



# Guérir par l'écriture... ?<sup>1</sup>

COMMUNICATION DE FRANÇOIS EMMANUEL  
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 10 AVRIL 2021

*Guérir par l'écriture ?* : c'est là une question singulière, qui n'aurait peut-être pas trouvé à se poser il y a quelques années. Il se fait qu'elle m'a beaucoup occupé, de par ma vie double d'écrivain et de thérapeute.

En écrivant ce texte je me suis senti déporté, depuis la question des bénéfiques, des effets thérapeutiques, de l'acte d'écrire, (*guérir par l'écriture... ?*), jusqu'à ce qu'il en est des *blessures inguérissables*, ces dites blessures qui obscurément sont à la source de l'écriture chez les écrivains. C'est un autre sujet mais c'est un peu la suite de la même préoccupation. Aussi je n'ai pas trouvé d'autre solution que de vous proposer deux communications qui se suivent, en avril, et en mai. *Guérir par l'écriture... ? / Mais n'en jamais guérir...* Ce doublé est un peu inhabituel. Je livre ici des clefs de compréhension qui me sont personnelles. Les questions resteront bien sûr ouvertes. Je n'ai d'autre prétention que de susciter le débat.

\*

Depuis quelques dizaines d'années la question de l'écriture comme voie thérapeutique s'est particulièrement épanouie à la faveur de ce vaste courant qu'on appelle l'art-thérapie.

*L'art-thérapie* est un étrange mot valise, associant audacieusement la démarche créative et la démarche thérapeutique. Depuis deux ou trois décennies, la discipline s'est invitée dans les hautes écoles, les universités, où il existe à présent des formations

---

<sup>1</sup> L'enregistrement filmé de cette communication est disponible sur la chaîne YouTube de l'Académie à cette adresse : <https://youtu.be/Ezc18ACDRmM>

reconnues. Les ateliers d'expression artistique sont désormais nombreux dans les institutions de soins psychiatriques. Des ateliers d'écriture revendiquent plus souvent une visée thérapeutique.

La justification théorique de cette mise au travail de la personne grâce à des propositions créatives découle de postulats assez simples, selon lesquels toute expression artistique, de par sa dynamique d'expression, permet au sujet de s'extérioriser, de déposer ses nœuds conflictuels, voire de donner forme à ses impensés.

À cette formulation un peu sommaire, à la fois croyante et crédule, d'une tradition nord-américaine par exemple, répondent des formulations plus fines mais très marquées par la psychothérapie analytique : les ateliers artistiques y sont considérés comme des supports, des espaces de « médiation », sur lesquels peut surgir après coup une parole et c'est ce processus de *la parole sur l'œuvre* qui va authentifier les aspects thérapeutiques de la démarche.

D'autres théories, plus complexes, postulent qu'une personne mise au travail par la création va s'engager dans une forme de « parcours symbolique » qui ne sera pas sans effet d'évolution personnelle. On pourrait s'arrêter longuement sur cette expression de « parcours symbolique » dont la formulation compacte, idéalisée, ouvre une multitude de nouvelles questions. Car qu'est-ce qu'un parcours en art, qu'est-ce qu'un parcours symbolique ? Et les mots n'ont-ils pas des harmoniques un peu différentes, selon qu'ils appartiennent au vocabulaire de l'art, de la critique artistique, ou au lexique des théories du psychisme ?

C'est dire qu'entre art et thérapie, entre écriture et thérapie, il y a à tout le moins un écart, un intervalle. Guérir par l'écriture, aller psychiquement mieux par la grâce de l'écriture : voilà une proposition qui ne va pas nécessairement de soi.

\*

Par essence, le processus de création échappe, au moins en partie, à son créateur. C'est dire qu'il y a entre lui et son œuvre un rapport qui est loin d'être de simple causalité. Invité après coup à parler de son « geste artistique », le créateur va d'ailleurs

évoquer le plus souvent l'idée que « *ça le traverse* », « *ça passe à travers lui* », « *ça crée* »... En tant qu'auteur il ne fait que mettre en place les conditions du « traversement », suspendant, au moins en partie, l'instance de contrôle, comme le rêveur se laisse traverser par le flot d'images dont au réveil il tentera de faire récit.

Lorsque l'on s'immerge dans les écrits d'artistes, peintres, écrivains, penchés sur la genèse de leur travail créateur on rencontre d'ailleurs très souvent des formules métaphoriques où le « je », le sujet de l'intentionnalité, le sujet conscient, n'est plus tout à fait en tête de la phrase. « ... *Ni serviteur soumis, ni maître absolu, mais simplement intermédiaire...* » écrit Paul Klee. « *Le poète n'est pas maître chez soi* » poursuit Henry Bauchau. Je le cite : « *Ce n'est pas moi qui vais vers le poème c'est lui qui vient vers moi. Cela commence par un son, un rythme, une image, et j'ai soudain le désir, l'espérance d'écrire un poème. Je ne sais d'où surviennent ces sensations inattendues, je vois seulement qu'elles sont en mouvement et que, pour les retenir, je dois me faire mouvant vers elles. Je m'avance dans la pesanteur et la liquidité des mots, j'entre dans leur jeu...* » (21).

De témoignage en témoignage, nous voici introduit par des métaphores, des renversements de perspective, des contre-pieds poétiques, vers ce qui semble le paradoxe fondamental de l'acte de créer : créer c'est pratiquer au fond une forme de mise en retrait, d'effacement du moi au profit de l'œuvre en devenir : « *La création consiste moins à s'étendre qu'à se retirer...* » (Simone Weil).

Dès lors, à l'horizon de l'œuvre il n'y a que l'œuvre. Tout projet, toute intention trop appuyée du sujet créateur se doit de céder la place à la dynamique de l'œuvre au travail : ses nécessités, ses aléas, ses ouvertures... C'est dire que l'équation de départ n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît : adjoindre le projet thérapeutique au geste artistique, comme on userait d'un outil dans une intention particulière, c'est au mieux une croyance partagée (et ses habituels effets de suggestion), au pire une source de malentendu.

Ici la métaphore de la perle et de l'huître. C'est parce que l'huître a été *blesée* en un endroit qu'elle finit par produire par petites couches de nacre ce qui deviendra sa

perle. Mais qu'y a-t-il de l'huître dans la perle ? Et vraiment, pourrions-nous connaître l'huître si nous prenions connaissance de sa perle ?

La conséquence au plan éthique est importante : tout animateur d'atelier se voit tenu à une pratique humble, à l'écoute du processus chez le participant, une pratique *d'accompagnement bienveillant* qui tiendra en respect le processus chez l'autre, et respectera au final le « silence » de l'œuvre.

Cette pratique sera néanmoins tenue de se laisser questionner par des notions subtiles, comme *l'accueil, la présence, la distance, le cadre (de l'atelier), la stratégie formelle (des consignes inductrices)*...

Bien loin de la convocation d'un savoir qui brasserait la matière de l'œuvre et les données biographiques du créateur, assortirait dans un joyeux mélange la perle et l'huître, produirait des interprétations spéculatives, voire serait à l'instigation d'une psychothérapie audacieuse, qui n'est pas sans risque d'être sauvage.

Car, encore une fois, la chambre d'écho de toute création est infiniment plus vaste que la vie du sujet créateur. Si Camus écrit « *Maman est morte...* » en incipit de *L'Étranger*, il n'ouvre pas a priori le chapitre de son propre lien à sa mère... Mais il choisit par cet incipit un ton, une attaque, qui d'emblée va colorer le récit. Il n'est donc pas hasardeux qu'il écrive : « *maman* », ni qu'il écrive au (ton du) passé simple. Ces choix engagent le processus d'écriture : tout est à prendre dans la chambre de l'œuvre en devenir.

\*

Parmi les différentes voies artistiques, la littérature a ceci de particulier qu'elle est chevillée au langage des mots, à ce symbolique qui nous a constitué depuis tout petits dans notre rapport au monde.

Comme la peinture, elle implique bien évidemment une surface d'inscription, de fixation. L'écrit se fixe, et par là où il est fixé se relance. « *Il y a*, écrit Julien Gracq, *crystallisation, et la cristallisation n'est pas la « vérité » d'un élément, mais seulement son état stable à une certaine température et dans un certain milieu.*(...) *Ainsi va la « vérité »*

*que dispense l'art, non pas opposable à l'erreur, mais plutôt à l'indistinct, au labile, à l'informe (...) L'art n'est pas réellement menteur, il est plutôt le garant – paradoxalement fixé et magnifié de la nature à la fois authentique et perpétuellement transitive de la réalité » (26).*

Par ailleurs, la littérature, qu'elle soit fictionnelle, autofictionnelle, autobiographique, est aux prises avec la notion de *récit*. (Ceci excepté la poésie, qui se risque en zones de musicalité des mots, en zones d'appel, en « zones blanches »...) Il faut dire que le récit, la mise en forme racontée, historiée, est depuis toujours notre manière de nous adapter au « tremblement du monde », de métaboliser les à-coups du réel, de les intégrer, de les faire nôtres, tout en les partageant. Toute violence, toute agression ressentie, même mineure, peut être à l'origine d'une rupture, une césure, un trou, un irréprésentable, que nous allons tenter de combler par un premier récit, un récit second, un récit troisième..., avec un jeu d'ellipses différencié, pour arriver à intérioriser l'expérience malaisée ou traumatique.

Le processus psychanalytique peut se voir aussi sous l'angle du récit, des récits successifs, récits en pelures d'oignon, comme autant de peaux d'histoires qui tombent, dans cette scène si particulière que les analystes appellent la scène du *transfert*, où le récit au présent viendrait peu à peu côtoyer, éclairer, chevaucher le récit au passé. Grâce à ce processus, aussi longtemps qu'il demeure processus, sous la conduite de l'analyste, quelque chose finit par se détacher, se déposer, dégageant pour l'analysant un espace d'avancée, la possibilité pour lui de *passer enfin à autre chose*, se replacer dans le mouvement du vivant.

Le récit dans l'écriture, l'écriture du récit ne procède pas de la même façon. Car ici c'est l'écrit seul, l'écrit tel qu'il se fixe, qui est à l'horizon du travail, et en lien avec l'écrit l'espace potentiel d'accueil par le lecteur. Le processus n'opère pas de même façon même s'il y a ici aussi un certain effet de décharge dans l'œuvre, un certain degré de dépôt, et même une forme d'« économie du dépôt », un peu comme au cours de certains rêves où quelque chose se passe au fond du sommeil, derrière le paravent de l'oubli, dans un autre monde, baroque, étrange, picaresque, et ce quelque chose peut nous laisser au matin curieusement apaisés.

\*

Le récit quand il est fictionnel résonne des histoires racontées dans l'enfance qui sont de majestueuses métaphores. Ces histoires vibrent elles-mêmes des histoires mythiques qui ont façonné notre imaginaire collectif. Plus proche du soi, le récit autobiographique cherche à s'appuyer sur des éléments vécus, et tenter là un lien de suite, récréer, à distance des événements, un continuum textuel, qui peut permettre le dépôt, la « conjuration », la *preuve par l'histoire*, de ce qui a surgi, frappé, déferlé, en dépit de tout entendement.

Depuis trois ou quatre décennies on assiste en littérature à l'avènement de l'autobiographie plus ou moins romancée, saluée désormais comme *autofiction*, à la suite de Doubrovsky. L'onction de l'histoire vraie, de la narration vécue, devient peu ou prou le *must* de toute œuvre littéraire ou cinématographique. Tremble l'idée que le *je* du créateur n'est plus tout à fait un autre...

Je fais partie de ceux qui s'étonnent de ce glissement progressif de la fiction contemporaine vers les marges du réel, au théâtre, au cinéma, en littérature. Une littérature dévorée désormais par le récit intimiste ou par le récit journalistique. Je m'étonne de ce glissement du curseur fictionnel, sans comprendre tout à fait s'il est lié à une surprésence des écrans (l'incroyable efficacité de l'image filmée), à la dilution de l'intériorité des êtres dans l'espace public, voire à un certain appauvrissement de l'imaginaire collectif depuis que nous avons chassé nos invisibles, nos fantômes et nos dieux... Mais là n'est au fond pas la question qui nous occupe aujourd'hui. J'évoque ce glissement de l'imaginaire de l'époque parce que la mise en récit est ici magnifiée, avec l'idée flottante que plus on est proche d'un réel vécu, d'une « histoire vraie », mieux on pourra déposer le conflit intérieur, et en apaiser la blessure.

Cela me conduit à parler de l'*écart fictionnel*, soit l'écart entre la vie et la fiction que chaque écrivain entretient. Il doit y avoir une loi qui établit que plus l'auteur écrit loin de lui, loin de son expérience personnelle, avec une « stratégie du détour » marquée, plus il œuvre en liberté, avec audace et aisance, mais plus il prend le risque

d'évoluer loin de son foyer d'écriture, pour finir par faire œuvre de virtuosité, sans plus. À l'inverse, un auteur, une autrice, qui joue d'un écart fictionnel serré, perdra en aisance, en jeu, ce qu'il ou elle gagnera en effet de réel et en force d'adhésion.

Pourtant le *traitement littéraire* est parfois totalement abouti dans les œuvres autofictionnelles, ce traitement qui permet la translation du privé vers « l'intime » (au sens de « l'intime universel »). Je pense à l'œuvre d'Annie Ernaux par exemple, reflet travaillé de sa vie, de quelques moments de celle-ci, ses amours, ses souvenirs, voire l'esprit du temps où elle a grandi (*Les années*). En serrant ainsi de près les événements vécus se *guérit-elle* (si elle se guérit...) plus efficacement que si elle usait d'un écart fictionnel plus ample ? Rien n'est moins sûr. Tout se passe, il me semble, comme si l'écart fictionnel était presque un donné *par nature* : le narrateur que nous projetons auteurs à une certaine distance de nous-mêmes authentifie une manière de tissure, comme on parlerait d'une tissure de voix, soit une zone du spectre où sa voix est la mieux timbrée et la plus libre. À chaque auteur d'affiner son art de raconter, son talent d'affabuler, à la distance avec lui-même qui lui correspond, selon sa propre *tessiture fictionnelle*.

\*

Dans l'histoire de la littérature, comme d'ailleurs dans certains textes fondateurs de psychanalyse, c'est *l'expérience traumatique* qui est souvent au cœur de l'enjeu d'écrire. Écrire pour réinstaller un récit premier, second..., écrire pour déposer, recréer la scène sur une surface d'inscription afin de s'en détacher, écrire pour ainsi remobiliser, faire jeu avec, les représentations figées par l'effroi. Le rêve n'agit pas autrement, lorsque jouant librement, « plastiquement », avec les figures du réel, il travaille à en métaboliser les brusques, les imprévisibles saillies. Semprun, Kertesz, Primo Levi, Aharon Appelfeld..., nombreux ont été les écrivains qui, marqués par la catastrophe génocidaire, ont fait l'expérience que les mots, la confiance dans les mots, pouvait permettre de survivre. Cette confiance supposant par elle-même l'expérience fondatrice d'un en-deçà des mots. Par les mots, un récit s'organise. En un second temps il cherchera des voies de fictionnalisation, jouant sur les figures de la sidération traumatique pour permettre à celui qui écrit de prendre peu à peu distance, se

détacher de l'horreur, voire retrouver autour de zones rémanentes d'horreur un recommencement de maîtrise.

Avec à l'esprit l'écho de ces écritures de la survivance, il n'est pas interdit de penser que le traumatique gît parfois, gît souvent, sous la ligne mémorielle du conscient, dans nos vies pourtant moins éprouvées. Et l'on pourrait dire que nous écrivons tous sur de petits traumas oubliés, recouverts, des lieux où s'est déchirée l'enveloppe langagière qui nous protège. Comme des rêveurs, à la distance fictionnelle qui nous correspond, nous réinventons un monde, dans les parages de notre blessure, nous cherchons à nous guérir.

Le rêve, comme le roman, procède par déplacements, détournements, travestissements, mises en images... Il ne connaît pas l'abstraction. Il n'explique pas, il montre. Il suspend l'énonciateur de la phrase, court librement d'image en image. Le moi du rêveur est donc en retrait, c'est dans un infime et subtil après-coup que celui-ci reconstitue le rêve s'il a le bonheur de s'en souvenir. À la table du rêve comme du roman l'auteur est un peu à toutes les places et pas seulement à l'endroit du narrateur (ce qui n'est pas sans étrangeté). À tout ce qui fait *effraction* dans le réel, à tout ce qui met à mal l'enveloppe du langage, le rêve réagit en inventant des histoires curieuses, en jouant d'intrigues, en mêlant comme aléatoirement les personnages, les situations, comme pour tenter des reprises partielles de ce qui a débordé un moment l'enveloppe langagière et a fait « *matière de rêve* », voire très légèrement, trauma.

\*

Si le processus d'écriture est vivant, si le texte est porté jusqu'à son terme, on peut penser et croire qu'il en découlera des bénéfices pour le sujet qui écrit, bénéfices que l'on qualifiera *de surcroît*, de ce même *surcroît* qu'évoquait Freud lorsqu'il pointait les effets thérapeutiques d'une aventure psychanalytique aboutie. Des récits sont posés sur la page, dans un certain écart fictionnel. Observons d'emblée comme cet écart, le détour par cet autre *je* engage l'auteur dans une voie inconnue et qui va le mobiliser par surprise. Cette mobilisation première, ce simple effet de mouvement par le canal de l'écriture est en soi un premier effet *de surcroît*.

L'imagination, disait Pierre-Jean Jouve, peut se définir comme un « libre rapport à l'inconscient ». L'imaginaire est une dimension essentielle de notre relation avec le monde. Nous (nous) réinventons sans cesse le monde pour mieux en prendre distance et nous y adapter. Notre imaginaire serait-il gelé, figé, appauvri, que nous en deviendrions plus vulnérables. (Et l'on sait combien l'imaginaire peut être pauvre dans la dépression, la répétition névrotique, la rigidité psychotique...). C'est ici qu'intervient cet effet de *mise en jeu* que permet le procès artistique. Proposer des consignes d'écriture surprenantes, littéralement exorbitantes, user du dispositif théâtral pour indiquer : au-delà de cette ligne on joue, on entre dans la jubilation enfantine du « *comme si* », on découvre un espace de possible jubilation... C'est faire gagner l'imaginaire en amplitude et en souplesse, cet autre effet thérapeutique *de surcroît*.

Fixé, enfin fixé dans une forme, le texte peut en arriver à susciter une étrangeté chez celui-là même qui l'a écrit. C'est le paradoxe de la création. Quelque chose a été déposé sur la page, et le voici doté d'une vibration propre. L'objet-texte est là, à la fois fruit d'un travail personnel, portant la marque intime de son auteur, et pourtant donné, accordé à l'autre à ce niveau d'humain et d'universel qui est celui de toute forme d'art. On dira : « *quelque chose est détaché, quelque chose est donné.* »

Ce *détaché* n'ira pas sans effet d'apaisement, selon cette dynamique de « dépôt » dont nous parlions.

Ce *donné* n'ira pas sans effet de reconnaissance puisque l'œuvre est reçue, accueillie, au cœur de cette vaste chambre de résonance qu'est l'art, la littérature... Le besoin d'être reconnu, faut-il le dire, est en creux de toute adresse à l'autre, au cœur de toute demande thérapeutique. Se sentir reconnu à travers une œuvre, quelle que soit la part de diffraction de la « lumière » de l'œuvre, c'est un peu se sentir réadmis dans la communauté des hommes.

À noter que le processus n'est pas indemne d'effets négatifs. Tout processus créateur implique au fond un premier temps de « saisissement » où l'auteur s'efface au profit du narrateur, où le peintre se laisse emporter par le tableau, la couleur, le geste... Vient un second temps où l'écrivain se relit, cherche à épouser le regard du lecteur, le

peintre tente de voir son tableau *comme une première fois*... Ces deux temps sont en soi presque simultanés, ils impliquent une certaine pratique de la *dissociation*, laquelle ne va pas de soi pour certaines personnes.

De même ce *détaché-donné* que nous évoquions : il peut être douloureux, parfois terrifiant, de voir exposées ses propres œuvres. Ce sentiment pour certains d'être tout entier soumis au regard de l'autre peut s'avérer redoutable, associé à un vécu profond de dilapidation.

C'est dire tout le tact nécessaire à celui qui est en position de tuteur ou d'accompagnateur. C'est dire la subtilité de cette clinique de l'accompagnement pour ceux qu'une consigne de jeu peut faire déraiser, qui maîtrisent mal ce « double temps » du processus créateur, qui ont un rapport difficile avec l'exposition.

\*

Parfois l'enveloppe langagière est abîmée, déchiquetée, ce n'est pas cette étoffe serrée et souple qui à la fois nous contient, nous protège du réel et nous y permet une adaptation fluide, organique. C'est un tissu durci par endroits, rigide, et il arrive même que toute l'enveloppe parte en lambeaux. Les intrusions débordantes du réel en viennent alors à toucher le cœur de l'être, faire vaciller les repères du soi et de l'autre, faire sauter les digues du corps... La plus juste compréhension de la psychose, passe, il me semble, par cette métaphore de la défaillance de l'appareil langagier comme enveloppe protectrice et adaptatrice. Le fait que la défaillance de l'appareil langagier est première dans la psychose (le délire étant bien sûr à considérer comme secondaire, le délire comme tentative héroïque et vaine de guérison, ...) justifie que celle-ci fasse l'objet d'un traitement particulier lorsque l'on tente d'ouvrir la question : *guérir par l'écriture ?*

Car la psychose toujours nous enseigne, même si son enseignement est difficile à saisir. Philippe Lekeuche nous a parlé, avec tant de finesse et de nuances, d'Hölderlin. J'évoquerais la discrète figure d'Henri Darger et cet écrivain majeur, ce saisissant crucifié littéraire que fut Antonin Artaud.

Henri Darger est ce que l'on appelle un auteur d'art brut. Son histoire est unique. Né à Chicago en 1892, il meurt dans l'anonymat complet en 1973. Un an auparavant, alors qu'il a 80 ans, son propriétaire est contraint de le placer dans une maison de retraite et de vider sa chambre. Il fait alors une découverte extraordinaire. Sous un indescriptible fatras il y a là une œuvre monumentale. Près de 30.000 pages de textes et des centaines d'illustrations graphiques, relatant pour l'essentiel une immense saga guerrière, où sept petites filles, nommées *Vivian Girls*, sont aux prises avec des armées de méchants adultes, dit « Glandelinien », dans le cadre d'un conflit sanglant avec les armées chrétiennes. La saga est bien sûr inachevée. Le texte bourré de néologismes, ravaudé de plagiats, dans une cohérence toute relative mais une cohérence cependant. Il a sans doute été peu relu. Les illustrations graphiques par contre, ces petites filles qui gambadent, frêles et gracieuses, au milieu des carnages, font les délices des musées d'art brut de par le monde.

Ce qui est extraordinaire dans l'histoire d'Henry Darger c'est que de son vivant il n'a jamais été reconnu par quiconque (sans doute ne le souhaitait-il pas). Aucune présence de lecteur donc, aucun témoin, regardeur, aucun *détaché-donné* à l'autre. La saga des *Vivian Girls*, il la gardait pour lui, comme une matière profuse, vaguement délimitée (...), faisant office de filtre protecteur, de membrane filtrante, de prothèse extravagante, qu'il tenait tout contre lui, qui ne le quittait pas, au cours d'une existence qui fut, on le sait, solitaire et totalement effacée (il enchaînait des petits boulots dans un hôpital). C'est là où l'œuvre écrite, l'œuvre peinte, la grande saga des *Vivian Girls*, a pu compléter son « bricolage existentiel » et maintenir en l'état son fragile ajustement au monde. Non pas le guérir sans doute, mais lui permettre de ne pas tout à fait sombrer.

Au passage, on peut observer presque *à vif* sur les travaux graphiques ce point béant traumatique que tentent de circonvenir les représentations, notamment ce procédé du *retournement jubilatoire de l'effroi*. Chronologiquement l'œuvre graphique vient illustrer après coup l'œuvre écrite mais tout porte à croire que l'œuvre écrite avait la même fonction : contenir la béance, la célébrer bizarrement, la magnifier dans cette ample matière narrative, et selon le beau titre de Rogozinski, s'agissant d'Antonin Artaud, tenter de « guérir la vie ».

\*

Dès son jeune âge Antonin Artaud ressent les effets de ce qu'il appelle un *effondrement central de l'âme*. On sait les péripéties qui le conduiront en Irlande (1937) après son voyage au Mexique chez les Tarahumaras. L'internement à Sotteville-lés-Rouen, le transfert vers Saint-Anne, puis Ville-Evrard pendant quatre ans, enfin Rodez de 1943 à 1946. Le délabrement psychique complet, l'envahissement délirant, les hallucinations, la lutte pied à pied avec les démons, les sorts, les « initiés », la perte même du nom, puis à Rodez, dans la clinique du Docteur Gaston Ferdière la reprise progressive de l'écriture, une écriture sur laquelle s'appuyer pour tenter de *guérir*.

Il faut dire qu'à Ville-Evrard Artaud était un homme sans autre identité que celle d'aliéné chronique, confiné comme du bétail humain, dans l'effroyable réalité qu'était l'asile en temps de guerre. À Rodez il est accueilli par le docteur Gaston Ferdière qui (ayant cédé à l'entremise de Robert Desnos) le considère comme le poète, l'écrivain qu'il est, qu'il était. Il y eut donc cette reconnaissance préalable d'Artaud par Ferdière, il y eut bientôt des sollicitations, des demandes de traduction, instiguées par le médecin (Poe, Keats, le *Jabberwocky* de Lewis Carroll...) puis, à Rodez, un certain régime d'exception (bousculé par les séries d'électrochocs) qui va permettre à l'écrivain de renouer les liens avec des figures littéraires qu'il a connues (Jean Paulhan, Arthur Adamov...), reprendre peu à peu le fil de sa propre écriture, et de ses publications.

Écrire reprend alors tout son sens. Écrire envisagé alors comme un *faire* qui va engager la sensori-motricité, le corps et la graphie dans toute sa matérialité. Dès qu'Artaud reprend pied dans l'écriture, se remet à la tâche dans ses petits cahiers, il veut prendre la langue par le corps, jour après jour déverser, excréter les signes, les projeter à la fois sur le papier et dans l'air de la pièce, les expulser, les prolonger, par son corps (souffles, rythmes respiratoires, vocalisations...) cherchant à dresser peu à peu un *corps-œuvre*, un corps « xylophène » (ce beau titre d'Évelyne Grossman). Le corps : « *cette multitude affolée, cette espèce de malle à soufflets* » qu'il entend mobiliser

de toute son énergie, associant gestes, mots coups de poing, vocalises, éructations, vociférations... Une langue scandée, pulsée, concassée et crachée, une langue entre son et sens, lardée de signes, trouée de glossolalies, traversée de fulgurances...

Sans doute aucun écrivain n'aura-t-il fait montre d'un tel engagement corporel dans l'acte d'écrire, d'une telle recherche d'appuis physiques dans et par la langue pour tenter de se hisser au-dessus de ce qu'on pourrait appeler les forces internes de destruction. Tragiquement, héroïquement, la langue est investie comme un « corps nouveau » en place de ce qui est ressenti comme un corps dévasté. La langue à sentir, à toucher, à saisir, à projeter, afin de redonner du bord au sujet, et faire barrage autant que possible à l'*effondrement central*. La langue, la langue extrême comme lieu de projection de sa bataille et par laquelle il cherchera jusqu'à sa mort à se guérir de sa « mésincarnation », guérir la vie.

\*

De la pratique des ateliers d'écriture à visée thérapeutique jusqu'à ces grands noms de la littérature (Semprun, Kertesz, Ernaux, Artaud...) nous avons glissé depuis ceux qui ponctuellement sont mis en mouvement par le processus d'écriture vers ceux qui en font leur destinée.

C'est là qu'une nouvelle question s'ouvre, qui subvertit peu à peu la première question : *guérir par l'écriture*... Que se passe-t-il donc pour l'écrivain, celui, celle, qui étreint cette carrière étrange, ce métier du jour et de la nuit, cette œuvre à poursuivre sans relâche ?

Kafka (dans son journal) le disait affecté d'une *folie tenace* l'écriture étant pour lui « *ce qu'il y a de plus important sur terre, comme peut l'être son délire pour celui qui est fou (s'il le perdait, il deviendrait fou) ou pour une mère sa grossesse* » (26).

Et ne devrait-on pas ici inverser la formule : *guérir de l'écriture* plutôt que *guérir par l'écriture* ?

Car de toute évidence il y a là quelque chose qui ne se calme pas par l'écriture, il y a un projet toujours à remettre sur le métier, il semble même s'y profiler une béance, une blessure d'origine, à partir de quoi l'écriture s'éploie, l'œuvre se développe comme elle peut, à tâtons, et de livre en livre...

« *Quand on sort tout de soi, tout un livre, écrit Marguerite Duras, on est forcément dans l'état particulier d'une certaine solitude qu'on ne peut partager avec personne. On ne peut rien faire partager. On doit lire seul le livre qu'on a écrit, cloîtré dans le livre...* » (25).

Seul le créateur au milieu de ses ombres, seul dans son travail opiniâtre, (seul et sans doute trop attentif, beaucoup trop attentif, à la reconnaissance par l'autre, au point de rechercher trop souvent cette réassurance de l'égo, que pourraient procurer les lecteurs, les critiques, les médias, dans un monde qui aime tant les figures iconiques, sur ce vertigineux plateau tournant qu'est devenue la société du spectacle).

Parler de blessure c'est user d'un mot du corps. User d'un mot qui pour les uns indique une souffrance à apaiser, pour les autres la source obscure et la potentialité d'une œuvre.

(Où l'on entrevoit soudain que mêler art et thérapie c'est écouter deux maîtres qui parlent des langues un peu différentes...)

*Guérir par l'écriture ou guérir de l'écriture...* Quelque bénéfice qu'il en ressente, chaque écrivain est lancé dans une aventure personnelle dont la visée, les nécessités excèdent, et de loin, la pure dimension thérapeutique (ce qui console, ce qui apaise, ce qui désencombre...). De céder ainsi régulièrement à cette quête il n'est d'ailleurs pas certain qu'il se trouve mieux dans son être et dans sa vie.

Car pourquoi écrit-il au fond, et qu'est-ce qui le pousse chaque nuit, chaque matin, à se remettre au poignet cet anneau d'exigence, ce bracelet sacrificiel ?

\*

À la question rituelle : pourquoi écrivez-vous ? Les réponses des écrivains sont souvent minimales, embarrassées, parfois des réponses de posture, ou des réponses esquivées, « Bon qu'à ça ! » maugréait Beckett. « J'écris pour moi, pour mes amis, et pour adoucir le cours du temps », éludait Borges avec nostalgie.

Les manias platoniciennes – l'amour, les muses, la mantique, (l'ivresse mystique...) – quand elles nous habitent donnent souffle à notre vie : un jour nous y cédon, des loyautés profondes, des filiations occultes nous y ont conduits, et soudain nous voici entrés dans une autre temporalité... Les questions quittent alors le champ du thérapeutique : écrivain je n'écris pas pour aller mieux, pas nécessairement, j'écris parce que je ne sais pas m'en empêcher, j'écris pour continuer ce qui fut entamé un jour, presque à mon corps défendant, j'écris pour accomplir par cette voie étrange une espèce de destinée...

La question insiste : écrivain, pourquoi écrivez-vous ? Quel est ce point d'ombilic à partir duquel pour vous tout commence ? Quelle serait cette « blessure » ou cette béance première que tente de combler l'écriture, sur laquelle elle ne cesse de poser ses inscriptions, contre quoi elle tente des réponses toujours nouvelles. À l'origine de l'écriture quel est cet inguérissable ?

Je partirai de là le mois prochain pour la deuxième partie de cet exposé. J'ose espérer n'avoir pas été trop abstrait ou trop austère. Et vous remercie pour votre écoute.

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... ? [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2021. Disponible sur : <[www.arllfb.be](http://www.arllfb.be)>