

Monique Deland
Université du Québec à Montréal

Du vide à la forme : Essai sur le processus de création poétique

L'impasse du tout ou rien

Dans le discours populaire, on associe souvent poésie et mélancolie. Avatar de l'idéologie romantique ou fait réel? Tout dépend du point de vue. Chose certaine, la question de ce lien continue de retenir l'attention. C'est ainsi par exemple que, pour Martine Broda¹, l'objet de la quête littéraire (souvent une femme idéalisée) correspond chez le sujet lyrique à un substitut de la Mère comme Objet perdu dont il n'aurait pas fait le deuil et qu'il essaierait de retracer dans la langue. Deuil et mélancolie se trouveraient donc au cœur du processus poétique. Bien qu'à mon sens l'objet de la quête littéraire en vienne à être beaucoup plus ample que les seules retrouvailles avec cette « Mère comme Objet perdu », c'est bel et bien ce rapport entre deuil et mélancolie, au sein du processus poétique, que je me propose d'approfondir ici, dans cet article, en me penchant, d'une part, sur les théories mises de l'avant par la psychanalyse et, d'autre part, sur mon expérience personnelle de poète.

¹ Martine Broda, *L'amour du nom : Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 1997.

DU VIDE À LA FORME

La notion d'*Objet perdu* est aussi complexe que fondamentale en psychanalyse. Elle renvoie en effet à la période où l'*infans* ne se conçoit pas encore séparément du corps de la Mère, la mère archaïque qu'on appelle aussi la Chose. Si l'accession à la subjectivité passe par une coupure, il est clair que certaines personnes vivent tragiquement la perte de cet espace fusionnel, qu'elles en ressentent un vide sans fond, incapables qu'elles sont d'accepter le détachement et, par conséquent, tous les détachements futurs. Par déplacement, cette douleur se retrouvera ensuite dans de multiples situations. Elle peut rester à l'état d'impression ou s'incarner dans une personne, un lieu, une époque. Par exemple, l'aïeule qui rejoue son enfance, l'amoureux qui se languit de sa belle, le mystique qui espère la présence de Dieu, l'idéaliste qui regrette l'immortalité de son esprit, ou le quidam qui pleure sa sœur ou son père décédés partent tous d'un point de départ semblable pour inventer une rêverie mettant en scène le personnage ou la situation qui leur fait défaut.

D'entrée de jeu, il faut mentionner que le vide est un élément central dans l'expérience de la création artistique. En effet, la sensation du manque se révèle une réalité extrêmement répandue chez les créateurs qui avouent souffrir, à l'occasion, de nostalgie, de vague chagrin, voire même de mélancolie, et qui vont précisément parfois jusqu'à affirmer qu'une intention de renouer avec un quelconque *Objet perdu* est ce qui les entraîne vers le désir de faire œuvre. Il convient également de dire que cette sensation de vide cause effectivement la mélancolie : le fait que l'objet de ce manque soit réel ou fantasmé ne change rien à la réalité de l'épreuve mélancolique qui, elle, demeure absolument réelle dans l'esprit du sujet. C'est-à-dire que sur le plan psychique, il n'y a pas de différence entre un *Objet perdu* lié à un événement réel (par exemple un décès) et une

vague sensation d'absence sans objet concret, même à la limite de la conscience. Les deux ont la même conséquence psychique, à savoir la mélancolie, et cette mélancolie, alors, peut suffire à enclencher le processus créateur.

Ce qui importe donc, s'il doit y avoir une condition préliminaire à l'acte créateur, c'est de faire l'expérience psychique du vide. Beaucoup plus d'ailleurs que de cerner l'Objet du manque ou la cause de sa disparition, par exemple. L'important serait d'expérimenter la sensation du manque. De *pâtir*, en fait. De pâtir d'une absence « si absolue qu'elle n'est même pas absence au sens de présence différée ou perdue² ». Une absence complète. Complètement oubliée d'elle-même, et qui peut aller jusqu'à priver le sujet des mots qu'il faudrait pour en parler...

Si, d'ailleurs, par définition, l'être mélancolique est celui qui refuse de parler, de dire son manque, parfois même de le reconnaître, les choses se compliquent résolument lorsque vient le moment de créer à proprement parler. C'est ce qu'on appelle la *mélancolie créatrice*. En effet, le créateur se distingue du simple être mélancolique en ce qu'il se dédouble, ni plus ni moins, en un sujet muet et un sujet parlant. Or, chez le créateur mélancolique, c'est ce sujet muet qui porte la responsabilité du silence, non pas en ne disant pas (ce qui consisterait en un acte négatif), mais bien en s'octroyant le pouvoir et le privilège de refuser de dire, justement dans l'exercice de sa puissance créatrice. En ce qui me concerne, c'est en vertu d'une telle résistance que s'établissent les bases de mon rapport au langage poétique : le poème permet l'éclosion d'une parole alternative habilitée, d'une part, à dire autrement l'aventure du manque et, d'autre part, à manifester dans le corps spécifique du verbe poétique la présence du vide à l'origine de l'intention

² Roger Munier, *Mélancolie*, Paris, Le Nyctalope, 1987, p. 29.

DU VIDE À LA FORME

créatrice. Autrement dit, le poème seul me permet de maintenir la double posture du sujet parlant et du sujet silencieux.

On peut avoir l'impression de pâtir d'une absence dès que quelque chose résiste à être pleinement saisi sur le plan intellectuel. Peu importe, alors, que les causes de cette méconnaissance soient imputables à un mécanisme de défense inconscient ou qu'elles relèvent d'une réelle et objective impossibilité de percer le mystère en question³, la résultante sera la même, à savoir l'impression d'un trou dans l'intelligence. Une imprécision qui tient à demeurer telle et qui s'obstine à fuir la rencontre directe avec l'entendement générera nécessairement un espace vide dans l'organisation mentale du sujet. Dès lors, le sujet se fait porteur d'une espèce de masse blanche psychique, un espace à remplir qui devient le symbole de tous les rapports possibles au manque ou au vide.

Si je mentionne l'existence d'une telle masse blanche, c'est que je l'éprouve moi-même quand je cherche à comprendre ce qui motive le geste créateur. Je me demande si l'art ne sert pas, entre autres choses, à peupler cette masse blanche dont l'éclat et la pureté sont presque insupportables. Je pense à cet aphorisme de Descartes, selon lequel la nature a horreur du vide, ou à celui de Pascal qui avouait que le silence des espaces infinis l'effrayait. Je crois que les artistes sont particulièrement sensibles au vide. Que, de façon générale, ils refusent d'endosser aveuglément (c'est-à-dire sans « réagir » à travers l'acte créateur) le poids déraisonnable des énigmes de la condition humaine. Que les grands thèmes de l'origine et de la fin, par exemple, soulèvent chez eux une série d'interrogations réclamant

³ Pour utiliser le langage de la psychanalyse : que ces causes soient « endogènes » ou « exogènes ».

instamment de prendre forme, afin de peupler le vide qui les indispose.

En ce sens, l'activité créatrice viendrait peut-être proposer de réduire le malaise lié à l'inconnaissance, forme minimale du vide psychique. Non pas au sens où l'œuvre propose des réponses, mais au sens où la démarche créatrice constitue en elle-même une expérience – et une espérance – qui sauve du néant. Comme si l'essentiel était de ne pas abdiquer. Comme si, après avoir d'abord pâti, il convenait dorénavant de considérer que le seul désir de guérir du manque (en faisant œuvre de création) participait déjà de la guérison. Je dirais même qu'il est souhaitable que ce désir de guérir d'un manque (quel qu'il soit) demeure irréalisé, voire irréalisable. Car, ne l'oublions pas, l'expérience du vide ainsi que l'angoisse qu'elle suscite sont précisément ce qui génère le sentiment mélancolique prédisposant à l'acte créateur. Et l'on peut imaginer que, dans l'éventualité où le manque serait comblé, c'est-à-dire dans le cas où le désir serait assouvi, la pulsion créatrice serait en perte d'intensité. René Char n'a-t-il pas écrit que « [l]e poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir⁴ »?

De fait, je reconnais le désir comme le second élément central dans la conduite du processus créateur. Après le constat du manque, le désir constituerait le moteur de l'activité créatrice, de même que l'étape mitoyenne (qui permettra au projet de devenir objet) entre deux absolus : le vide et la forme. Si on me demandait en quelques mots de résumer mon rapport au travail créateur, je crois bien que c'est ce que je dirais : « je cherche, je désire, je crée ». Cette équation, si simple soit-elle, me fait l'effet d'un noyau dur dont la résonance est peut-être plus efficace si on le traduit

⁴ René Char, dans *Char : Dans l'atelier du poète*, Édition établie par Marie-Claude Char, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996, p. 407.

DU VIDE À LA FORME

par ce trinôme nominal : *vide, désir, forme*. Comme si les trois termes *chercher, désirer, créer* permettaient à eux seuls de rafraîchir notre regard sur les principaux aspects d'une activité humaine essentielle qui, malgré un nombre incalculable d'œuvres d'art et autant d'efforts de démystification entrepris par les créateurs, psychanalystes et philosophes de l'esthétique, de l'Antiquité à aujourd'hui, continue de représenter un mystère quasi impénétrable. Car du côté des artistes, comme du côté des théoriciens de l'art, on n'arrive à rien d'absolument satisfaisant sur le plan intellectuel. Même quelqu'un comme Paul Klee, un peintre fort d'une importante réflexion sur l'art moderne et sur le processus créateur, se voit dans l'obligation de reconnaître que « [l]a force de ce qui crée ne saurait recevoir de nom. En dernière analyse elle reste mystérieuse⁵ ». De même, les psychanalystes Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis avoueront que, malgré les avancées freudiennes, « [l]'absence d'une théorie cohérente de la sublimation reste une des lacunes de la pensée psychanalytique⁶ ».

Chercher, désirer, créer... Il demeure que, peu importe la façon dont on regarde les choses (du point de vue de l'acte créateur ou du point de vue de l'objet de la création), l'ancrage reste clairement le même, à savoir la prégnance du vide et le sentiment de tristesse qui l'accompagne. Une espèce de désenchantement, une impression d'incomplétude qui peut aller jusqu'à la détresse. Une affaire de regard stérile, parce qu'assidûment porté sur l'objet du manque. Objet du manque qui, à son tour, alimente la stérilité du

⁵ Paul Klee, cité dans Marc de Smedt, *Éloge du silence*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1986, p. 140.

⁶ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1994, p. 467. À l'article « Sublimation ».

regard par son inaccessibilité. Bien que passagère, cette phase de l'activité créatrice ressemble beaucoup, au moment où elle a cours, à une histoire irrésolue. À l'histoire d'une infinie dérobade. À quelque chose comme une esthétique de l'impasse, de la complaisance dans la douleur, de la recherche aveugle et sans espoir. Affaire, bref, d'une absolue mélancolie.

On peut voir à quel point cette situation peut être inquiétante, voire angoissante, pour le créateur. Combien peut devenir affolante cette sensation de flotter quelque part entre deux antipodes. Désespérante même, à la limite, cette impression d'errer entre l'obsédante présence du rien et le vain rêve de plénitude. Entre le néant et la création. Entre le vide et la forme. D'ailleurs, l'angoisse se fait d'autant plus vive que l'attirance pour chacun de ces deux univers en opposition se fait équivalente. C'est-à-dire que plus l'hésitation entre le vide et la forme parfaite se fait grande (ce qui est souvent le cas, puisque c'est toujours la tension entre les pôles qui constitue la plus vive incitation au processus créateur), plus la situation paraît sans issue.

Curieusement, il est très difficile de mettre le doigt sur la ligne qui permettrait de départager la sphère de l'attrait du vide absolu et celle de l'attrait de la forme parfaite. En effet, dans l'esprit du créateur, les deux mondes s'adonnent à une lutte si rude⁷ qu'ils semblent peu à peu s'affaiblir mutuellement, jusqu'à succomber autant l'un que l'autre,

⁷ Cette contention donne évidemment lieu à des attitudes contradictoires. C'est ainsi qu'on voit les artistes osciller — systématiquement chez certains, de façon désordonnée chez d'autres — entre la grande torpeur et l'euphorie excessive. En fait, tous les rêveurs d'absolu (qu'ils soient poètes, mystiques ou idéalistes de n'importe quelle espèce) ont l'habitude de cette expérience de la dualité. C'est à cette expérience singulière que je fais référence, en intitulant la présente section : « L'impasse du tout ou rien ».

DU VIDE À LA FORME

alors qu'il ne reste plus rien, vraisemblablement, que l'attrait lui-même... Voilà ma conception de la tension créatrice, ce moment où l'affrontement entre la prégnance du vide et le rêve de la forme parfaite cesse de ressembler à une lutte à gagner pour devenir une arène presque tranquille, un temps hors du temps, un lieu hors du lieu, où il n'y a plus que l'essence tremblante d'une œuvre en devenir.

Mais comment se fait-il que les concepts contraires du tout et du rien en arrivent à fusionner aussi aisément? Se pourrait-il que ce soit parce que, contre toute vraisemblance, un territoire commun les relie l'un à l'autre? Évidemment, on le voit tout de suite, chacun des deux donne dans l'absolu : l'un dans le sens du plus, l'autre dans le sens du moins. La peur de commettre une erreur ne pourrait-elle pas correspondre à une réalité susceptible d'agiter aussi bien la sphère de la forme parfaite que celle du vide complet? En effet, il semble que, d'un côté comme de l'autre, se profile le risque de perdre. Si l'on penche trop du côté du vide, on craint de ne rien faire du tout, et si l'on penche trop du côté de la forme, on craint de mal faire.

Ces interrogations méritent d'être abordées, puisque la peur de se tromper peut jouer un rôle déterminant dans la conduite du processus créateur qui, selon le cas, aboutira ou n'aboutira pas à une œuvre. Mais que cette peur concerne davantage la forme ou davantage le vide importe peu, en vérité. Dans les deux cas – et c'est là le point de jonction –, on obtient le même résultat : le créateur mélancolique pourra préférer s'en tenir à sa fascinante rêverie de perfection (dans le sens du plus ou dans le sens du moins), plutôt que de passer à l'acte et de risquer de voir terni son rêve de beauté parfaite. Le désir de faire œuvre est alors endigué par une paralysie, elle-même causée par la peur d'un ratage.

Cette attitude ne va pas sans rappeler le réflexe de l'enfant déçu qui, au premier accrochage, décide qu'il ne veut plus jouer. Il ne veut plus jouer parce qu'il constate qu'il existe un écart entre les mondes idéal et matériel, et que cet écart est précisément ce qui risque de lui faire perdre la partie, alors qu'il avait bien sûr imaginé au début qu'il la gagnerait – c'est d'ailleurs cette pensée de la victoire qui l'avait incité à vouloir jouer. On voit à ce moment-là l'enfant chercher à modifier les règles du jeu, afin de faire coïncider son désir (de gagner) avec la réalité (qui, elle, risque de le faire perdre).

Si on poursuit la comparaison entre l'enfant qui joue et l'artiste qui crée⁸, on peut avancer que cette volonté de changer les règles du jeu correspond à une attitude (enfantine, certes, mais) somme toute plutôt positive chez le créateur, dans la mesure où elle va dans le sens d'une *mélancolie créatrice* plutôt que dans celui d'une *mélancolie destructrice*. La mélancolie créatrice serait celle qui s'organise pour faire se rejoindre les deux mondes, en apparence incompatibles, du rêve et de la réalité. La mélancolie destructrice, pour sa part, va de pair avec la

⁸ Cette comparaison a d'ailleurs déjà été établie par Saint-Denys Garneau et je dirais même qu'il nous est, depuis, presque impossible de l'oublier. Notons aussi que, dans ce poème intitulé « Le jeu » (Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, Édition critique de Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 10-11), le poète écrit ceci, qui va tout à fait dans le sens de notre comparaison : « Mais pas deux sous de respect pour l'ordre établi [...] Une légèreté et des manières à scandaliser les grandes personnes ». Deux vers qui font penser, d'une part, à l'attitude effrontée créatrice du poète qui renverse (souvent pulvérise) les codes langagiers pour faire œuvre poétique et, d'autre part, à l'attitude insolente de l'enfant qui refuse désormais de respecter les règles de départ et souhaite en inventer de nouvelles afin de gagner la partie. La ressemblance des attitudes est frappante et il n'est pas étonnant que le poème de Saint-Denys Garneau touche autant les créateurs.

DU VIDE À LA FORME

décision de se retirer du monde. De fait, si l'enfant proclame soudainement qu'il refuse de continuer la partie et décide qu'il l'interrompt, on peut associer son attitude à celle, chez le créateur, d'une mélancolie destructrice. C'est là que menacent d'entrer en scène les paramètres de la douloureuse impasse créatrice, car l'artiste se trouve potentiellement en proie à un désir de retrait volontaire du reste du monde. Les choses se passent comme suit : bien que son esprit l'autorise sans aucune limite à penser la forme parfaite, il n'en reste pas moins qu'au moment de concrétiser le rêve, c'est-à-dire au moment d'effectuer le passage qui va de l'idée de l'œuvre à l'œuvre réelle, le créateur est nécessairement restreint par un corps et par un monde physiques qui l'empêchent d'être fidèle à son modèle de perfection.

Ainsi lésé par les exigences limitatives de la réalité, l'artiste désirant s'extraire de cette dualité contraignante n'est pas capable de changer les règles du jeu. Il ne peut espérer trouver réconfort qu'en lui-même. Et, dans le secret de sa propre psyché soigneusement déchargée des exigences du monde physique, il édifiera un intouchable temple à la gloire de son rêve de beauté pure. L'inconvénient de cette attitude de repli en soi-même est évidemment la perte d'intérêt pour le monde réel. Tant et aussi longtemps que le sujet maintiendra la distance entre son rêve de forme parfaite et l'impossible manifestation de ce rêve dans le monde réel, il y aura effectivement conflit, impossibilité d'agir et, forcément, absence d'œuvre. Un tel temple érigé à la gloire du rêve de beauté pure s'avère donc un piège. Un lieu de retraite équivoque qui ne condamne pas moins qu'il ne protège. Qui défend et empêche. À la fois forteresse et cachot. Le créateur potentiel qui l'habite se trouve alors dans une espèce de tour de verre, faite de débris et d'éclats multipliant à l'infini les jeux de miroir. En effet, on peut

imaginer une telle tour de verre comme autorisant le contact visuel (dans les deux directions), mais proscrivant tout contact physique. Ce qui correspond assez bien, il me semble, à la posture mélancolique. Une façon bancale d'être au monde sans y être. D'ailleurs, n'y a-t-il pas dans l'attitude mélancolique une certaine inadéquation, une incongruité entre le fait d'être en relation avec la réalité extérieure et celui d'être dispensé de toute obligation de s'ouvrir, puis de s'adapter à cette réalité?

Destructrice, cette attitude du créateur l'est tout à fait puisque, comme je l'ai mentionné plus haut, il n'y a pas la moindre chance de voir en surgir une œuvre. Ce qui fera la différence entre la mélancolie destructrice et la mélancolie créatrice est donc imputable au seul désir du sujet de sortir de l'impasse. La mélancolie destructrice sera le lot du créateur qui ne créera pas, tant et aussi longtemps qu'il restera attaché à son ambition de perfection qui, directement reliée à l'angoisse de faire erreur, finira par se retourner contre lui. Disons, en bref, que le sujet mélancolique est empêché de créer à cause de sa difficulté à avouer que l'objet est définitivement perdu. C'est la question du recours au symbolique qui entre en jeu ici, puisque ce dernier repose sur l'acceptation préalable de l'absence du référent, dont le signe viendra tenir lieu. Si, dans le cas du créateur mélancolique, le recours au symbolique échoue, on assistera en revanche, chez le créateur assumé, à la judicieuse mise en place d'un dispositif langagier permettant de faire revenir efficacement ce qui s'était d'abord absenté.

L'objet en question doit donc être évacué, ou encore avoué absent, afin que le symbole puisse être animé de quelque vie. Au cours de la phase mélancolique, le symbole est figé, exactement comme le sujet qui l'incube. Le signe attend d'être éveillé, activé en quelque sorte, par le créateur.

DU VIDE À LA FORME

Travail immense, difficile, éprouvant, qui commence par celui du deuil de l'objet idéalisé. C'est là une autre étape décisive de la trajectoire créatrice qui impose de tuer cet objet déjà mort, afin de mieux le faire revivre par l'entremise de la parole poétique.

Esthétique de la réconciliation

L'aventure créatrice s'avère indissociable de l'expérience du paradoxe. Or, la notion même de paradoxe n'est pas sans susciter quelques ambiguïtés. En effet, on peut lire dans *Le Littré* : « opinion contraire à l'opinion commune » ; et dans *Le Robert* : « être, chose, fait qui heurte le bon sens ; singularité, contresens, absurdité ». Pourtant, l'origine étymologique du terme nous conduit à deux mots grecs : *doxa* (opinion commune) et *para* (à côté de, différent de, autre que). Le paradoxe ne constituerait donc pas forcément un contresens, mais poserait plutôt l'existence d'un fait parallèle capable d'accueillir simultanément deux postulats vrais bien que contradictoires. Le contresens auquel *Le Littré* et *Le Robert* font référence semble tenir moins de la définition que de l'effet causé par une conjoncture paradoxale sur l'esprit cartésien, qui préfère la clarté d'une vérité unique au désordre apparent de l'ambivalence. Mais il faut voir que l'esprit cartésien ne constitue pas un absolu ; il ne représente pas la seule voie possible de connaissance ou d'appréhension du réel. L'intuition, par exemple, en est une autre.

À la différence de l'argumentation logique qui s'élabore exclusivement à partir des facultés raisonnantes, le langage poétique prend naissance depuis un *conglomérat*, pour ainsi dire, de différentes façons d'appréhender le réel. Comme si le poète à l'œuvre exploitait toutes les facultés dont il dispose pour entrer en relation avec l'univers. Ce qui fait de

la poésie « une métaphysique instantanée [...] principe d'une simultanéité essentielle où l'être le plus dispersé, le plus désuni conquiert son unité⁹ ». Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas du fait que le poème ne proclame l'existence d'aucune vérité absolue, mais participe plutôt d'un accueil délibéré de la réalité multiple, et souvent paradoxale. Autrement dit, pas plus qu'il ne saurait admettre une vérité unique, le poème ne saurait procéder d'une vision unique¹⁰. C'est ainsi que la multiplicité se retrouve au cœur du dessein poétique.

Or, cette largesse de vue, qui permet au poème de s'écrire, se situe exactement aux antipodes de la posture mélancolique où le sujet en venait graduellement à s'asphyxier à force de ne plus respirer qu'une seule chose. Dans l'expérience de la création, le sujet accepte de rompre avec l'état symbiotique. Il consent à se distancier de l'objet qui l'enchaînait et il accède, de ce fait, à l'expérience de l'altérité qui permet, à son tour, l'acte nominal. À ce stade de l'expérience, on peut voir s'associer librement les expériences de l'altérité, de la symbolisation et de la création : « [L]a créativité est une pulsion essentiellement à être différent, une incitation irrépressible à devenir autre, à devenir tous les autres. [...] L'on n'est donc profondément soi-même et créateur qu'en étant autre, qu'en se laissant devenir autre¹¹ », affirme Jackie Pigeaud dans sa présentation de *L'homme de génie et la mélancolie*. Le fait de devenir ou de se percevoir *autre en soi-même* sous-

⁹ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, coll. « Philosophie », 1992, p. 103.

¹⁰ Dans *L'ordre caché de l'art*, Anton Ehrenzweig parle à ce sujet d'une vision synchrétique, donc totalisante.

¹¹ Jackie Pigeaud dans sa présentation à Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie : Problème XXX, 1 d'Aristote*, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 1988, p. 46-48.

DU VIDE À LA FORME

entend, d'une part, une subjectivité assumée et commande, d'autre part, le meurtre du sujet antérieur. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une « agressivité fondatrice » ou d'un « abandon positif » permettant à la mélancolie destructrice d'évoluer vers une mélancolie créatrice.

Encore une étape délicate pour le créateur qui risque, là aussi, de ne pas passer l'épreuve et de se voir contraint à l'abandon de son projet. Car le sentiment de symbiose avec l'objet est si puissant qu'il donnera vraisemblablement au sujet (en instance de détachement vis-à-vis de ce même objet) l'impression d'une rupture avec lui-même, d'où la montée d'une angoisse qui risque de subjuguier le potentiel créateur. À l'inverse, si le créateur conduit son projet à terme, c'est-à-dire s'il parvient à donner une forme à son idéal, ce sera qu'il est enfin arrivé à pouvoir se concevoir isolément de l'objet de son désir qui, maintenant libéré du joug de son hôte, sera à son tour affranchi de sa promesse faite à la perfection absolue. Ainsi, un des aspects du travail du deuil renverrait au deuil de la forme idéale : « [P]our assurer la réussite de l'œuvre, il faut non seulement que la substance de ce qui l'a initiée ait sombré dans l'oubli, mais encore qu'elle ait été *épuisée*¹² », écrit Lou Andreas-Salomé. En ce sens, l'activité créatrice touche à la nécessité d'activer la perte, de magnifier la douleur et d'intensifier le vide originel, afin de pouvoir en finir avec eux. De plus, si l'œuvre pouvait parler, elle enjoindrait prestement au créateur de mettre en place les dispositifs nécessaires à la reconstitution du drame primitif, dispositifs en vertu desquels le poète pourrait à nouveau tenter sa chance et

¹² Lou Andreas-Salomé, *Lettre ouverte à Freud*, Paris, Lieu Commun, 1983, p. 99. Ce qui n'est pas sans rappeler la pensée de Maurice Blanchot pour qui l'art n'aspire pas à la réalisation de son désir dans le réel, mais nécessite plutôt son oubli, ou encore la vision d'Adorno pour qui l'art procède de sa propre négation.

peut-être, cette fois, triompher, en *épuisant* sa quête d'idéal. Une situation qui permettrait de réparer le rendez-vous manqué entre absence et présence, vide et forme, silence et parole...

En procédant du rapprochement entre le signe et son référent (entre la présence et l'absence), l'acte de symbolisation apparaît comme tout désigné pour satisfaire aux exigences d'une telle esthétique de la réconciliation. Le langage propose au poète de le soulager du sentiment de vide. Du même coup, il lui permet de s'approcher d'un autre rêve : celui de la complétude. En effet, à travers l'édification d'un objet qui n'existait pas avant qu'il ne l'invente, mais aussi à travers la création d'un autre lui-même en tant que sujet humain nouvellement consolidé, le poète pourra, d'une certaine façon, avoir l'impression de toucher au désir d'absolu antérieurement figuré par le désir de forme parfaite.

C'est dans cette perspective que l'acte d'écriture devient une espèce de théâtre de la seconde chance : le lieu possible d'un nouveau sens à naître. Un pont entre l'ancien et le pas-encore, où « le mot est un choix entre la mort et la vie¹³ ». L'espèce d'immatérialité qui se profile derrière l'espace mitoyen entre ces deux pôles contradictoires nous amène à associer assez spontanément poésie et évanescence, et cela, même sans penser à tout le chemin parcouru entre le vide et la forme. Comme si, encore une fois, quelque chose était là sans y être. Et si cela paraît plus patent dans le poème qu'ailleurs, c'est sans doute à cause des images souvent nombreuses en poésie. Il est vrai que la nature de l'image poétique correspond assez bien à cette conception de l'évanescence et de l'entre-deux mondes, en

¹³ Franz Kafka, cité dans Edmond Jabès, *Du désert au livre : Entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Belfond, 1991, p. 11.

DU VIDE À LA FORME

ce qu'elle résiste, c'est bien connu, à la conceptualisation. Elle lui résiste parce que, sans renier le concept, elle donne à voir une réalité qui l'outrepasse. C'est un peu comme si, en plus de donner accès au sens comme le permet le concept, l'image montrait le chemin emprunté pour y parvenir. Ce faisant, l'image participe du déploiement d'un regard qui, parce qu'il prend racine en cette réalité multiple et souvent paradoxale dont nous avons parlé plus haut, peut d'autant mieux embrasser tous les recoins de la psyché et ainsi aviver les différents échos possibles de l'univers du poème.

Dès lors, si un poète s'abandonne avec confiance et fidélité (c'est-à-dire sans autocensure) à ce qui le distingue des autres créateurs et qui fonde son propre imaginaire, une nouvelle donne survient. Quelque chose que l'on pourrait appeler « une parole de l'inconscient » vient s'allier au traditionnel esprit cartésien, pour bientôt en transcender les limites. D'ailleurs, c'est bien souvent la cohérence et la force structurale de cette logique de l'inconscient, insondable mais combien agissante, qui vient faire en sorte que le poème paraît plus vrai que vrai...

Ainsi se construit le poème. Au fil de touches et de retouches. Non pas à partir d'un noyau unique, mais bien à force de brefs contacts successifs qui finissent par atteindre toutes les zones de l'être. Exactement comme il en va d'un tableau dont les formes et couleurs émergent de partout à la fois sur le blanc de la toile qui prend graduellement vie. Ou encore, comme il en va de la vision surprenante de petites îles riveraines apparues progressivement sous le brouillard levant. Et je pense à Marc Chagall qui disait à propos de sa façon de peindre (mais parlait aussi, de façon très métaphorique, de sa vision de la vie) : « Nothing can be done with a single line. You must triple or quadruple it and

get the shading¹⁴. » Qu'il soit pictural ou littéraire, ce paysage prendra forme dans le contexte d'une ouverture et d'un abandon généreux à l'errance à travers toutes les possibilités de l'œuvre en devenir. De façon plus spécifique, on peut dire que toutes les modalités de l'existence et toutes les façons d'être au monde peuvent être validées par le poème : « [L]'écriture n'est jamais, quoi qu'on puisse en dire, une victoire sur le néant, mais, au contraire, une exploration du néant à travers le vocable¹⁵. »

Car, pas plus que l'image ne renie le concept, le poème ne renie le vide. Au contraire. Le monde, l'absence, la douleur y sont loyalement reconduits. Et encore, ils y sont reconduits parfaitement intacts. C'est-à-dire non guéris. Quant au désir, au rêve et à l'imaginaire, ils restent là, à titre de souveraine contrepartie du réel, réorganisant désormais l'ordre et les rapports qui prévalaient sous l'esprit du vide. Et si on a l'impression d'un autre monde dans le poème, c'est précisément le fait de ce réaménagement. Un réaménagement qui ne saurait s'établir de façon aléatoire. D'ailleurs, l'expérience démontre bien qu'il ne suffit pas de laisser aller la parole à la dérive pour créer une œuvre littéraire intéressante. Autrement dit : il ne saurait y avoir de réorganisation sans ordre. Et il est bon de croire que l'ordre poétique puisse venir se proposer comme un procédé heureux, un système parfaitement capable de relancer les dés au jeu de la quête de sens, alors que la raison, elle, a échoué. J'aime imaginer qu'une renaissance de l'ordre, par le poétique, soit possible.

¹⁴ Marc Chagall dans Harry Rasky (réalisateur), « Hommage to Marc Chagall », *The Colours of Love*, CBC Production, 1976.

¹⁵ Edmond Jabès, *op. cit.*, p. 68-69.

Sur la voie de l'inachèvement

Au bout du compte, le poème remplit-il le mandat de réparer la faille ou, sinon, de colmater les brèches? D'obturer la masse blanche qui rend le mélancolique si misérable? L'œuvre permet-elle au créateur de se prémunir contre les assauts de l'existence? Il semble effectivement qu'un certain aspect de la douleur consente à se résorber dans le contexte de l'expérience créatrice. Mais il est clair que cet allègement de la peine tient de l'éphémère. Il en irait autrement si ce rien de sérénité provenait de l'œuvre elle-même. Dans ce cas, il suffirait de relire le poème ou de regarder à nouveau la toile pour soulager le moindre retour de cafard. Cependant, on le sait, une œuvre achevée n'est d'aucun secours.

Si l'on consent à parler de réparation dans le cadre de l'expérience esthétisante, on doit certainement la mettre en rapport avec le désir d'œuvre plutôt qu'avec l'œuvre comme telle. « C'est la question et non la réponse, le processus et non le résultat qui importe¹⁶ », affirme Florence Chazal, qui va tout à fait dans le sens de Paul Klee, pour qui le mot d'ordre est le mouvement : « It is precisely the way which is productive – this is the essential thing; becoming is more important than being¹⁷. »

Sans doute l'art peut-il se concevoir comme une radicale expérience d'abandon. Abandon du grand rêve d'absolu qui,

¹⁶ Florence Chazal, « Du désœuvrement : Blanchot ou l'absence », *Tangence : Poétique du livre*, vol. 54, mars 1997, p. 26.

¹⁷ Paul Klee, *The Diaries of Paul Klee : 1898-1918*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 307.

comme nous l'avons vu, peut prendre différentes formes allant du rigoureux désir de faire parfait, au besoin viscéral d'être réconforté par une présence qui fasse échec à l'absence primitive, en passant par la forme d'abandon la plus courante et la plus aisément éprouvée par les poètes, qui correspond à celle de l'abandon du vœu de contrôle sur une œuvre. En dernière instance, on peut aussi se demander si, globalement, l'art ne procède pas de notre habileté d'artiste à nous détacher de notre propension à la beauté. C'est-à-dire qu'on peut se demander si l'actualisation de l'art ne participe pas de notre capacité à vivre sereinement nos contradictions intimes entre vouloir et non-vouloir. D'ailleurs, l'aspect réparateur de l'acte de création artistique (dont on parle beaucoup en psychanalyse) se situe peut-être dans le lâcher-prise, corollaire obligé de cet abandon... Une attitude qui ressemblerait à celle, sereine, du mourant qui, après s'être acharné contre l'éventualité de sa dispersion, consent finalement à abandonner la lutte pour accueillir l'angoissant mystère d'un nouvel ordre à venir...

Malgré tous ces mystères et questions sans réponses, une chose s'expose cependant avec clarté : la nécessité d'abandonner (en esprit, d'abord) toute position statique. Car le geste de création s'affirme avant tout à travers un refus net de l'immobilisme. Créer, c'est accéder au mouvement en soi, à soi-même en mouvement. Peut-être l'artiste, en dépit de son grand désir de voir solutionnées les énigmes de l'existence, s'accommoderait-il finalement de ne pas pouvoir y arriver à travers son œuvre. Car l'œuvre close – et c'est sans doute là le paradoxe suprême –, l'œuvre achevée ferme la porte. Et par là, elle vient faire échec au besoin de continuité et de transcendance de l'artiste : « Le poète est celui qui, par son sacrifice, maintient en son

œuvre la question ouverte¹⁸. » Le poète accepte de ne pas répondre aux questions que pose l'expérience existentielle. C'est là son sacrifice. Il abandonne son rêve de toucher du doigt la Vérité. Il se contente de quelques indices ou intuitions. On pourrait dire qu'il consent à emprunter une posture médiane, à vibrer de la combinatoire entre le tout et le rien.

Et cette combinatoire, ce mouvement, ce rythme, c'est l'*errance* caractéristique du tempérament artistique. Si l'errance, par définition, ne mène nulle part¹⁹, elle a tout de même l'avantage (du point de vue de l'éventuelle réalisation artistique) de reconduire l'artiste au point de départ... Ainsi va l'artiste sur les voies de l'inachèvement et de l'éternel retour de la pulsion créatrice.

Le poète sait qu'il faut continuer d'écrire. En dépit du trajet erratique, continuer de s'abandonner à l'écriture. D'abandonner tout ce qu'il faut, en faveur de l'écriture pour aller rejoindre l'inconscient de son désir.

Qui sait si ce n'est pas le seul moyen de ne pas abandonner le reste...

¹⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978, p. 337.

¹⁹ Une expression que l'on ne prononce plus sans penser à Martin Heidegger, ou à Jacques Brault pour qui, entre autres choses et autres textes, « [il] n'y a plus de chemin ».

Bibliographie

ANDREAS-SALOME, Lou, *Lettre ouverte à Freud*, Paris, Lieu Commun, 1983.

ANZIEU, Didier, *La sublimation : Les sentiers de la création*, Paris, Tchou, coll. « Les grandes découvertes de la psychanalyse », 1979.

_____, *Le corps de l'œuvre : Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981.

ARISTOTE, *L'homme de génie et la mélancolie : Problème XXX, 1 d'Aristote*, Traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 1988, p. 46-48.

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, coll. « Philosophie », 1992.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1995.

_____, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978.

BRAULT, Jacques, *Il n'y a plus de chemin*, Montréal, Éditions du Noroît, 1990.

BRODA, Martine, *L'amour du nom : Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, Gallimard, coll. « En lisant, en écrivant », 1997.

CHAR, Marie-Claude, *Char : Dans l'atelier du poète*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996.

CHAR, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995.

DU VIDE À LA FORME

CHAZAL, Florence, « Du désœuvrement : Blanchot ou l'absence », *Tangence : Poétique du livre*, vol. 54, mars 1997.

DELAND, Monique, *L'intuition du rivage, suivi de Pour une esthétique de l'ambivalence*, Mémoire de Maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997.

DE SMEDT, Marc, *Éloge du silence*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1986.

EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'art : Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1982.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Œuvres*, Édition critique de Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971.

_____, *Poésies complètes. Regards et jeux dans l'espace, suivi de Les solitudes*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1949.

JABÈS, Edmond, *Du désert au livre : Entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Belfond, 1991.

KAFKA, Franz, *Journal*, Trad. de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche/Biblio », 1954.

KLEE, Paul, *The Diaries of Paul Klee : 1898-1918*, Berkeley, University of California Press, 1968.

_____, *Théorie de l'art moderne*, Genève, Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1964.

KLIBANSKY, Raymond, et Erwin Panofsky, *Saturne et la mélancolie : Études historiques et philosophiques : Nature, religion, médecine et art*, Trad. de l'anglais et autres langues

MONIQUE DELAND

par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1989.

LAPLANCHE, Jean, et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1994.

MUNIER, Roger, *Mélancolie*, Paris, Le Nyctalope, 1987.

RASKY, Harry, « Hommage to Marc Chagall », *The Colours of Love*, CBC Production, 1976.

SOJCHER, Jacques, *La démarche poétique*, Paris, Éditions Rencontre, coll. « Solstices », 1969.