

Écritures du moi

*S*rop rapidement éliminé de la relation analytique, définie comme une relation orale, l'écrit se trouve impliqué dans la cure de parole, y fait souvent retour. L'écrit de l'analyste, bien sûr, qui à la suite de Freud peut s'abriter derrière l'écran de la science, pour rendre compte, témoigner, élaborer, à moins que n'apparaisse parfois chez lui l'ambition d'entrer en littérature ; mais surtout, les écrits des patients, soit qu'ils accompagnent la cure, soit qu'ils fassent irruption dans des moments particuliers.

Avatars de la cure ou passages obligés ? Comment considérer ces textes : pages de journal, notes ou fragments épars, poèmes, lettres..., remis ou non à l'analyste, qui parfois émaillent la relation — quand ils ne contribuent pas à la structurer, surtout dans le cas de patients limites ou psychotiques —, si ce n'est en les prenant en compte plutôt qu'en les maintenant pudiquement dans un au-dehors illusoire ?

Pour Freud, la langue orale — langue naturelle à l'homme depuis que, dans la confusion et le multiple, s'est perdue la langue originelle, universelle, divine — serait seule apte à une communication d'inconscient

à inconscient entre patient et analyste ; alors que l'écrit, dénié à l'analyste dans le temps des séances, et plus totalement aux patients, ne serait qu'un artifice venant faire obstacle, entraver le déroulement de la cure.

Mais l'opposition ainsi tracée entre oral et écrit occulte l'importance à accorder à un acte, à un geste qui, dans sa matérialité, ne peut être simplement relégué au rang des passages à l'acte défensifs et qui, plus largement, interroge les notions de représentation et de sublimation.



Entièrement canalisée vers le langage parlé, la cure apparaît comme une tension entre un éprouvé de nature sensorielle, indicible, et la nécessité d'une mise en mots, d'un dit. Relation instable qui passe par la qualité vocale, sonore, et les émotions qui s'y lient, sans quoi l'analyse ne se réduirait, selon l'énoncé même de Freud citant Hamlet, qu'à « des mots, des mots, encore des mots ».

Tout se passe comme si, dans une linéarité artificiellement créée, et sans nul doute à repenser, se succédaient quelque peu schématiquement, le sensoriel conduisant à l'affect, l'affect à la parole orale et à la pensée, la parole et la pensée à l'écrit. Ce chemin, le rêve, privilégié pour l'authenticité de son accès à l'inconscient, le parcourerait en sens inverse, opérant le passage régressif de la pensée à l'image sensorielle, visuelle essentiellement. Un schéma qui situerait en son centre la démarche analytique avec, à chaque extrémité de la chaîne, un danger à éviter : d'une part, l'enlèvement dans le sensoriel et l'affect, de l'autre, la maîtrise par l'écrit. Ainsi s'accomplirait le passage des processus primaires aux processus secondaires, des représentations de choses aux représentations de mots en un lien devenu harmonieux.

Selon une telle vision, il est alors logique de penser que l'écrit n'a pas sa place à l'intérieur de la relation analytique, qu'il ne peut être tenu qu'à l'extérieur, comme simple transcription dans un temps second par rapport à la séance, à moins d'être, dans une métaphorisation du terme d'écriture — et c'est le sens que lui donne Freud le plus souvent —, assimilé à une inscription sensorielle, visuelle en début de parcours. Le rêve est alors langage à déchiffrer... et permet la fameuse formule si discutable qui veut que l'inconscient soit structuré comme un langage.

C'est pourtant, dans une perspective non linéaire, non développementale, plus sûrement dans les intervalles, dans les interstices, entre indicible, dicible et dit, que l'écrit vient s'immiscer, qu'il émerge, à l'intérieur d'une relation qui entend l'exclure, comme si l'excès de l'indicible et l'excès du dicible amenaient parfois, sous des formes différentes, le patient, mais aussi l'analyste, à s'en remettre à l'écrit pour dire.



Recoupant peut-être le primat du visuel sur l'auditif, la préséance de l'écrit sur l'oral a longtemps été soutenue. Or, la question sans cesse renouvelée de l'origine de l'écriture n'a cessé de se poser sans pouvoir, en l'état de nos connaissances, aboutir à une réponse fiable. La question elle-même ne se justifie que dans l'attente d'une vision métaphysique ou dans l'inachèvement d'une pensée scientifique.

Mythes et légendes s'accordent en effet à donner à l'écriture une origine divine, sacrée, accentuant ainsi l'opposition oral/écrit. Mais, pouvoir tiré tour à tour vers le Ciel ou vers l'Enfer, l'écrit est bien la marque du pouvoir que possède l'homme de s'inscrire dans le monde et dans sa réalité.

Pour Freud, la référence aux langues anciennes et à leur écriture — hiéroglyphique, cunéiforme, hébraïque, chinoise — participe de ses recherches sur ce que peut être un état premier, primitif, où viennent s'enraciner les mécanismes psychiques. Pour devancer d'éventuelles critiques concernant sa lecture des rêves, il établit en fonction d'un même caractère d'ambiguïté, de flou, qui cependant ne fait pas obstacle à la compréhension, un rapport d'analogie entre le « système d'expression des rêves » et « tous les systèmes primitifs d'expression écrite¹ ». Un même système de représentation, pourrait-on penser. Pourtant, l'écriture chinoise semble échapper à la notion de représentation telle que nous l'entendons, dans un système binaire qui implique une temporalité : les deux temps de l'acte de pensée et de son contenu concret, de l'affect et de la représentation, de la représentation de chose et de la représentation de mot, des processus primaires et des processus secondaires...

Mais, il est possible, à travers l'approche, aussi superficielle soit-elle, de l'écriture chinoise de penser autrement. Née à partir de signes formés de façon aléatoire sur des écailles de tortue mises au contact du feu, elle ne

s'offre pas au déchiffrement, mais repose sur la notion de création, de récréation par le geste d'un état particulier de soi et du monde, de soi dans le monde. C'est détachés de notre mode de penser et de notre propre système d'abstraction, qui unit le concept et le mot ou le mot et la chose, qu'il nous faut tenter de comprendre une relation autre au réel.

L'écriture chinoise résiste à ce que « représente » pour les occidentaux l'abstraction de l'idée et du son, au profit d'un état dans le temps, dans telle circonstance singulière. Les poètes occidentaux ne s'y sont d'ailleurs pas trompés qui ont tenté de sortir de notre culture ethnocentriste pour « sonder ce qui a pu être opprimé dans les pratiques signifiantes occidentales² ». La poésie, dans sa pureté, n'exprime pas. Elle n'est pas transcription, reproduction d'une idée, d'un sentiment, d'un mot qui existeraient préalablement à l'écriture, d'un contenu à présenter, à représenter. Elle ne se soumet pas à l'interprétation. De la même manière, l'écriture est création.

C'est ainsi, sans doute, qu'il faut comprendre l'art de la calligraphie qui ne peut être dissocié de la qualité dont l'écriture est investie. En pratiquant cet art, tout Chinois retrouve « le rythme de son être profond et entre en communion avec les éléments... En réalisant l'unité de chaque caractère et l'équilibre entre les caractères, le calligraphe, tout en exprimant les choses, atteint sa propre unité³ ».

Génie de la langue et des caractères. Mais aussi pour nous une possibilité de penser autrement, dans l'instant, dans sa réalité, le geste même de l'écriture, le mouvement de la main (*handwriting*), la matérialité des objets utilisés, la concrétion du signe tracé.



S'attarder sur cet aspect de l'écriture, c'est peut-être entendre différemment le rapprochement symbolique avec le corps que Freud mentionne et interprète : « Lorsque l'écriture, qui consiste à faire couler d'un tube du liquide sur un morceau de papier blanc, a pris la signification symbolique du coït... alors l'écriture est délaissée parce que c'est comme si on exécutait l'action sexuelle interdite⁴. »

Mais n'est-il pas possible de penser qu'il est des cas où le liquide qui coule du tube, que le morceau de papier blanc, objets concrets, portions de

réalité, offrent, en deçà des processus de symbolisation, un appui sur lequel amarrer ou construire une identité jusque-là défaillante ? L'écriture, unie à la main qui la trace et lui donne existence, est liée au corps. Corps partiel agissant, alors que dans l'analyse dite classique, le corps tout entier est volontairement immobilisé, neutralisé au profit de l'image du corps.

Il est des patients pour lesquels l'acte d'écriture, dans l'assurance qu'il procure de l'existence du corps, se fait nécessité. L'écrit a peut-être alors valeur de contenant et comporte une dimension thérapeutique. Mais plus encore, en une sorte d'équation, d'adéquation, dans un animé-inanimé rassurant, l'écrit est le corps.

Ainsi, à l'adolescence, le journal auquel il arrive de se confier est plus qu'un réceptacle. À l'âge où le corps se transforme pour parvenir à la maturité sexuée, dans cette période transitoire, charnière, où le corps se dérobe et inquiète dans sa matérialité, l'écrit participe d'une quête d'identité. Le journal, s'il se fait confident, est surtout double de papier — bientôt délaissé ou même oublié, quand le but est atteint — pour que de soi à soi s'affirme progressivement le « je ». La pratique scripturaire, par la réflexivité qu'elle implique et l'écart toujours possible par rapport aux modèles, fait naître le « je ». Car en dépit de la volonté d'uniformisation, de nivellement de l'éducation pour tous et l'acquisition de normes graphiques et orthographiques, l'écrit permet la constitution et l'affirmation d'une singularité, d'une individualité.

Le geste d'une patiente me remettant un jour son journal et me faisant croire par là, un instant, à une marque de confiance, à un progrès dans la thérapie entreprise, me sidère lorsque je n'y trouve que des pages blanches, hormis deux ou trois pages couvertes d'une écriture brouillonne et malhabile. Par la blancheur des pages, elle me dit non pas son inhibition, mais sa peur de l'effondrement, de l'anéantissement, sa tentative désespérée, tant de fois vouée à l'échec, d'advenir à elle-même. Car l'écrit est à considérer, moins pour son contenu que pour sa fixité qui stabilise et rassure. Contrairement aux paroles verbales, mouvantes, il apparaît pour certains patients comme une réalité immuable, qui ne saurait mentir. Comme pour telle autre patiente en proie à un discret délire interprétatif, qui ne met jamais en cause ce qui est écrit. Les petits carnets dans lesquels elle consigne ses réflexions ou mes interventions au sortir des séances ne la quittent jamais. Ils ne sont pas simples contenants. Ils sont ce qui la

constitue, ce qui la construit, elle-même. N'est-on pas ramené par ce biais à ce qui, plus généralement, relève d'une conception magique, religieuse de l'écriture, à la sacralité de l'écrit ?

C'est cette nécessité d'être, chez les patients dont le moi est fragile — patients limites ou psychotiques —, qui les pousse à écrire dans les moments où la relation analytique peut paraître dangereuse par les remaniements qu'elle suscite. Qu'une relation se noue — une relation qui n'implique pas toujours qu'elle soit d'ordre transférentiel au sens classique du terme, c'est-à-dire fondée sur le déplacement des imagos parentales —, que des rêves adviennent, et se fait sentir pour le patient, parfois avec force, le besoin d'écrire, pour que ne soit pas abandonné au néant quelque chose de soi-même, pour ne plus rien perdre, pour ne pas se perdre. Plus que d'un sursaut de mémoire — qui ne serait que subterfuge, simple pense-bête —, il y va de l'existence même du patient, dans une coïncidence enfin réalisée de l'écrit, du corps et de soi.

Dans son livre, où se mêlent ses réflexions théoriques et son expérience d'analysée, Margaret Little présente, loin de tout souci d'esthétique littéraire, les poèmes⁵ écrits au cours de son analyse avec Winnicott. Ils surgissent en elle pendant un temps d'hospitalisation en l'absence de l'analyste, au seuil de l'effondrement. Après dix jours enfermée dans sa chambre à pleurer, terrifiée, elle se met à écrire, à sa grande surprise, et se sent progressivement émerger. Elle habite alors les mots qui l'agrippent au réel. Parfois, simple nomination de ce qui l'entoure, ils sont indissociables de la réalité et d'elle-même. Irréductible à autre chose qu'à des mots, des sons, des rythmes, des silences, la poésie est la saisie d'un présent de vie. Elle n'exprime pas, ne traduit pas — n'est-elle pas d'ailleurs intraduisible ?

C'est sans doute dans les mêmes termes qu'il convient de considérer le livre de Julien Bigras, *Ma vie, ma folie*⁶, exemple frappant de ce qui se lit comme l'histoire d'une transgression incestueuse, mais qui révèle en fait, chez l'analyste cette fois — et c'est là que le bât blesse —, un état de trouble et de désorganisation. J. Bigras s'enferme, renonce à tous ses autres patients, écrit l'histoire de sa relation avec Marie. Ici, le passage à l'écrit est tentative de sauvetage pour son propre compte. Il double, redouble l'acte d'écrire de la patiente Marie et lui fait écho. On se souvient des moments où l'échange passe par la lecture de textes écrits par l'un et par l'autre dans l'intervalle des séances, dans une confusion de l'un et de l'autre. Relation prise dans

un jeu de miroirs, où le moi de l'analyste se perd dans la folie de sa patiente, où la fascination l'emporte, où domine moins l'excès de l'indicible sur le dit que le danger menaçant de l'anéantissement. La dérive de la relation, qui estompe l'indispensable dissymétrie entre analyste et patient, sans laquelle une analyse ne peut avoir lieu, provoque par effraction un vacillement identitaire. Il est tel que ce seul écrit — qui survient comme un ultime recours — ne suffit pas à combler le vide creusé, l'effacement (le « fading ») du moi. Un deuxième texte écrit, mené parallèlement, vient offrir un appui plus réel : un texte autobiographique⁷, plus salvateur celui-là parce qu'il est retour et travail sur soi, auto-analyse.

Sur plusieurs années, J. Bigras écrit, réécrit sa biographie, affirme une généalogie sur laquelle se fonder, recherche des origines, s'invente, pourrait-on dire, une image maternelle qui le mette à l'abri de la folie paternelle. Plus sûrement que l'histoire même qu'il raconte, il se donne — il nous donne — un texte écrit, un récit romanesque qui le fait advenir à lui-même.

Effet thérapeutique de l'écrit ? Pour une part, mais le risque d'une telle affirmation serait d'inverser la situation initiale : à l'interdiction d'écrire au profit du dire se substituerait alors l'incitation à écrire ce qui ne peut être dit, et par là même accentuerait l'opposition erronée oral/écrit. Ce que l'oral n'a pas réussi à faire, l'écrit y parviendrait ! Ou ce serait encore réduire l'écrit à un objet transitionnel, à un intermédiaire entre moi et non-moi dans une relation objectale mal établie, alors qu'il creuse plus vraisemblablement un espace entre soi et soi. Ce serait surtout négliger la complexité et l'originalité d'une relation ressentie à la fois comme trop proche et trop lointaine, menaçante et rassurante, qui fait et défait, dissout et crée, et pour laquelle l'analyste doit être paré.



La question est moins d'analyser un contenu que de situer l'acte d'écriture dans l'économie du patient, de comprendre d'où surgit cette nécessité.

Une fois repoussée l'idée d'un avant et d'un après, une fois reconnue l'immédiateté, l'urgence de l'écrit, quand se trouve révélé — et non

représenté — ce qui était à la fois connu et inconnu, ce qui n'existe que dans et par l'acte d'écrire, est-il possible de parler de sublimation ?

Dans le champ trop vaste, trop mal défini de la sublimation — et c'est là sa difficulté théorique — l'écriture ordinaire ne trouve pas facilement sa place. La question du rapport au sexuel reste entière. Détournement des pulsions sexuelles quant au but, dit Freud. Il est vrai que le terme de sublimation fait appel à une symbolique du « haut » et du « bas » dans une représentation des parties génitales et des fonctions sexuelles : divinisées dès les premiers âges de la civilisation humaine, donc portées au plus haut dans la hiérarchie des valeurs, dépréciées par contre dans notre civilisation présente, elles sont objet de honte et de refoulement. Ainsi, dans l'appréciation des productions sublimes, les valeurs de la société feraient loi.

Mais comme Freud l'énonce plus tard, en 1914, dans « Pour introduire le narcissisme », « la sublimation représente l'issue qui permet de satisfaire à ces exigences (celles du moi) sans amener le refoulement ». Les exigences du moi et non celles de l'objet. Encore moins, serait-on tenté d'ajouter, celles de la société. Car si pour Freud, homme profondément marqué par le XIX^e siècle, les valeurs de la littérature, de l'art en général, et les valeurs de la société coïncident, c'est que prédomine chez lui une forme d'idéalisme qui veut que l'art transfigure, transcende la réalité, que l'art soit encore sacralisé. On connaît la vision qu'il donne du poète, tantôt comparé au psychanalyste pour sa connaissance de l'âme humaine, tantôt opposé à lui dans la mesure où il préserve le mystère que l'analyste s'emploie à déchiffrer.

Telle serait alors la sublimation qui, par l'art et par la science, détournerait l'homme de la sexualité pour le faire accéder aux valeurs les plus élevées de la société. Mais le mouvement n'est-il pas inverse ? L'art s'impose à la société qui souvent y est rebelle, car l'art désacralisé est en décalage par rapport à des normes de rationalité et de communication. Au fur et à mesure de son acceptation, de son assimilation par la société, le champ de l'art se déplace pour des percées nouvelles.

Peut-être nous faut-il revenir à la définition du sublime énoncée par Edmund Burke, telle qu'elle parcourt tout le XVIII^e siècle. Elle apporte une note supplémentaire à la notion de sublimation : « Tout ce qui est

propre, de quelque façon que ce soit, à exciter des idées de douleur et de danger, tout ce qui est de quelque manière que ce soit terrible, épouvantable, est une source de sublime », ou encore, « Les mots contribuent tout autant et quelquefois bien plus qu'aucun de ces objets [les objets naturels, la peinture, l'architecture...] à faire naître des idées de la beauté et du sublime⁸. »

Douleur, danger, terreur. N'est-ce pas ce que ressentent M. Little, J. Bigras, bon nombre de patients qui écrivent *a minima* des mots, des notes, des fragments, des poèmes ou des lettres au cours de leur analyse ou de leur thérapie ?

Quel danger, en effet, si ce n'est celui de perdre le sens, de se vider, de disparaître ? La terreur est bien ce que certains patients connaissent entre vie et néant, et que paradoxalement l'écrit exacerbe et colmate. Car l'œuvre n'est pas expression, traduction, mise en sens, mais bien au contraire, satisfaisant aux exigences particulières du Moi, d'un Idéal du Moi d'autant plus hypertrophié que ses assises ne sont pas sûres, surgissement, création, détournement de sens.

Loin de tout travail d'élaboration, et surtout de tout souci littéraire, à ce stade premier, primordial, l'écrit, œuvre minimale, poussée créatrice, pure, sublime, est la marque d'une cicatrisation en souffrance, entre le « bas » d'un abîme, d'un auto-érotisme défaillant, et le « haut » d'un Idéal du Moi grandiose.

Que ce soit l'écrit ordinaire de patients, celui — cas extrême — de « fous littéraires », ou progressivement plus assimilable par la société, celui d'un Mallarmé ou d'un Artaud, l'écrit apparaît bien comme un détournement de sens, comme une déviation par rapport à ce que devrait être la cohérence d'une organisation psychique. On pourrait en effet admettre qu'une organisation psychique bien intégrée connaisse le même silence que celui d'une organisation physique saine, dans l'équilibre de l'esprit et du corps, avec comme seuls avatars le plaisir et la douleur, la vie et la mort.

À travers la fiction de l'appareil psychique, conçu par Freud comme un mécanisme avec sa dynamique propre, il est possible d'imaginer des énergies « folles », non liées, non représentées, des « noyaux asymbolisés », « enterrés-vivants », comme les décrit D. Anzieu⁹, reprenant l'idée de N. Abraham¹⁰. La représentation spatiale de l'appareil psychique, même si

elle n'est qu'un artifice, s'y prête. Elle permet de situer l'émergence de l'écrit, contrairement au rêve, comme provenant d'une zone obscure, incertaine, sans lien, en marge de l'inconscient dont elle serait le simulacre, un lieu (peut-être entre auto-érotisme et narcissisme) où « rien n'aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation¹¹ ».

Confronté aux failles, aux défaillances du Moi et de l'auto-érotisme primaire, qui le situent sur une difficile ligne de crête entre vie et néant, le patient n'a comme seul recours de s'agripper aux mots, à leur réalité terrifiante, apaisante. Mais que la « crypte » s'ouvre, que le moi s'affermisse au cours de la relation analytique, l'écrit peut alors perdre sa nécessité, faire silence, disparaître, ou au contraire s'affirmer. « Peut-être une constellation » ? L'élaboration d'une œuvre qui naîtrait dans un équilibre fragile entre un Moi réalité et un Moi idéal, marqué, pour en revenir à Didier Anzieu, par ce qu'il décrit comme les antinomies du narcissisme, entre éternité et finitude, plénitude et vide, harmonie et discordance, unité et parcellisation, totalité et inachèvement.



NOTES

1. S. Freud (1917), *Introduction à la psychanalyse*, XV^e conférence, Paris, Payot, 1984, p. 224.
2. F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1996.
3. F. Cheng, *op. cit.*, p. 15.
4. S. Freud, *Inhibition, symptôme, angoisse*, OCFP, XVII, Paris, P.U.F., 1992, p. 208.
5. M. Little (1981), *Les états-limites, l'alliance thérapeutique*, trad. G. Nagler, Paris, Éd. des Femmes, 1991, chap. 15.
6. J. Bigras, *Ma vie, ma folie*, Paris - Montréal, 1983.
7. J. Bigras, *L'enfant dans le grenier. Le récit comme thérapeutique des terreurs infantiles précoces*, Paris, Aubier, 1987.
8. E. Burke, *Essai sur le Sublime et le Beau*, 1765.
9. D. Anzieu, « Les antinomies du narcissisme dans la création littéraire », in *Corps-Création : entre lettres et psychanalyse*, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
10. N. Abraham et M. Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987.
11. S. Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945, p. 474-477.