, selon les dictionnaires en usage, "et" doit se prononcer /é/ (fermé) tandis que "elle" demande un /è/ (ouvert), ce qui devrait interdire d'entendre /*elynik*/ où il est écrit /*elynik*/ ; en réalité, la majorité des nationaux ne font pas toujours la différence (parlers régionaux et tendance actuelle), que l'on exige à peine à l'école publique et

Il me semble que nous avons fait un grand pas en avant dans notre quête d'une interprétation. La rêverie, bien sûr, a dû se permettre quelques libertés avec la grammaire pour respecter le rythme si exigeant de notre alexandrin : «trompette» serait alors entendu au singulier, alors qu'il devait sonner au pluriel. Écrire : "de la trompette" aurait créé un vers boiteux, choquant pour notre oreille. En réalité, qu'importe qu'il y ait plusieurs conques, pourvu qu'il n'en surgisse qu'un seul corps élastique et voluptueux! Et voici le miracle : il nous a suffi d'accorder notre écoute sur les seuls signifiants du mot «cordeau» pour passer de l'espace de la poésie et de la musique à celui de la mer d'où émerge une belle baigneuse...

Je propose de faire encore quelques pas de plus. En repartant du même «cordeau». J'y entends tout à coup "*cordon*", qui fait partie de la même isotopie sémantique, sur la base du radical /*cord-*/. Mais précisons une chose. Lorsque je parlais tout à l'heure des lectures spécialisées, je sous-entendais deux phénomènes : 1^o les critiques se sont formés à capter parmi les mots les ondes qui leur correspondent et 2^o leur attention aux ouvrages conditionne ceux-ci pour en faire des textes. Chaque texte devient réceptif ou suggestif, il apparaît soudain spécialement conformé pour qu'on y entende certaines choses plutôt que d'autres. Pour le sociocriticien, les trompettes sont guerrières ; pour le thématicien, il existe des chairs aquatiques : pour le psychanalyste, le *cordon* est d'abord *ombilical*. Parce que tout le rapproche du moment et du décor de la naissance. Et si de

qui relève d'une pratique cultivée, raffinée ou recherchée de notre langue orale..."

surcroît ce cordon est «unique», ce ne peut être que celui qui nous a reliés quelques mois au seul corps qui comptait. L'«unique» était il y a un instant la femme aimée, c'est maintenant *la mère* – on sait de reste que la première prend le relais de la seconde, rivale jamais égalée..

Toutefois, je ne me contenterai pas pour interpréter d'un «unique» cordon. Car à l'autre bout du vers, un mot me guette, ou bien je l'attendais : dans «marines», il y a encore (il y avait déjà) *la mer*. Bien sûr, objectera-t-on, le français bénéficie d'un privilège extraordinaire, et il n'y a que dans cette langue que la mer d'entend comme la mère. C'est vrai. Pourtant, je ne suis pas sûr que cette homophonie (ou homonymie) soit déterminante. La preuve en est que la mer n'était pas plus dans notre vers que la mère. Mais "maternel", en toute langue, c'est-à-dire dans l'imaginaire de tous les humains pour qui la mer existe (sinon, un lac ou un fleuve font l'affaire), "maternel" n'est jamais très éloigné de «marin» (ou lacustre ou fluvial). Il n'est pas besoin pour se rendre à cette évidence d'avoir lu les pages magnifiques consacrées à cette association par le psychanalyste hongrois Sandor Ferenczi dans son livre *Thalassa* (mot qui veut dire "la mer" en grec).

La survenue du personnage maternel, dès que l'on accepte qu'il soit question de l'inconscient, chacun l'attendait. Sans doute avec un petit sourire : "Ce qu'il y a de bien avec les psychanalystes, c'est que l'on sait toujours à l'avance de quoi ils vont parler : du phallus et de la mère, et même parfois du phallus de la mère!" Tout le monde a pensé cela au moins une fois dans sa vie, avec complaisance ou avec irritation. Et il est vrai qu'on peut, comme un prestidigitateur, faire sortir

la figure maternelle de beaucoup de chapeaux. Mais ici, comment escamoter en même temps le cordon, l'eau-mère, l'unicité et, pour que rien ne manque, les trompes utérines (dites de Fallope⁹⁾). Reconnaissons que cela fait beaucoup d'indices convergents, beaucoup de significations incertaines et suggestives qui frappent à notre oreille et exigent d'accéder à notre conscience.

Il y a même un détail plus subtil, mais que je n'hésiterai pas à évoquer. J'imagine déjà la question perfide que voici : "Vous nous avez demandé d'entendre désormais dans la fin du poème : *'le cordon unique qui me relie encore aux trompes maternelles'*. Soit. Mais que faites-vous du reste du monostiche?" Ma réponse sera franche. D'une part, j'entends dans le titre «Chantre» une adresse du genre : "*Toi, le poète aux paroles sacrées, qui consacrent leur objet et leur auteur, toi, l'ami Guillaume... ou vous tous qui lisez et co-écrivez ce poème*", et je me place au premier rang de ceux-ci... Chacun se trouve mis en cause dans son inconscient, qu'il le sache ou non, qu'il le veuille ou non.

D'autre part reste, et revient, le fameux «Et». Ces deux lettres rendent ma tâche délicate, car je vais sans doute choquer un certain nombre d'entre vous. Dans ces deux lettres, j'en entends quatre : *h-a-i-t*¹⁰⁾. Comme dans "il hait", il déteste, il abomine... Le poète du titre, Guillaume, ou n'importe qui, profite honteusement du petit son /ɛ/ pour ressasser la plus vieille, la plus intarissable de ses rancunes,

9) - En grec aussi la tromp(ett)e se dit *salpingx*, que l'on entend dans les termes de médecine gynécologique *salpingite* ou *salpingographie*.

10) - Pour la différence négligée (sinon négligeable en droit) entre /é/ et /è/, voir la fin de la note 8 ci-dessus.

ce mouvement de haine qui est l'envers d'une adoration sans limites pour notre mère ; une adoration qui ne s'est jamais estimée comblée en retour : il est impossible de ne pas lui en vouloir d'en avoir aimé d'autres que moi, avant moi et en même temps que moi... Je pense que tout le monde a compris ce que je voulais dire, je n'en dirai pas plus pour interpréter le monostiche. Simplement, je résumerai d'une phrase mon interprétation souterraine du poème : *Chantre du désir, tu détestes le lien irremplaçable qui te rattache au sexe de la mère...*

Maintenant, je voudrais faire très vite le point sur tout cela. D'abord, je reconnâtrai qu'il y avait de la provocation dans le choix de ce poème si bref et tellement riche. Il fallait frapper votre attention. Et comme j'ai publié beaucoup de travaux de ce genre sur des ouvrages de diverses longueurs, j'ai pensé que l'on me ferait crédit lorsque j'affirmerais que des lectures analogues sont d'une part toujours *possibles en droit*, d'autre part souvent *riches en fait*, et même quelquefois *miraculeusement efficaces*, comme ici.

Ensuite, j'espère avoir convaincu beaucoup d'entre vous de l'intérêt que présente la prise en compte de l'inconscient pour enrichir notre façon d'aborder la littérature. Mais je suis conscient de la difficulté d'acquérir une spécialité comme la mienne. Difficulté immense, mais pas insurmontable pourvu que l'on se sente motivé. Le plus délicat est, je crois, d'obtenir de soi-même la sérénité indispensable pour se confronter sans ruser, sans se mentir, à des problèmes intérieurs et intimes que le contact avec *la chose psychanalytique* ne manque pas - et ne cesse jamais - de

faire ressurgir en toute occasion.

Mais, et je m'arrêterai là-dessus, je crois qu'il est de l'intérêt de tous de profiter au moins de la diffusion, ou même de la vulgarisation, de la psychanalyse, pour affronter avec un mélange bien dosé de tendresse et de raison cette réalité de la vie humaine que l'on n'est jamais prêt à regarder en face, pas plus que le soleil, et qui s'appelle la sexualité : au lieu d'éblouir ou d'aveugler, il serait bon et sain qu'elle vienne petit à petit simplement nous éclairer un peu davantage sur le rude et beau chemin de la vie.

문학텍스트를 또한 무의식과 함께 읽는 것의 이점에 대하여

장 앙트완 벨맹-노엘

문학적인 독서는 생산적이고 창조적인 능동적 독서여야 한다. 그것은 책을 자신의 내면에 다시 쓰는 것, 저작물을 ‘함께-쓰는’ 것과 같다. 이런 공동작업의 대상과 결과물이 바로 텍스트다. 물질적인 기호들의 총체인 ‘작품’과 달리, ‘텍스트’는 읽기를 통해 공동 소유물이 되고 독서의 경우만큼 많이 존재하게 된다. 물론 작품을 텍스트화하는 비평에서는 무수히 많은 주관적 주체보다, 여러 개의 독서의 영역 혹은 접근 속에 기입되는 주체가 문제된다. 대표적으로 사회비평가, 주제비평가, 서사론자, 정신분석가를 들 수 있다.

이중 서사론자가 형태적 절차를 검토하는 지식으로서의 ‘시학’에 관여한다면, 나머지 셋은 텍스트가 환기하는 의미작용과 숨겨진 형상들의 좌표들을 해석해내는 ‘해석학’에 몰두한다. 그 가운데서도 사회비평가가 텍스트에 숨겨진 현실을 검토하고 주제비평가가 텍스트의 시적 감수성을 탐색한다면, 반은 기교적이고 반은 시인과 같은 정신분석가는 프로이트로부터 신화적·문학적 개념들과 은유적 개념들을 수입한다. 이 개념들은 독서 속에서 분간된 무의식적인 형성물들의 반향을 보편적인 대문자로서의 ‘무의식’의 언어로 다시 정리하게 한다.

‘선창가수(Chantre)’라는 아폴리네르의 단시를 예로 들어보자. 텍스트는 ‘그리고 해상의 나팔들의 유일한 줄(Et l'unique

cordeau des trompettes marines)’이 전부다. 사회비평으로는 건질 게 없는 이 시를 문헌학적으로 살펴보면 시인에 대한 조롱 혹은 시적 특질에 대한 암시를 읽을 수 있다. 주제비평이라면 ‘줄’의 기표에서 ‘물의 육체(corps d’eau)’, 즉 비너스를 몽상함으로써 ‘시인 그리고 그녀’라는 시인의 꿈을 읽어낼 수 있다. 그러나 한발 더 나아가 정신분석은 ‘줄’에서 ‘작은 끈(cordon)’, 즉 텃줄을 감지하여 모성적인 바다를 배경으로 어머니를 끌어낼 수 있다. 시인과 독자 모두가 귀속되는 ‘유일한’ 여인인 어머니. 만일 ‘그리고’를 ‘증오하다(hait)’로 읽을 수도 있다면, 이 시는 어머니에 대한 충족될 수 없는 사랑의 이면을 환기하는 텍스트로 증식된다. “욕망의 가수여, 그대는 어머니의 입구에 그대를 연결시키는 유일한 그 끈을 혐오한다.”

이러한 정신분석적 독서는 일면 도발적이지만, 평정을 유지하며 내면의 문제들을 바라본다면 풍요롭고 효율적인 접근일 수 있다. 애정과 이성이 조화를 이룬 상태에서 성(性)이라는 인생의 리얼리티와 맞서기 위해서도 정신분석의 보급과 혜택은 유익하며, 우리에게 즐겁고 건강한 일이 될 것이다.

요약 : 정 승훈 (서울대 불문학과 박사과정)

Notices biographiques

YU Pyung-Kun

Professeur de Littérature Française à l'Université Nationale de Séoul. Licence ès lettres en 1965, et Maîtrise ès lettres en 1969 au département de Langue et Littérature Françaises de l'Université Nationale de Séoul. Thèse de doctorat (*Les Aspects gnostiques dans l'oeuvre de Baudelaire*) en 1975 à l'Université de Grenoble. Ouvrages publiés : *Compréhension de la poésie* (Editions Min-Eum), *Image* (Editions Salim) etc. Traductions : *Introduction à la mythodologie — mythes et sociétés de Gilbert Durand* (Editions Salim), etc.

LEE Whan

Professeur honoraire de Littérature Française à l'Université Nationale de Séoul. Licence ès Lettres. Maîtrise ès Lettres et Docteur ès Lettres au département de Langue et Littérature Françaises de l'Université Nationale de Séoul. Maître de conférence de Littérature Française à l'Université Hankuk des Études Étrangères(1958-1965). Professeur de Littérature Française à l'Université Nationale de Séoul. Ancien président de la Société Coréenne de la Littérature Classique Française. Ouvrages publiés : *La vie et la pensée de Pascal, Pascal - «Pensée», Comprendre les pensées de la littérature française, La littérature classique française, Les géants(grandes figures) à l'aube de la France moderne - François RABELAIS*, etc.

Jean Antoine BELLEMIN-NOËL

Professeur invité à l'Université Nationale de Séoul en 2003, professeur émérite de Littérature Française à l'Université de Paris VIII. Ancien élève de l'ENS-rue d'Ulm. Agrégé des Lettres Classiques et Docteur ès Lettres à l'Université Paris Sorbonne. Membre du Centre National des Lettres

(Ministère de la Culture) de 1988 à 1992. Directeur de la collection «Le Texte rêve» aux PUF de 1989 à 1996. Principaux ouvrages publiés : *Le Texte et l'avant-texte : brouillons d'un poème de Milosz* (Paris, Larousse), *Psychanalyse et littérature* (PUF), *Vers l'inconscient du texte* (PUF), *Les Contes et leurs fantasmes* (Montréal, éd. Balzac), *La Psychanalyse du texte littéraire : introduction aux lectures critiques inspirées de Freud* (Nathan), etc.

Charles JULIET

Né le 30 septembre 1934 dans un village de l'Ain. Huit années à l'École militaire préparatoire d'Aix-en-Provence. Abandonne des études de médecine pour pouvoir donner tout son temps à l'écriture. Travaille quinze ans dans la solitude. Parution de *Fragments*, son premier livre, publié en Suisse et préfacé par Georges Haldas. En 1978, Paul Otchakovsky-Laurens publie le premier tome de son *Journal*. A partir de cette date et au long des années, cet éditeur publiera l'essentiel de son œuvre. En 1989, *L'Année de l'éveil*, un récit, dans lequel il relate la seconde des huit années qu'il a passées aux enfants de troupe, le fait connaître du grand public. Vit à Lyon.

강연자 및 논문 저자 소개

유평근

서울대학교 불어불문학과 교수이며 불어문화권 소장을 역임하고 있다. 서울대학교 불어불문학과와 동 대학원을 졸업하였고, 1975년에 프랑스 그르노블 대학에서 논문 *Les Aspects gnostiques dans l'oeuvre de Baudelaire*로 박사 학위를 취득하였다. 주요 저서로는 『시의 이해』(민음사); 『이미지』(살림) 등이 있고, 역서로는 『말리크로와 / 감정교육에 대한 편지』(Henri Bosco/Marcel Arland 지, 중앙일보사); 『신화비평과 신화분석-심층 사회학을 위하여』(Gilbert Durand 지, 도서출판 살림) 등이 있다.

이환

서울대학교 명예교수. 서울대학교 불어불문학과를 졸업하고 동대학원에서 문학박사 학위를 받았다. 한국외국어대학교, 서울대학교 교수를 역임하였으며, 고전문학회 회장을 역임하였다. 저서로는 『파스칼의 생애와 사상』, 『파스칼 연구』, 『파스칼 - 『광세』』, 『프랑스 문학 사상의 이해』, 『프랑스 고전주의 문학』, 『프랑스 근대 여명기의 거인들-라블레』 등이 있다.

장 앙트완 벨맹-노엘

1948년 프랑스 파리 소르본느 대학 라틴-그리스어 / 철학 학사, 동대학원에서 1953년 고전문학 석사, 1954년 불문학 석사 학위를 취득하고 1955년에 고전문학 교수 자격을 취득하였다. 1958-1960년에 아미앵 고교 문학교수, 1960-1961년 CFRP와 세브르 고교 교수를 역임했으며, 1961-1966에 소르본느 불문과 조교를 역임하였다. 1966-1968년에 소르본느 불문과 전임강사, 1969-1972년에는 파리8대학 불문과 전임강사, 1972-1975년에는 동대학 조교수를 역임하였다. 1975년에 문학박사 학위를 취득하고, 1975-1992년까지 파리 8 대학에서 정교수를 역임하였다. 1988-1992년에는 국립문학센터 회원으로서 문학 분과 위원장을 지내고, 1989-1996년 동안 PUF <꿈 텍스트> 총서 기획위원장을 지냈다. 또 2003-2004년에는 서울대학교 불어불문학과 초빙교수를 역임하기도 했다. 주요 저서로는 *La Psychanalyse du texte littéraire* :

introduction aux lectures critiques inspirées de Freud (Paris, Nathan), *Le Texte et l'avant texte : les brouillons d'un poète de Milosz* (Paris, Larousse), ; *Psychanalyse et littérature* (Paris, PUF) 외 다수가 있다.

샤를 켈리에

1934년 l'Ain 출생, 현재 Lyon에 거주하고 있다. 1946-1954년에 Aix-en-Provence 청소년 군관학교 수학했으며, 1957-1958년에는 미발표 처녀작 *L'Humiliation* 을 집필하기 시작했다. *L'année de l'éveil* (『눈뜨는 시절』, 한마당), *Lambeaux* (『누더기』, 현대문학), *Journal tome I* (1957-1964), *tome II* (1965-1968) 등을 비롯한 수십 권의 시집, 소설집, 미술 평론집, 희곡 등을 집필하면서 독특한 문학세계를 구축한 작가로 주목받고 있다.