



Guérir par l'écriture... Et n'en jamais guérir...¹

COMMUNICATION DE FRANÇOIS EMMANUEL
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 8 MAI 2021

Le dernier livre publié de Charles Bertin s'intitule *Jadis si je me souviens bien*. C'est un ensemble de trois nouvelles, marquées par un hiératisme discret, admirables. Le fil qui relie les trois nouvelles est sans doute le temps, trois souvenirs éclairent et allégorisent le temps, vus par un vieil homme proche de la fin de sa vie. Je note en exergue de la première nouvelle cette citation d'Isaïe (XXI, 11-12) qui n'en finit pas chez moi de susciter des sens et que je mets en relation, quoique je le veuille, avec la place de l'écrivain :

« *Sentinelle, que dis-tu de la nuit ?* »

Mais ici, c'est la dernière nouvelle qui va me servir d'entrée dans cette communication. Celle-ci fait suite à la communication d'avril où je me suis efforcé d'ouvrir la question : *guérir par l'écriture* ? Ici je voudrais m'attacher à ce foyer de l'écriture qui chez les écrivains est inapaisable, inguérissable, qui nourrit au fond l'écriture, que, non sans un certain excès de langage, on pourrait nommer la blessure d'origine, ou la blessure d'existence.

La nouvelle de Charles Bertin s'intitule : *Le Cheval souriant*. Il s'agit d'un douloureux souvenir dont l'écrivain dira qu'il sonna la fin de l'enfance, « *l'effondrement des valeurs sur lesquelles il avait enfant fondé sa vie* » (18).

Nous sommes fin août 1928, exactement. Les parents du petit Charles ont loué une villa blanche à colombage au bord de la mer. C'est un belvédère, à l'architecture

¹ L'enregistrement filmé de cette communication est disponible sur la chaîne YouTube de l'Académie à cette adresse : <https://youtu.be/F8TX6l5c3fY>

un peu tarabiscotée, qui offre une vue imprenable sur la plage au crépuscule. L'enfant y passe ses vacances avec sa mère, il aime venir se couler contre son corps, abandonner sa tête sur son épaule, contempler l'océan, et sentir que « *tous les périls de l'univers viennent mourir au bord de leurs souffles joints* ». Seulement voilà : le vendredi soir le père arrive rejoindre la mère à la villa, ce qui n'est pas sans susciter chez l'enfant une pointe de jalousie. Le drame survient alors que l'enfant a refusé d'embrasser son père, il s'est montré incorrect et a été « *banni* » dans sa chambre. Se réveillant là d'un demi-sommeil boudeur il entend soudain des bruits depuis la garde-robe qui se dresse à l'angle, adossée au mur de la pièce d'à côté, la chambre de ses parents. C'est un gémissement « *rauque et voilé* » une « *lamentation psalmodiée qui ressemble à l'appel du vent...* ». Inquiet l'enfant se lève, colle son oreille au bois « *rêche et gluant* » de la garde-robe et reconnaît la voix de sa mère par-dessus les battements de son propre cœur, sa mère qui tour à tour implore et gémit, adjure « *je ne veux pas* », l'instant d'après multiplie frénétiquement les « *oui, oui...* », au point que l'enfant « *grelottant de terreur et d'abandon* » finit par s'agenouiller devant la serrure puis regagne enfin son lit et dans le silence revenu rallume la veilleuse qui éclaire une toile de Jouy d'un bleu tendre tapissant le mur. Le décor y est pastoral : maison des champs, jeune femme en capeline, mare aux canards bordée de saules, moutons, une porte entrouverte où un cheval semble sourire... Sur cette image tombent les derniers mots de la nouvelle : « *alors j'ai approché mon visage du mur jusqu'à frôler la toile de mes lèvres et j'ai supplié à voix basse : s'il vous plaît, s'il vous plaît, laissez-moi entrer...* »

Entrer dans l'univers du cheval qui sourit, de la jeune femme en capeline, l'univers de tous les contes, l'univers de la chambre que l'auteur s'est attaché à décrire en long et en large dans les pages qui précèdent le récit du drame (comme s'il voulait toujours le postposer). Car la chambre c'est bien plus que cette toile de Jouy qui en tapisse les murs, c'est aussi un unique poste de guet sur les « *sorcelleries de la mer* », les mouvements sur la plage, le semis des étoiles, les lumières du Grand Hôtel, le cheminement lointain des *liners*, tous hublots éclairés, qui découpent « *sur l'écran de la nuit de véritables châteaux pavoisés...* », tout ce qui a longuement été décrit dans les premières pages de cette histoire, ce composé de sensations en lien avec l'insaisissable génie du lieu, îlot unique de la villégiature enfantine, non loin d'une brinquebalante boutique à souvenirs, comme un puzzle que le vieil homme narrateur, auteur, voudrait recomposer dans une « *thérapie de la remémoration* », avec « *la certitude que*

s'(il) acquérai(t) le talent de reconstituer par l'écriture les instants passés dans le bonheur, le privilège (lui) serait accordé par surcroît de les voir renaître à la vie ».

Encore aujourd'hui je suis persuadé, écrit Charles Bertin, « *que le dieu inconnu qui règne sur cette région (...) décida de ma vocation littéraire* ». De cette région il livre à la fois le champ d'expansion et ce qui pourrait ressembler à une blessure d'origine. À la fois la chambre aux murs tramés par les contes, aux fenêtres grandes ouvertes sur les étoiles, les rêves, les voyages... et ce moment très sourd, très sombre, de la catastrophe enfantine, quand la voix pure de la mère, la parole sainte de la mère se voit soumise à déformations, contre-sens, bestialité, saccades, produisant chez l'enfant une sidération, puis une puissante envie de fuite vers le monde du cheval qui sourit :

« S'il vous plaît, laissez-moi entrer... »

Dans la toile de Jouy avec le cheval souriant il y a une répétition du motif, un code. Là et dans toute la chambre il y a un monde qui sans fin peut être exploré, découvert, inventorié. Tandis qu'à l'angle de la chambre, derrière la garde-robe (au contact « *rêche et gluant* ») des débris de la voix maternelle surnagent, des vagissements qu'on ne comprend pas, contre lesquels on vient buter avec sa caboche d'enfant, incapable d'élaborer alors même un début d'explication, une toute première ébauche de *roman enfantine*... L'esprit quand il ne s'enfuit pas vers la chambre revient toujours se laisser hanter par ce lieu noir qu'est la garde-robe, « *une garde-robe picarde en chêne noirci par le temps, un de ces robustes meubles Louis XIII que les familles se transmettent de génération en génération et qui perpétuent à travers les siècles la sauvegarde des dignités bourgeoises...* ». Ainsi le temps, le mystère du temps, le mystère du temps des familles, le mystère de la génération, revient-il donner un curieux écho, au surgissement de ces espèces de cris poussés par la voix tant aimée. Ainsi donc se perpétuent les humains... Mais pour l'enfant qui ne comprend pas, tout un monde s'est brisé, une lézarde s'est ouverte à l'instant où un ailleurs s'offre. Et le dieu de consentir à ce que l'enfant s'avance vers cet ailleurs. Et l'enfant de demander :

« S'il vous plaît, s'il vous plaît, laissez-moi entrer... »

De l'autre côté s'ouvre le pays de l'écriture. Oserait-on dire : le pays qui sera celui de *Christophe Colomb*, de *l'Oiseau vert*, du *Voyage d'hiver*, des *Jardins du désert*, textes

ciselés, amples, souvent somptueux, et même *la Petite dame dans son jardin de Bruges*, façon de revenir par l'écriture au premier paradis perdu.

Si l'enfant fait cette demande au cheval souriant c'est donc qu'il y a un protocole d'entrée, une passe. Avant : il n'y était pas. Après : dans cette région où règne le dieu, il est entré... Mystère de ce passage, mystère du lien subtil entre l'écriture et la « blessure » qui l'a suscitée. Comment cette activité littéraire surgit de la blessure, apaise le feu de la blessure, mais *ne la guérit pas*. Comment la blessure n'en finit pas de nourrir l'écriture.

Mystère qu'il importe de garder intact, car établir un lien de causalité entre tel événement biographique d'un auteur et le surgissement de son œuvre constituera toujours une forme de raccourci.

Il reste que par ce cheval qui nous sourit, Charles Bertin nous offre ici une métaphore saisissante du passage de la blessure à l'œuvre. Illustration ou métaphore, ou clef métaphorique. Saisissons-nous de cette clef — semblable à la grosse clef noire de la garde-robe d'angle, aux lourds « *vêtements pendus à des cintres* », à « *l'odeur fine de lavande* », que nous tournons dans la serrure afin d'en refermer la porte.

*

Écrite en 1908, *Le Coin plaisant* (*The Jolly Corner*) est la dernière « histoire de fantômes » (*ghost stories*) d'Henry James. Il ne s'agit pas ici de chambre mais de maison. D'un homme, Spencer Brydon, qui (comme Henry James) a passé plus de trente ans en Europe et revient à New York pour solder son héritage. Ses parents, ses frères et sœurs, sont morts, les baux sont arrivés à terme. L'homme a hérité de deux maisons, une demeure de rapport et une autre maison, beaucoup plus singulière, où est attachée son enfance et qu'il souhaite au fond se réapproprier. Cette seconde maison est vide, entre ses murs elle est pavée des dalles blanches et noires du souvenir, elle enferme peut-être encore ce que Spencer serait devenu s'il n'était pas parti en Europe, elle est située dans un *Jolly Corner*.

L'architecture de la maison est un peu insaisissable, avec des espaces compartimentés et des sas de communication, une ambiance de grandes pièces nues qui pourrait évoquer un immense tombeau vide. L'organisation spatiale de ce *corps de*

logis est double avec deux escaliers, un escalier monumental qui s'élève du hall et un escalier de service plutôt secret.

Se profile déjà une histoire de double : l'homme, accompagné ou non d'une ancienne amie, Alice, s'aperçoit lors de ses visites au *Jolly Corner* qu'il y a dans la maison une présence rôdeuse : silhouette (*figure*), forme (*form*), fantôme (*ghost*), alter ego (*alter ego*), puis bientôt : *his intimate adversary*, ou encore : *the just so totally other person*, d'abord un phénomène (*it*) puis clairement quelqu'un (*he*) : « *Cela se devinait, cela se dessinait sinistrement, c'était quelque chose, c'était quelqu'un, le prodige d'une présence personnelle...* » Je laisse résonner cette phrase marquée par le trait brouillé, impressionniste, de la littérature fantastique. Il est vrai que l'on a basculé dans des eaux d'inquiétante étrangeté : le familier est devenu étrange, l'étrange est devenu familier.

Toutes les nuits Spencer Brydon va tenter de surprendre cet *autre*. Jusqu'à ce que la rencontre survienne, un jour, entre loup et chien. C'est une rencontre en deux temps où la fugace vision de *l'autre* imprime quelques détails (ses mains levées, « *admirables* », devant son visage, « *et ses deux doigts réduits à l'état de moignons, comme mutilés par un coup de feu accidentel* ») avant que ses traits n'apparaissent dans toute leur hideur, et qu'il s'avance vers Spencer « *comme pour une agression* », et qu'enfin ce dernier s'effondre sous ce contact « *brûlant* ».

Beaucoup a été écrit sur la rencontre tant désirée que redoutée avec ce double du *Jolly Corner*. Un secret rôde autour de cet habitant nocturne de la maison d'enfance, cet être qui est resté fidèle aux idéaux d'autrefois. C'est tout le génie de la fiction que de faire exister avec précision, avec imprécision, à l'estompe, la présence incertaine de cet autre et tenter un parcours narratif dans sa direction. Le roman invente le double comme l'imaginaire collectif (et bien d'autres nouvelles de James) dresse le fantôme, parce qu'il dit tellement bien, le fantôme, combien nous avons besoin des histoires, *et du trouble des histoires*, pour donner corps à ce vécu insupportable de la disparition brutale d'un proche.

L'habitant nocturne de la maison du *Jolly Corner* n'est donc pas sans rapport avec celui que Spencer serait devenu s'il n'avait pas quitté son pays et sa famille. Que lui dirait-il, cet autre, quel visage aurait-il, quelle indignité lui ferait-il découvrir ?

(Étrange incarnation du conditionnel passé... Alors qu'un texte de Blanchot développe l'attrait de James pour le travail préliminaire des « sujets », canevas narratifs

encore vierges, notés dans ses cahiers, et auquel le processus d'écriture se devra d'apporter son *tour d'écrou...*) (27)

La biographie d'Henry James nous apprend qu'il avait quitté l'Amérique pour l'Europe (non sans ambivalence, l'Europe l'avait attiré par le raffinement de sa civilisation, mais aussi par une certaine licence morale, et en dépit d'une probable malédiction paternelle qu'il lui avait fallu braver...). Henry était par ailleurs le frère de William James, célèbre philosophe et psychologue, resté lui aux États-Unis. La réussite sociale de William devait dresser une ombre redoutable face à ce frère puiné qui, enfant, avait été presque bègue, et souffrait d'un handicap résiduel de l'articulation. William James s'intéressait beaucoup à la télépathie, peut-être parce qu'il avait connu dans sa jeunesse un épisode hallucinatoire. Exactement comme leur père à tous les deux, Henry James sr, qui était resté effondré pendant des années à la suite d'une crise psychotique grave (il s'était senti agressé par une « forme », l'interprétant comme une malédiction divine). Étranges jeux de miroirs dans la biographie d'Henry James jr, chez qui l'on pourrait postuler là une faille d'existence, sur laquelle se serait levée la figure romanesque du double comme pour attirer et réinterpeller l'auteur dans la boucle fictionnelle du *Jolly Corner*.

Il fut aussi supputé que cette histoire de Spencer, accompagné dans la maison par son amie Alice — du même nom qu'Alice James, la jeune sœur de l'auteur, ou l'autre Alice James, la femme de son frère — cette histoire de Spencer donc dans sa confrontation avec le double, n'était peut-être pas sans trahir un certain penchant homosexuel d'Henry jr, comme des éléments de sa vie pouvaient y faire penser (une vie de célibataire, des courriers enflammés adressés à des jeunes gens...) Cette hypothèse résonne de singularités du texte (la honte et l'indignité quelquefois évoquées, les mains « *admirables* » ou le contact « *brûlant* » de *l'autre...*) Pour être sans doute pertinente, elle émane évidemment d'un autre lieu que du cœur de la fiction, attirant la lecture vers des significations particulières et resserrant le spectre des harmoniques liées à la présence du double. La question étant : comment respecter la clôture d'une œuvre dès l'instant où l'on a glissé vers la biographie de son auteur, comment parler d'une histoire en respectant la part enclose, comment préserver le génie mystérieux d'un texte et sauvegarder le *trouble* que fait naître la présence à la fois intime et lointaine, installée et furtive, incarnée et incertaine, de l'habitant de la maison fictionnelle... ?

Ce double n'en finira pas de nous hanter, même une fois refermé le livre. Acceptons-en la hantise énigmatique, la douce morsure. Et observons au passage comme le parcours de la nouvelle emprunte aux mouvements sinueux du rêve. Car dans ses visites nocturnes Spencer Brydon cherche à surprendre ce double, il se met à l'affût, il se fait chasseur, traqueur, il use de stratagèmes, il guette *l'autre* à distance calculée, il entre dans cette jubilation inquiète que nous connaissons bien dans nos rêves lorsque nous nous jouons sans fin une course-poursuite, échappant au poursuiveur pour aussitôt le remettre en selle, et jouissant de cette demi-maîtrise du poursuivi relançant la poursuite, comme pour fatiguer les ressorts de l'épouvante, dans ces parcours oniriques interminables qui prolongent nos batailles enfantines d'autrefois et nos tentatives de nous habituer à l'effroi.

Dans la maison de la nuit, parmi ces demi-clartés, ce théâtre d'ombres, James fait aussi osciller son narrateur-personnage sur la tranche du miroir : une porte est tout à coup fermée mais qui a fermé cette porte, est-ce soi, est-ce l'autre, est-ce l'autre en soi ? Pendant un temps indéfini il prolonge le vertige de celui qui veut et ne veut pas savoir, prête forme à l'obscur et s'effraie de lui donner forme, cherche appui sur la résonnance de ses pas dans la maison vide, puis revient se tenir craintivement à proximité de sa faille, pour s'avancer encore, aussi près que possible du lieu de la terreur, et le cœur de la nouvelle est dans cette approche, cette avancée tâtonnante, cette question inépuisable : que vais-je découvrir de ce qui est caché en moi ?

*

Une autre chambre d'enfance prend place dans la mémoire d'Henry Bauchau. C'est une pièce aux cloisons de bois qui s'ouvrent sur une large fenêtre dans un souvenir, reconstitué, retravaillé, qui est le souvenir de la « *circonstance éclatante* ». Henry, très jeune enfant, est dans la chambre avec son frère aîné qu'il appelle Olivier. Olivier se balance tranquillement, fièrement, sur un cheval de bois avec cette expression « *de sobre certitude* », cet air « *d'être pleinement accordé à ce qu'il fait* » qui le caractérise. Henry le regarde émerveillé, lui le petit frère, pas vraiment « *entier* », pas vraiment « *unifié* », ni « *de plain-pied dans l'existence* », il voit en son frère aîné celui qu'il ne pourra jamais être. Et pourtant le soleil du soir vient toucher de ses rayons la lame du sabre qu'Henry tient dans sa main et opérer une manière de désignation : car c'est lui

qui tient l'objet « *mâle et brillant* », l'outil d'écriture. Là, écrira Bauchau bien des années plus tard, là commence « *la dépendance amoureuse du poème* ».

À trente-trois ans, Henry Bauchau s'est essayé en secret à la poésie, il a même écrit un roman sous un nom d'emprunt, mais ces tentatives se sont révélées peu convaincantes. De quelques éclats sonores prometteurs il ne sent, écrira-t-il, que « *des sons dégonflés dans sa bouche* ». Nous sommes après la deuxième guerre, il traverse alors une période très difficile, marquée par un triple échec, personnel, professionnel, conjugal, au point qu'il entame une psychanalyse, avec Blanche Reverchon Jouve. Un jour, il lui apporte un cahier gris qui reprend des souvenirs d'enfance, des fragments de son analyse, mais aussi des textes plus libres. Et ces pages sont reçues par son analyste, elles marquent à la fois un retour vers l'écriture et un pas décisif. Dans l'opacité du travail de déstructuration-restructuration qu'est la cure psychanalytique, elles se risquent, ces pages, du côté du poème, elles plongent dans la nuit enfantine, et trouvent avec l'analyste une première lectrice, ouvrant de nouvelles voies « *vers le caché, vers le nouveau* » dans une chambre d'écho plus vaste que la chambre d'analyse classique. Une mythologie personnelle s'ébauche avec une maison chaude et une maison froide, un Homme noir, une femme nommée Mérence, condensé de mère et d'absence, et cette Grande Muraille qui pourrait figurer énigmatiquement le motif de la scission intérieure. Il faut dire que Blanche Reverchon Jouve est l'épouse du poète Pierre-Jean-Jouve dont elle accompagne attentivement l'œuvre. Blanche Jouve dira d'ailleurs à Henry que le levier de son analyse est l'écriture. Et quand elle apparaîtra quinze ans plus tard dans son premier roman, *La Déchirure*, elle aura les traits de la Sibylle, prophétesse lumineuse et sombre, aux interventions oraculaires, aux cheveux de serpents.

Dans la chambre de l'analyse, Henry renoue avec le poème, et une trame de mots qu'il relie à la langue maternelle enfouie, ébranlée par l'incendie de Saint-Pierre (Louvain), lorsqu'il avait un an et demi. Menacée ensuite pendant les années d'occupation allemande, la langue maternelle précède la langue de la parole puis de la lecture. Cette langue s'aperçoit d'abord sur le visage de la mère et au contact de son corps. C'est une langue fondatrice « *fragmentée, discontinue, inatteignable, sauf par brèves lueurs* ». (20)

Au plus fort de l'analyse se réveille aussi la pulsion — sauvage, conquérante — de ce qui va prendre la forme d'une pièce de théâtre autour du personnage de Gengis

Khan. Là se déploie soudain ce qu'on appellera une grande fresque épique (j'y vois des guerriers, jouant avec des masques immenses, avec les attributs des dieux). Gengis Khan émerge du bouillonnement de la psychanalyse comme un *droit au rêve*, écrira le poète. Surgit là quelque chose comme une puissante levée de force de l'Inconscient.

Mais si le poème cherche à retrouver la langue enfouie, le roman demande d'engager plus avant tout son « corps » à celui qui se sentait tellement peu « *de plain-pied* » dans la scène de la « *circonstance éclatante* ». Bien des années après sa première analyse, Henry Bauchau entamera ce qui deviendra *La Déchirure*, soit ces six jours où il revient au chevet de sa mère agonisante, renouant au long de ces heures avec sa mémoire d'enfance, filtrée ou non par les séances de sa psychanalyse.

Alors qu'il est à mi-chemin du roman l'écrivain Jean Amrouche (qui est avec la Sibylle l'autre présence tutélaire du livre) dira à Henry que la mère n'y est pas encore assez présente « en son corps », qu'il lui faut remettre le corps de la mère au centre du livre, replacer cette ultime bataille de la mère dans l'intime de son écriture. Et régulièrement, quand Henry vient dans la chambre d'hôpital, quand il croise le regard si souvent noyé de celle qui est ainsi engagée dans ce combat du souffle, quand il s'approche et s'approche encore, quand il écrit « *Je demeure près de maman un temps qui me paraît très long. (...) Chaque fois que je commence une phrase elle me fait, du bout des doigts, signe d'attendre. Elle n'a pas pleuré, cette fois, elle n'a pas souri en me revoyant. Toute sa force et toute son attention sont requises par l'opération du souffle. Elle y procède en tâtonnant, comme on retrouve maladroitement une habitude perdue. Elle respire d'une écriture tremblée et malhabile, avec des reprises, des biffures et parfois des trous noirs qui ressemblent à de gros pâtés d'encre...* ». Le glissement d'un plan sémantique sur l'autre trahit tout à coup la tension du narrateur à faire passer dans son écriture le combat de corps et de souffle de la mère, ceci, afin dira-t-il plus tard, de la « retrouver ».

Là est toute l'entreprise de *La Déchirure* : revenir au premier maternel, arriver à contourner bon an mal an cette Grande Muraille, afin de retrouver une voie de réunion entre soi et la mère, entre soi et soi, même si, dira la Sibylle : « *nous ne sommes pas dans la réconciliation, nous sommes dans la déchirure, mais on peut vivre dans la déchirure, on peut très bien.* » (19)

On peut écrire aussi, on peut écrire dans la déchirure.

« Je suis entré dans ce livre à l'aveuglette, écrit Henry Bauchau, pressé sans doute de me retrouver à la naissance de la parole, dans la déchirure de l'enfance, dans le creux, dans la faille, en tous cas dans l'endroit béant où je suis descendu avec la Sibylle. » (20)

Au bord de la déchirure on peut aussi rôder avec les mots du poème. Sachant qu'on revient dans les parages d'un autre « corps de langage », plus vaste, plus indéfini que le corps de la mère. Un corps de pré-langage, de premier langage enfantin, préludant au langage des adultes, lequel laissera l'écrivain *de l'autre côté* avec cet indéniable acquis mais aussi cette perte dont il ne se console pas.

Parlant de cette perte, parlant de son parcours, Henry Bauchau écrit : « *Il s'agissait seulement de survivre en s'éclairant parfois d'une lumière venue d'ailleurs, surgie de cette étendue à demi effacée de l'enfance, où j'avais cru autrefois que la vie recélait un abondant, un inépuisable trésor. (...) L'enfance, l'existence, l'écriture ont été scandées par un incessant « jamais je n'arriverai jusque-là » (...) C'était au-delà du désir la nécessité de dire l'indicible, l'indicible du vécu, avec les moyens de langage élaboré pour le dicible et pour la vie courante. C'était l'espérance de cette impossible écriture de l'amour qui donnait le courage d'aller d'une séance à l'autre, puis d'une année à l'autre, d'un demi-succès à un demi-échec... » (21)*

D'une page à l'autre, pourrait-on dire, d'un chapitre à l'autre, d'un livre à l'autre. L'enfant au sabre-plume tient en main un instrument éclairé par le soleil mais fragile. Il faut libérer la langue prisonnière de l'occupation allemande, prisonnière de la difficulté de s'exprimer de l'enfant (toujours si peu de plain-pied dans l'existence), prisonnière enfin d'une famille orientée vers l'industrie et la terre.

D'autant que toutes les trahisons y sont possibles comme cet accident d'enfance qu'Henry relate dans *La Déchirure*, l'histoire de ce « *jeu originel* » avec ces mots qui faisaient plaisir à prononcer, ces mots savoureux qui avaient d'immédiats *effets de corps* (comme par exemple se mettre à genoux, l'oreiller entre les cuisses et dire « *j'ai fait un jeune...* » ou bien susurrer « *Le cul du petit Jésus* »...) ces mots physiques, magiques, de la langue enfantine, qui un jour par quelque trahison furent finalement rapportés aux adultes et considérés comme honteusement grossiers, à l'origine d'une sévère punition...

Bien des années après sa première analyse, Henry Bauchau entamera une seconde analyse, dite didactique, trois ans chez Conrad Stein, qui était lui aussi écrivain. L'image qu'il retire de ces séances est tout autre que celle qui lui est restée de

son corps à corps avec la Sibylle : il entre ici dans une pyramide de matière dure, il s'avance dans un labyrinthe, il voit que la pierre est couverte d'écriture, de glyphes, qu'il tente de déchiffrer.

Et il écrit : « *La langue des séances continue à s'approfondir dans le jeu de la pesanteur. Elle reprend sa place dans une écriture profonde. Celle qui était avant elle, celle qui était au-delà.* » (20)

La blessure, l'échec, la première analyse a accouché bien des années plus tard du livre de la mère, *La Déchirure*. La seconde analyse donnera *Le Régiment noir*, qui entend redonner dignité au père, dans ce projet romancé, rêvé, de libérer l'esclave noir pour le faire combattre à son tour et tenter d'abolir toute sécession.

De déchirure en sécession une écriture s'est levée, une œuvre littéraire a pris son ampleur. Mais selon l'expression souvent citée de Pierre-Jean Jouve, il a fallu en amont tout ce travail souterrain pour « *desceller le mot des orages* ».

*

Ainsi, de la chambre intime du souvenir évoqué par Charles Bertin, à la maison hantée du *Jolly Corner*, à la chambre du jeu enfantin reconstituée par Henry Bauchau, j'ai tenté de vous convier au bord de ces failles d'existence qui pourraient être à la source des œuvres et conjuguent tout autrement le verbe *guérir*. Puisqu'ici non seulement on n'en guérit jamais mais il vaut mieux que l'on n'en guérisse jamais, puisque la faille, la blessure, est à l'origine de l'œuvre, et la nourrit obscurément... S'agissant de blessure d'existence, usant de cette expression, il est donc indiqué que cette blessure est consubstantielle à notre existence humaine. Simplement certains, à vrai dire la plupart de nos compagnons d'humanité, sont comme Olivier bien assis, bien campés, casqués, cuirassés, sur le cheval de bois de l'enfance, tandis que d'autres, les artistes notamment, ne se sentent jamais tout à fait « de plain-pied », sont toujours un peu en exil, cela ne va pas de soi pour eux que d'exister, leur être au monde est marqué par un ahurissement, une incertitude, heureusement qu'il leur reste en main ce glaive pour faire acte d'écriture et tenter d'inscrire, travailler l'inscription, dès lors que justement, à l'origine, cela ne s'est pas bien « inscrit ».

*

Le psychanalyste Didier Anzieu, dans un livre paru en 1981 et intitulé *Le Corps de l'œuvre* entend s'intéresser au poïétique, soit ce qui dans la création fait processus, fait mouvement. Avec ce projet, cette intention, il tente de contourner l'écueil de la psychanalyse appliquée à la littérature. Et à l'endroit de ce qu'il appelle le travail du « code » de l'œuvre (« *instituer un code pour lui faire prendre corps* »), il évoque un lieu vide, un trou central, quelque chose qui toujours se dérobe, autour de quoi l'œuvre prend forme, se construit, fait corps. Le travail du code vise à tramer, circonvier ce lieu vide, et ce n'est sans doute pas sans homologie avec l'appareil psychique du sujet auteur.

Une première figure du vide pourrait être en lien avec la perte de la mère, la maison maternelle, le pays natal... L'objet d'amour infantile, que l'œuvre cherche à retrouver, dont elle cherche à retrouver *le temps*...

Une seconde figure du vide tiendrait moins d'un objet parental perdu que des générations qui ont précédé le créateur, ce qui a constitué en amont rupture, ce qui a été transmis, non élaboré, dans une valise fermée, comme l'on dit, tel un secret originaire. Évoluent dans ces eaux des morts oubliés ou nimbés de légendes, des fantômes auxquels l'œuvre propose d'intrigants déambulatoires, voire de majestueux tombeaux, sachant qu'il nous faut pour pouvoir vivre, enterrer et embaumer ceux qui nous ont transmis l'héritage.

Parfois, il y a un intervalle irréductible entre la pulsion et la décharge pulsionnelle, c'est un inemployé (pulsionnel) dont l'œuvre va tenter de combler l'écart. Il est surtout ici question de trauma, d'effraction traumatique, autour de quoi l'œuvre cherche à tisser une toile...

Enfin, une quatrième « figure du vide » serait en lien avec la langue, la langue intime, et cette faille dans la communication précoce avant que l'enfant n'entre dans le langage : il ne comprend pas, il ne possède pas (encore) le code, les adultes sont possesseurs d'un monde dont il est le témoin repoussé, interdit... L'œuvre de création se souvient de cette incompréhension, la langue de création, surtout la langue du poème, se cherche et par instants se trouve, à l'assaut de cet écart premier.

Tout ceci éclaire, ou s'éclaire du magnifique exergue de Blanchot (en frontispice de *l'Espace littéraire*) : « *Un livre même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant*

toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut n'être que l'illusion de l'avoir atteint... » (2)

Celui qui écrit, écrirait à l'appui de ce qui a constitué pour lui une faille d'existence, cette blessure inguérissable dont nous tentons ici de parler.

Il demeure que cette liste (loin d'être exhaustive, le serait-elle jamais ?) pâtit de la notion de concept langagier. Il y est question de blessure existentielle avec tout l'environnement sémantique attaché au mot *blessure*. C'est la logique de la langue signifiante qui nous conduit à ce resserrement. Car l'on sait qu'humains nous sommes par nature marqués d'une faille, d'une *déchirure* originelle (la rupture du cordon ombilical) et sujets de cette entrée en langage qui va faire de nous, tragiquement, miraculeusement, des êtres conscients et créateurs un temps de nos existences. Parler de blessure est aussi recourir à un mot qui fixe, une substantification, laquelle rend mal compte du caractère éminemment processuel (un verbe) de l'acte créateur.

*

Je voudrais terminer par une sorte d'envoi, un renversement de perspective, où l'accent est porté moins sur la blessure que sur l'ouverture qu'elle constitue. Là où il y a faille, oserais-je écrire qu'une lumière diffusante perce, œuvrant à effacer le sujet traversé. Voilà une proposition qui veut redonner son éclat au mot de *littérature*, un pur envoi poétique en somme, pour ne surtout pas conclure.

Après la chambre de villégiature de Charles Bertin, après la maison du *Jolly Corner*, après la chambre de la « *circonstance éclatante* » d'Henry Bauchau, je vous invite à pénétrer dans un dernier espace clos, fort peu réjouissant, à la suite de J. L. Borges.

Celui-ci écrit avec *L'Écriture du Dieu (La Escritura del dios)* un conte philosophique qui a beaucoup fait gloser. On pourrait y voir un mythe borgésien comme l'allégorie de la caverne est un mythe platonicien.

La nouvelle — le conte — raconte ceci : Tzinacàn, qui exerçait la fonction de grand prêtre a été torturé et emprisonné par les Espagnols au fond d'une demi-sphère plongée dans l'obscurité. De l'autre côté de la demi-sphère, séparé de lui par une

grille, il y a un jaguar. Une fois par jour, à midi, un gardien soulève la trappe et jette la nourriture tant à l'homme qu'à la bête. À la faveur de ce brusque et éblouissant passage de lumière, Tzinacàn entrevoit à travers les barreaux le pelage de l'animal, il voit des signes ocellaires inscrits sur sa peau et tente coûte que coûte de les mémoriser. Ces signes, pense-t-il, ne sont rien d'autre que l'expression du message adressé par le dieu dont il est le prêtre, message dont la connaissance est censée lui redonner le pouvoir sur les choses.

Au centre de la nouvelle : le jaguar, cette figuration magnifiée du tigre de l'enfance dont on sait qu'il produisait chez Borges une fascination comme une terreur profonde (on dispose de dessins de Borges enfant au retour du jardin zoologique de Buenos Aires : le tigre n'y est que voracité orale et terrifiante : son corps n'a pas d'ancrage et ses dents sont énormes...). C'est sur ce corps terrifiant, sur ce motif récurrent du « tigre », que sont posées l'écriture et son pouvoir infini. On ajoutera que dans l'imaginaire précolombien le jaguar permet le passage vers l'autre monde. Et la sentence susceptible de conjurer tous les maux, l'agencement particulier des ocelles noires sur le pelage du félin, ce « texte » ne peut-être qu'un texte magique, une suite de mots hors mots, un court-circuit (langagier) dont la force et la fulgurance aurait pouvoir de briser cette prison du langage que pourrait signifier le dispositif carcéral de la demi-sphère.

Au terme d'un voyage onirique sous le signe du labyrinthe borgésien, Tzinacàn va entrer en possession de la sentence magique, faire l'expérience de s'unir à la divinité, mais perdre du même coup son identité et ne même plus se souvenir qu'il s'appelait Tzinacàn.

Formule divine aperçue en un éclair sur le pelage ondoyant de la bête, le poème — l'écriture, la littérature — vient non seulement conjurer l'angoisse mais proposer au prisonnier une ouverture inédite, sachant que le prix à payer est le tout effacement.

Je vous laisse sur cette chute vertigineuse du conte de Borges qui parle comme un mythe nous parle, dans la clôture de sa métaphore. Laissons un moment trembler la lumière de ces signes cryptiques que porte sur sa peau l'animal passeur de mondes. J'y vois un conte sur l'écriture et j'y lis — mais c'est ma lecture — combien écrire apaise certes provisoirement la blessure d'existence de l'écrivain, non sans le faire entrer, premier lecteur de son texte, dans ce territoire inconnu autant qu'inespéré, pour

Bibliographie

- (1) Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard 1981
- (2) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard 1955
- (3) Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Minuit 2004
- (4) Nayla Chidiac, *Ateliers d'écriture thérapeutique*, Elsevier Masson 2013
- (5) *Revue Belge de Psychanalyse*, n°67, « Effets traumatiques et antitraumatiques de l'écrit », 2015, 2
- (6) Jean-Pierre Klein, *Penser l'art-thérapie*, PUF, 2012
- (7) Jean Florence, *Art et thérapie, liaison dangereuse ?*, Faculté St Louis, Bruxelles, 1997
- (8) Bernard Cadoux, *Antonin Artaud, une folie furieuse d'écrire*, Actes de la journée du Club Antonin Artaud « Pour le dire autrement », 2012
- (9) Bernard Chouvier, Antoine Masson, *Les fabriques du surcroît*, Presses universitaires de Namur, 2007
- (10) Bernard Chouvier (sous la direction de) *Les processus psychiques de la médiation*, 2004
- (11) Anne Brun et Jean-Marc Talpin (sous la direction de) *Cliniques de la création*, De Boeck, 2007
- (12) Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Henry Darger*, 2014
- (13) Henry Darger, *Histoire de ma vie*, Éditions Aux forges de Vulcain, 2014
- (14) Antonin Artaud, *Œuvres*, Gallimard, Quarto, 2004
- (15) Jacob Rogozinski, *Guérir la vie*, Cerf, 2011
- (16) Laurent Danchin et André Roumieux, *Artaud et l'asile*, Séguier, 2015
- (17) Charles Bertin, *Jadis si je me souviens bien*, Actes Sud, 2000
- (18) Jacques Cels, *Entretiens avec Charles Bertin*, Académie royale de Langue et Littérature françaises de Belgique, 2011
- (19) Henry Bauchau, *La Déchirure*, Gallimard, 1966
- (20) Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, Actes Sud, 2000
- (21) Myriam Watthée-Delmotte, *Henry Bauchau sous l'éclat de la Sibylle*, 2013
- (22) Henry James, *Histoires de fantômes*, préface de T. Todorov, Garnier Flammarion, 1986
- (23) Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, L'imaginaire, Gallimard, 1967

- (24) Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993
(25) Julien Gracq, *Nœuds de vie*, Éditions Corti, 2021
(26) Franz Kafka, *Journal*, Le Livre de poche
(27) Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, folio essais

Copyright © 2021 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

François Emmanuel, *Guérir par l'écriture... Et n'en jamais guérir...* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2021. Disponible sur : <www.arlfb.be>