

## Nos plus belles idées

Jean-Louis Baudry

Volume 22, numéro 1, printemps 1986

« ça me fait penser »

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036880ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036880ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Baudry, J.-L. (1986). Nos plus belles idées. *Études françaises*, 22(1), 61–76.  
<https://doi.org/10.7202/036880ar>

# Nos plus belles idées

JEAN-LOUIS BAUDRY

*Tout à l'heure, dans quelques jours, quand j'aurai écrit ces pages — peut-on dire quand je les aurai terminées puisque aucun plan n'étant arrêté il ne me sera pas possible d'affirmer, comme ce serait le cas pour un objet fabriqué, que le programme a été rempli, que la tâche est achevée et puisque je sais aussi qu'il suffirait que je me remette à écrire pour qu'une formulation nouvelle, plus satisfaisante peut-être, le besoin de remanier l'ensemble se présentent — ces pages, donc, quand elles auront été écrites, me donneront-elles à penser qu'un état antérieur dont je n'avais aucune idée, même si j'ai quelque idée de ce que je vais écrire, même si je peux discerner quelques vagues repères, quelques points encore informulés (bien des formulations proches ont été déposées ailleurs que je peux toujours reprendre et développer «balises», si je compare la rédaction à un périple incertain, «tissu», tissu organique susceptible de proliférer si je me réfère au mécanisme de production et d'extension de l'écrit), qu'un état antérieur, donc, qui reposerait quelque part dans ma tête, y aura été projeté, sera passé d'un état virtuel à un état réel ?*

Cette première phrase, trop longue, que j'ai voulue et n'ai pas voulue telle, même si, une fois inscrite, il me faut reconnaître qu'elle détermine déjà obscurément celles qui lui succéderont, orientant le sens, imprimant son rythme, m'aura échappé. Elle m'aura échappé : est-ce parce qu'elle répondait à mon dessein premier : écrire au début de ce texte une phrase qui se prêterait aux mouvements de la libre association (ou seulement les mimerait ?) ou parce que immédiatement elle montrait les limites, l'impossibilité peut-être, d'une semblable tentative ? Si vite que je l'ai écrite, j'ai eu l'impression qu'il me fallait à cha-

cun des «mots-carrefours» sacrifier une ou plusieurs voies Le chemin parcouru apparaît comme arbitraire et non récusable

Au mot «écrit» de «quand j'aurai écrit ces pages», je crois me souvenir que deux idées se sont présentées, qui ont plus ou moins réussi à s'insérer dans la phrase Celle de l'inachèvement, pour autant que le fonctionnement mental implique que toute formulation puisse être reprise et chaque pensée développée, donner naissance à d'autres pensées L'autre idée s'était d'abord proposée comme une image, elle m'était venue de la vision des mots qui s'inscrivaient sur la page projections visibles et les incarnant pour moi d'êtres subtils qui n'eussent pas autrement eu de forme et à peine d'existence Il m'apparaissait en même temps clairement (mais cela je l'avais déjà dit ailleurs) que si les mots que j'écrivais trouvaient leur être ou leur identité au moment où je les écrivais, c'était dans le temps ralenti qu'il me fallait pour les écrire que les mots suivants se présentaient, que des associations inattendues, des contenus de pensée, d'imprévisibles reconnaissances survenaient Ainsi, pouvais-je une fois de plus éprouver la remarquable affinité de l'écriture et de l'association libre, mais aussi reconnaître une certaine résistance dont, par exemple, la difficulté de ponctuer (parenthèses ? tirets ? virgules ? points-virgules ? mais certainement pas points) et l'emploi parfois incertain des conjonctions de subordination rendaient compte

«L'association libre», la formule elle-même fait question Serait-ce dire qu'il existe une forme d'association non libre ? «Libre», Jacques Nassif le faisait remarquer, se réfère d'abord au développement historique de la technique «association libre» par opposition à la suggestion hypnotique, à l'association sous hypnose et à l'association sous contrainte suggestive J'ai montré ailleurs<sup>1</sup> que le moment ultime de la technique psychanalytique n'avait pu que suivre l'autoanalyse écrite de Freud, que le dispositif de la cure et sa règle fondamentale se rattachaient à ce que j'ai appelé le dispositif d'écriture Il faut aussi se souvenir que Freud, quand il veut faire comprendre ce qu'est en séance l'association libre, se réfère explicitement et à plusieurs reprises aux confidences des écrivains<sup>2</sup> L'association est libre dans la mesure où l'écrivain laissera courir librement sa plume et n'opposera pas de jugement critique à ce qui viendra, au moment où il écrit, se présenter à sa pensée «Il retire la garde qui veille aux portes de la raison » Peut-être n'a-t-on pas reconnu que chaque phrase qui s'écrit, parce qu'elle s'écrit, a une analogie avec les séquences découpées d'un rêve pour autant que celui-ci s'offre à l'interprétation et que l'interprétation ne saurait se différencier du mouvement par lequel, une fois qu'il a levé la critique, le rêveur (l'interprète) se laisse guider par les pensées qui lui viennent Et donc, comme l'interprétation du rêve, le recours à l'asso-

1 *Proust, Freud et l'autre*, Paris, Éditions de Minuit, 1984

2 Dans le chapitre II de *l'Interprétation des rêves* ou dans «Sur la préhistoire de la technique psychanalytique»

ciation libre implique une conception de l'appareil psychique que «l'Esquisse» et le chapitre VII de *l'Interprétation des rêves* tentent de décrire, mais que l'on peut déjà voir se dessiner dans le précoce ouvrage de Freud, *Contribution à la conception des aphasies*. C'est parce que tout contenu de pensée est lié (Freud y vit comme un reflet ou un effet de la structure des tissus cérébraux) qu'il y a un déterminisme psychique. «L'association libre» est l'expression paradoxale du déterminisme psychique.

Ainsi, tout ce que nous pourrions apprendre de nous-mêmes, de nos mécanismes, de ces innombrables signes qui nous traversent, qui nous appellent et nous dirigent, il nous faudra l'apprendre à travers les liaisons qui se sont faites dans les temps où se formait la capacité du souvenir sans qu'il y ait encore souvenir. L'association libre serait notre chance. C'est bien parce que aucun énoncé ne saurait être indifférent — ne saurait être indépendant —, parce que tout dans notre mémoire comme il en est du langage est lié, que «l'association libre» est le moyen par lequel du texte nous est donné, un texte qui, se déchiffrant lui-même, nous déchiffre. On songe aux propos d'Erda quand dans *Siegfried* Wotan l'appelle et la réveille afin d'apprendre d'elle le cours des choses : «Mon rêve, dit-elle, est ma pensée ; et ma pensée une des manifestations du savoir.»

Il arrive qu'une personne qui semble être plongée dans une rêverie indistincte ou poursuivre une méditation silencieuse prononce à l'improviste un fragment de phrase, un mot — vestige et preuve d'une vie à laquelle nous n'avions pas accès. Nous nous demandons pourquoi, soudain, cette concrétion verbale chue d'espaces incertains, quel témoignage ce météore sonore nous apporte d'un autre monde. Ne nous est-il pas, aussi, arrivé de nous surprendre nous-mêmes par quelques mots lâchés hors de notre volonté à mi-voix ou à voix haute comme si nous voulions nous prendre à témoin, nous assurer d'une existence circonscrite et indépendante et, par une interjection véhémement et accidentelle, reconnaître l'existence d'un phénomène qui nous échappait comme nous échappait la conscience active de notre existence ?

Mais nous sentons aussi que ces mots qui ont frappé soudain notre oreille autrement, pour nous étonner, nous intriguer et nous prendre à partie, ont été prélevés d'un monde proche et éloigné, familier et étranger, dont il nous appartient de poursuivre l'exploration. Mais nous ne savons comment opérer. N'aurions-nous pas besoin d'un guide, d'un compagnon, d'un interlocuteur, comme le fut Virgile pour Dante ? Nous ne pourrions cependant choisir aucun de nos proches, aucun de nos amis, car nous savons bien que nous n'oserions pas lui dire ce que nous

ignorons encore et qui déjà nous brûle les lèvres, de même que nous n'osons trop continuer dans le tête-à-tête avec nous-mêmes comme si quelque chose de la folie nous guettait. Sait-on jamais? peut-être nous serait-il impossible d'arrêter, une fois engagé, une parole sans suite qui aurait pris possession de nous et ne nous lâcherait pas plus que ne les lâche ceux que l'on voit dans les cours des asiles, agités, traqués et murmurant un discours sans suite dont ils ne se reconnaissent pas l'origine. Ces mots, certes, à l'intérieur de nous sont venus d'ailleurs; et cette soudaine irruption d'un langage quasiment incompréhensible, bribes de phrase, éclats sonores, nous ferait penser aux jeux glossolaliques des nourrissons ou aux discours sans suite que les enfants tiennent et qui, bientôt, faute de mots articulables, de sens disponibles, prennent par le débit, le ton, un caractère parodique simulant les leçons de l'instituteur, les réprimandes des parents. Ce qui nous frappe alors c'est, associés à l'excitation provoquée par ces jeux, leur caractère irrépressible, la difficulté pour ceux qui en sont les acteurs et sans doute les heureux bénéficiaires de les interrompre. Et nous aussi, quand nous nous surprinions par des mots prononcés pour personne, si nous n'étions pas loin d'y percevoir un jeu, il nous manquait, pour les poursuivre, un élément, quelque chose qui fût comme la scène pour l'acteur, un lieu et un dispositif, une chambre d'écho, une instrumentation qui permît le renouvellement, la persistance du phénomène.

Ceci est naturellement raconter l'histoire d'une certaine façon; c'est à l'histoire qui s'est faite et dont nous connaissons l'ordre conjoncturel, inventer une origine. Et pourtant, nous savons bien qu'il y eut dans ce qui nous permit de saisir le dispositif d'écriture des antécédents, que ce que nous connûmes là et que nous avons pu réellement expérimenter, dont nous avons pu faire l'épreuve, nous le reconnaissons et que, dès que nous prenions la plume, même si nous avions des choses précises à inscrire, même si nous tentions de trouver une formulation satisfaisante, nous donnions accès à quelque chose inaccessible autrement. À partir du moment où nous écrivons, il nous devient très difficile de ne pas prendre conscience du fonctionnement de l'activité mentale qui nous occupe peut-être dans les autres moments de notre existence, mais qui, dans cette circonstance, parce que les objets de hasard qui requéraient notre attention ne nous dérangent plus et ne la fixent pas, laisse apparaître son emprise sur nous, suggérant à mesure que nous écrivons ce que nous écrivons. Et il nous vient à l'esprit que le mouvement des pensées qui nous emportent parfois n'est pas sans évoquer celui qui survient à l'heure du lâcher-tout qui précède notre endormissement.

On se souvient de la formule de Rimbaud : «De la pensée accrochant la pensée et tirant.» Nous n'avons jamais fini d'analyser le contenu du mot pensée. Le recensement des objets qui constituent une subjectivité est difficilement praticable parce que nous avons affaire la plupart du temps à des objets limites qui participent de plusieurs notions à la fois : souvenir, perception, fantasme, affect, etc. Peut-on dire des mots accrochant d'autres mots ou accrochant ce que Freud appelle des représentations, des représentations de choses? Et si la mémoire est convoquée, sous quelle forme l'est-elle? Saurons-nous jamais dans nos souvenirs faire le partage entre les restes des perceptions et l'élaboration? Et si la pensée a bien une face appartenant à la langue, on peut se demander quelle part dans cet accrochage de la pensée par la pensée revient à la langue elle-même, aux liaisons qui tiennent à sa réalité propre, quelle part à l'immense et ténébreux domaine subjectif, à cette immense réserve de souvenirs et d'affects liés. Cependant, on peut être sûr que sans l'écriture, sans le dispositif que met nécessairement en place l'acte d'écrire, la pensée, plutôt que d'accrocher la pensée, s'écoulera, se dispersera selon les phénomènes discrets dont, faute de pouvoir les observer et les fixer, nous ne savons à peu près rien. Car de ce que l'on nomme «le courant de pensée», nous ne prenons que des instantanés. Nous sommes comme ces photographes qui voulaient comprendre et reconstituer le mouvement avant l'invention du cinéma. À partir du moment où nous cherchons à saisir le «courant de pensée», nous lui faisons subir une métamorphose, une transmutation qui en change la nature : il nous faut observer, il nous faut écouter, il nous faut écrire : nous ne nous abandonnons pas au «courant de pensée», nous nous livrons à «l'association libre» ou nous écoutons ceux qui s'y livrent.

Que «pensais-je» par exemple hier tandis que je marchais accompagné d'amis sur la digue longeant la mer? Je sais bien que ne surnage d'abord que le souvenir des perceptions visuelles. Je peux avec plus ou moins de précision, parce que la promenade est récente et que le lieu étant célèbre et pour moi chargé d'émotion mon attention était requise, faire défiler dans une continuité approximative ou plutôt selon une juxtaposition d'images plus ou moins rapprochées, les sensations que j'eus. Mais la «pensée» qui accompagna ces sensations (et dont je ne peux croire qu'elle ne les accompagnât pas) s'est peu à peu complètement dissoute. Et il faut le dire aussi : si ces images me sont si bien revenues (et soudain je retrouve en effet le motif, les vagues rosées que dessinaient les dalles décorées du sol sur lequel nous marchions), c'est parce que j'écrivais.

Ainsi est-il nécessaire de distinguer «l'association libre» du «courant de pensée» dont l'existence continue est supposée, qui n'est accessible que par intermittence. Nous n'avons sur celui-ci que des vues brèves et comme obliques pour autant que l'observation consciente et

volontaire, par l'intervention d'une donnée supplémentaire, en change la nature. À partir du moment où nous observons le «courant de pensée», à partir du moment où nous l'enregistrons et en faisons aussi une matière de mémoire, nous avons introduit un élément nouveau qui, objectivé ou non, peut se caractériser comme «autre». L'altérité paraît interne à l'acte de verbalisation. Dès que nous commençons d'entendre ce qui se dit en nous (dont nous sommes obligés de supposer que cela se disait avant que nous l'entendions), un dispositif scénique se met en place; et si nous sommes incertains de la place que nous pourrions occuper, nous savons bien que ce qui se dit s'adresse à un *autre*, auditeur que nous prenons à témoin, spectateur que nous voudrions émouvoir, acteur dont nous voudrions changer les dispositions à notre égard. Mais il est évident que cette scène demeure fragile (il est des situations où elle l'est moins, c'est justement quand l'*autre* se trouve pour des raisons en général affectives localisé et caractérisé : ainsi en est-il, par exemple, quand ayant subi une injure quelconque nous entrons dans le discours du ressentiment), tant qu'elle n'est pas soutenue par une situation réelle et concrète. Si toute effectuation verbale dépend de la présence d'un autre, c'est de la nature de celui-ci, de son mode d'existence réel, virtuel, imaginaire, que dépendra la possibilité de l'association libre. À partir du moment où il nous faut tenir compte des réactions réelles de l'autre, quand les actions verbales ont un effet véritable, il peut bien y avoir association (et nous ne nous privons pas au cours de nos rencontres, de nos conversations, de formuler dans notre for intérieur toutes sortes de jugements), il n'y a plus «association libre».

«L'association libre», pour s'effectuer, exige donc un autre, mais un autre placé dans une position singulière, un autre en puissance, dont le mode d'existence soit susceptible d'accrocher la verbalisation, c'est-à-dire évitant de l'inhiber, ne la détournant pas non plus. En somme, que cet autre soit l'autre auquel s'adresseraient les mots, les phrases, qui seront formés et énoncés. Figure variable, changeante, casuelle et cependant permanente, durable. Figure de l'autre, que le dispositif de la cure psychanalytique aura dégagée et caractérisée, nous l'aurons vue aussi se dessiner, place marquée virtuellement dans les œuvres que nous aurons lues. Il nous aura semblé que c'est à un autre privilégié, peut-être pas toujours reconnu sciemment par l'auteur, qu'une œuvre devra son ton, qu'elle nous apparaîtra comme un long plaidoyer, une interminable justification, une plainte ininterrompue, mais aussi comme une immense et indéfinie tentative de séduction. Et quelle que soit, déclarée ou non, l'adresse au lecteur, il n'est pas sûr que celui-ci ne soit pas le prête-nom de celui qui ne pourrait être nommé. (Écrivant ceci, je songeais à des œuvres aussi différentes que *le Rouge et le noir*, *Splendeurs et misères des courtisanes*, aux *Essais*, aux *Fleurs du mal*, à Kafka, à Joyce, à Proust bien sûr.)

Car si chacun des éléments du texte qui nous est donné, que nous recevons de cet ailleurs dont «l'association libre» pourrait être en effet un des noms, appartient à un appareil psychique qui le lie et le relie à d'autres éléments et si le support de l'affect indicible est dans le mouvement, le rythme de notre langage, alors il nous faut convenir que ce texte est toujours fautif, toujours altéré. Comment échapperait-on à la loi qui détermine toute énonciation — cette loi qui est interne au langage ? Le parti-pris de vérité témoigne d'un mensonge inévitable, d'une faute dont chacun en tant qu'être parlant porte la responsabilité.

Nous pouvons alors comprendre pourquoi cette instance de l'autre qui nous paraissait indispensable à la verbalisation se trouve aussi nécessairement à l'horizon de tout acte d'énonciation — et singulièrement quand il s'agit d'écrire. L'aveu, à la mesure de l'altération du texte, suppose une faute qui ne sera jamais que la trace abandonnée, l'indice d'une autre faute. Ainsi le signifiant lui-même, par son mode de liaison, son articulation, ses stratifications, la contamination des éléments les uns par les autres, indissociable d'une falsification, devient la promesse d'un texte infini.

Le dispositif d'écriture auquel, donc, l'instance de l'autre est une partie intégrante, se définit aussi par un temps propre fait de la superposition de deux durées. Car la lenteur relative de la main occupée à une inscription des signes redoublée de la voix qui la précède ou lui est simultanée crée un temps intercalaire, une sorte d'ouverture du temps par laquelle peuvent se précipiter les «propositions», les «signifiants» que *proposent* en effet les mots qui s'inscrivent, parce qu'ils leur sont liés, associés. Mais de la multitude appelée, un nombre restreint seulement trouvera à se placer dans la suite monodique des phrases.

Pourtant, comme une photographie de vacances distraitemment regardée ouvre l'accès à un flux d'impressions, de sensations, de souvenirs, un mot, un fragment de phrase, quand nous les relisons, seront les témoins de cet essaim perdu, la promesse d'un éventuel retour. Nous avons des raisons de croire que, de page en page, au gré des occasions, bien des corps qui le composaient auront trouvé à se déposer. Le temps intercalaire est le temps même qui rend possible l'association libre et qui fait de l'écriture l'instrument privilégié de l'association.

Si «le courant de pensée» est le produit brut du fonctionnement mental, écrire, en en dirigeant peut-être le flux, permet d'en retenir une part essentielle qui, sans la coagulation par le papier et la plume, se fût dissipée. Pour être saisie dans son mouvement et ses implications, la vie mentale réclame d'être projetée. Et c'est effectivement l'image projetée, cette trame qui permet de repérer, d'objectiver les non-dits, les manques, les approximations, les répétitions, les lassantes insis-



tances des figures syntaxiques, par lesquels on est amené à supposer non seulement l'existence de l'inconscient, mais sa logique propre, sa dynamique. Écrire, c'est aussi, c'est d'abord se remémorer. Un événement oublié aura surgi, dirait-on, spontanément, suivant un détour paraissant aussi arbitraire que la courbe suivie au cours de son vol par cet oiseau qui traverse à l'instant même ma fenêtre. Et voici que, ayant laissé son empreinte verbale sur la page, il appelle, il réclame une attention à la mesure de son retour inopiné, inexplicable. Immédiatement, nous sommes confrontés à une énigme (Pourquoi, par exemple, l'image de ce carrelage irrégulier, rouge et brun, tiré de je ne sais quel lieu, arraché à je ne sais quelle époque ?) Sans l'inscription, cet événement mental surgi de nulle part, même s'il avait traversé le champ de la conscience, se fût irrémédiablement dissout. Faute de la trace, nous n'aurions pas reçu l'incitation à ouvrir une tranchée qui débouchera parfois sur des pans entiers de notre vie.

On peut reconnaître à l'inscription trois moments actifs. Dans le premier moment, un événement mental qui n'aurait pas autrement été saisi, visé, accroché, se trouve projeté et fixé. L'inscription, c'est là le second moment, détermine à son tour de nouvelles associations qui, du fait de l'incitation première, auront des chances d'être elles aussi inscrites. Enfin, les lectures, les relectures détermineront après coup des associations qui bien souvent éclaireront la scène première. Freud l'avait remarqué : en relisant, même après des années, le texte de ses anciennes associations, des parties entières de ses rêves demeurées obscures s'éclairaient et les interprétations fragmentaires, disséminées, hétérogènes, se trouvaient de la sorte réunies, s'offrant à une vision d'ensemble.

On peut présumer qu'il y aurait une incompatibilité entre la structure syntaxique de la langue et les énoncés livrés par l'association libre. Incompatibilité qui se laisse deviner dans les essais de traduction littéraire du «courant de pensée» désigné sous le nom de monologue intérieur. Les écrivains qui tentèrent d'exprimer par la voix de la littérature le flux mental, s'ils remarquèrent immédiatement, avant même que Freud n'ait introduit la règle fondamentale dans la cure, le mécanisme associatif de la pensée spontanée, durent cependant se conformer au cadre syntaxique prescrit par la langue. Dès l'abord (on songe à Édouard Dujardin, à Schnitzler), ils surent introduire dans la conduite du récit une logique autre que celle de la narration romanesque habituelle. Il leur fallait par exemple informer le lecteur d'événements dont le héros, qui bien évidemment ne les connaissait que trop, n'avait pas à faire état. Mais, d'autre part, du fait de l'énonciation explicite du courant de pensée adoptant la forme écrite, «le monologue intérieur»

qui mimait «le courant de pensée» s'apparentait davantage à «l'association libre», c'est-à-dire au fonctionnement d'une pensée qui rencontre ses objets de pensée par le concours et par l'effet de l'énonciation explicite. On comprend alors ce qui pouvait tellement subjuguier les écrivains dans la forme dite du monologue intérieur : celui-ci reproduisait leur propre activité d'écrivain. Il était l'image en abîme de l'acte qu'ils étaient en train d'effectuer. Mais justement, s'ils étaient à même d'exposer la nature associative de la pensée, ils se heurtaient dans leur simulation du courant de pensée aux nécessités syntaxiques. Sans doute y a-t-il d'abord une contradiction que j'ai déjà signalée : à partir du moment où l'énonciation, pour le saisir, s'en empare, «le courant de pensée» s'annule, disparaît en tant que tel (c'est pourquoi il n'est jamais qu'une hypothèse) pour faire place à «l'association libre». Mais «l'association libre» elle-même, qui est une incarnation dans la langue, ne coïncide pas nécessairement avec les structures imposées par la langue. Cette disparité, cette dissociation apparaissent déjà dans les premières œuvres de ce genre, dans *les Lauriers sont coupés* ou *le Lieutenant Gustel* par exemple. Mais il fallait un écrivain aussi sensible à la langue, aussi préoccupé que le fut Joyce par la relation entre l'activité mentale, sa projection en récit et la langue, pour que «le courant de pensée» donnât lieu à ces innovations de langue, de syntaxe qui apparaissent dans *Ulysse* et, en particulier, dans le monologue intérieur de Molly.

On peut naturellement se demander quelle serait la forme syntaxique qui serait le plus susceptible de restituer ou de refléter l'engendrement des signifiants dans l'association libre, si la langue par des coups de force successifs n'imposait pas sa propre forme aux énoncés produits. Peut-être cette forme — forme fondamentale puisqu'il s'agit moins du vocabulaire, du choix et de la succession des mots que de la logique de la langue — varierait-elle non seulement avec la langue maternelle de chacun, mais avec chaque sujet lui-même. Pourtant, j'aurais tendance à croire que l'association brute serait plutôt faite de propositions subordonnées s'emboîtant les unes dans les autres. Il n'y aurait qu'une principale : ce serait la proposition initiale. Mais extraite, prélevée par le concours des circonstances du courant de pensée, du continuum mental (ayant déjà subi la métamorphose de l'énonciation), elle n'est principale que d'occasion, arbitrairement. Par ailleurs, l'énoncé en tant que trace déposée revient nécessairement vers le sujet de l'énonciation, il revient comme reflet, introduisant en celui-ci un clivage. Il détermine un jugement, impose la nécessité d'une rectification, d'une correction, d'un attendu, d'un supplément. L'association libre comme expression de «l'écriture intransitive<sup>3</sup>» est le résultat de corrections successives, de rectifications, de propositions articulées les unes aux autres. Le découpage est alors un découpage grammatical imposé par la langue ou déterminé par les sautes de conscience du sujet qui se révèle

pour une raison ou pour une autre (des conditions matérielles de l'inscription à l'action des forces refoulantes) incapable de suivre le mouvement de l'énonciation. On comprend pourquoi l'association libre est difficilement saisissable : c'est, quand elle s'effectue, un acte limite coincé entre un courant de conscience potentiel — pure expression de l'activité mentale spontanée — et un travail de pensée et de langue qui traduit sa propre logique.

Je me suis demandé si l'impression de mystérieux enchantement de la première phrase de Proust, qui nous introduit d'abord dans un univers nocturne où toutes les créatures du souvenir ressuscitées peuvent en une interminable procession, en une farandole indéfinie, passer dans l'esprit de celui qui va s'endormir, du rêveur peut-être, ou de celui qui se tiendra éveillé pour les y enchaîner au mouvement de son écriture, ne tenait pas aussi au statut imprécis, mobile, d'une phrase dont le lecteur ressent qu'elle n'est initiale et indépendante que par accident. En même temps qu'elle imprime sa marque, sa nécessité, sa logique à l'ensemble de l'œuvre, elle paraît appartenir à une suite dont elle a été occasionnellement détachée. Même si la connaissance des brouillons de Proust ne nous avait pas appris qu'elle était apparue comme fortuitement dans le mouvement des phrases au moment où, à l'insu même de l'auteur, le *Contre Sainte-Beuve* se transformait en la *Recherche du temps perdu*, ce pourrait être une des pensées non nécessairement explicitée qui naîtrait de la rencontre de l'adverbe «longtemps», placé en début de phrase (lequel trouvera sa résonance ultime dans la dernière phrase et dans le dernier mot de l'œuvre) et du «temps» de la conjugaison, du passé composé. Phrase initiale mais aussi conclusive d'un passé révolu, phrase intermédiaire qui a des intonations de rêve éveillé (elle redouble étrangement le premier vers de «La vie antérieure» de Baudelaire : «J'ai longtemps habité sous de vastes portiques»; est-ce un hasard?), mais qui introduit à un temps autre, le temps de la mémoire, le temps du souvenir, un temps de l'écriture et de l'association, dans lequel les propositions se subordonnant les unes aux autres ne pourront achever leur circuit lorsque auront été épuisées toutes les raisons pour lesquelles maintenant «il», le narrateur, l'auteur, ne se couche plus de bonne heure.

Quelquefois, parce que nous étions désœuvrés (et il arrivait que nous nous arrangions pour être désœuvrés afin que l'occasion nous soit donnée de faire une chose que nous ne nous serions pas autrement permise), ou parce que nous avions répondu à une incitation ludique analogue à celles des jeunes enfants qui, se saisissant d'un crayon, griffonnent sur toute surface disponible, l'application du début étant

souvent remplacée pour une raison mystérieuse par une irritation, un emportement, une rage, nous jetions quelques mots sur le papier — mots on ne sait d'où venus, par exemple le mot «jeter», le mot «mot», le mot «page» Nous ne pouvions toujours en rester là Nous avions envie de continuer, le papier, la plume exigeaient une suite, ou encore le bonheur que nous éprouvions à tracer simplement des lettres Nous sentions alors que deux directions s'offraient à nous, deux chemins qui exigeaient évidemment notre participation, mais nous engageaient diversement D'un côté, les mots attiraient d'autres mots, des mots qui leur étaient associés Si nous étions les agents, les instruments de ces associations, il semblait que c'était d'abord la langue qui agissait à travers nous Je veux bien admettre que ces associations qui tiennent à la langue recèlent plus que nous le pensons une part de nous et que si, à côté du mot «page» j'écris le mot «rage» (ce mot même que tout à l'heure songeant à l'enfant j'ai inscrit), si à la suite du mot «mot», j'ai envie d'ajouter «le mal des mots», c'est que je suis plus que je ne saurais le dire et plus qu'on ne saurait le lire impliqué Pourtant, s'ils nous trahissaient malgré tout, ou s'ils trahissaient une part de nous que nous ne devinions pas toujours, nous supposions que ces mots s'unissaient comme des substances chimiques l'eussent fait, les atomes tendant leurs valences libres aux valences libres d'autres atomes Et peut-être étions-nous d'autant plus portés à les assembler, à les poser les uns à la suite des autres et pour ainsi dire les uns au-dessus des autres qu'ils constituaient de la sorte une digue s'opposant à l'irruption des vagues de ces autres associations que notre plume soulevait Et je remarquais par exemple, de cet autre côté, que le même mot m'entraînait vers une cérémonie que je ne voyais pas encore distinctement, une procession où gentilhommes et gentes dames montaient de nobles palefrois Scène qui devait figurer sur l'illustration d'un livre d'histoire ou porter en elle les vestiges de quelque film que le mot «page» avait induits (et tout à coup c'était cela que je cherchais aussi, un opéra, *le Bal masque*, et les airs du page Oscar chantés par un soprano) Je peux indéfiniment tirer le fil Il me suffit de continuer à écrire

À chaque poussée du pied on meut les fils par milliers  
 Les navettes vont et viennent  
 Les fils glissent invisibles  
 Chaque coup les lie par milliers<sup>4</sup>

L'intrication du mot et de la signification, du signifiant et du signifié, la double articulation, est à l'image du matériau psychique où son et sens, comme le montre exemplairement le rêve, sont tissés ensemble Cependant, il n'est pas sûr que les écrivains, en privilégiant d'abord le travail sur la langue, en explorant parfois systématiquement les combinaisons, les substitutions auxquelles elle peut donner lieu (jeux de

4 Goethe cite par Freud *L'Interpretation des rêves* Paris PUF 1971 p 246

mots, calembours, palindromes, etc.), en même temps qu'ils décrivent, précisent, décomposent les procédés de l'inconscient, ne dressent pas de sublimes et prestigieuses défenses contre l'irruption d'un sens impliquant la vérité du sujet. Si le signifiant induit constamment des sens annexes, des surgeons inattendus, il peut aussi, comme on le voit dans les modes de défense de la névrose obsessionnelle, opposer ses propres barrières à des événements de signification porteurs d'affects.

Quand nous lisons l'œuvre achevée d'un écrivain et pour peu que nous l'ayons suffisamment fréquentée, il nous vient souvent le désir de refaire en sens inverse le chemin qui y a conduit. Nous aimerions connaître les différentes formes qu'elle prit et la mystérieuse alchimie qui la fit passer d'un état à un autre, à la façon dont parfois les expositions de peinture nous offrent l'occasion de considérer en une vue globale et presque synthétique les passages qui mènent de la première idée, des premières esquisses, à travers croquis, crayons, études de détail, à une œuvre dont il existe quelquefois plusieurs versions. Nous voyons bien comment la matière elle-même, le dessin, la couleur ou, quand il s'agit des brouillons miraculeusement retrouvés, les mots, les adjectifs, la phrase, requièrent correction, rectification. Là, il y a redondance ; là, la métaphore n'a pas encore abouti, nous apercevons seulement les premiers linéaments hésitants d'une comparaison qui appela notre admiration. Dans chaque correction, nous saisissons l'intrication d'une forme et d'une subjectivité, la relation d'une matière qui exige remaniements, refontes, retouches et la réponse qui en est donnée. Et puisque l'œuvre en cours est issue du créateur, c'est un étrange dialogue entre soi et soi, entre ce qui a chu pour devenir objet et ce qui n'est encore que subjectivité naissante, entre du temps déposé et un geste souvent incontrôlé, réflexe. L'œuvre en cours nous donne à lire une composition de l'attendu et de l'imprévisible, du médiat et du spontané dont les éléments sont difficilement dissociables. Et ce que l'on a attribué jadis à l'irrationnel, aux muses, à l'inspiration, à l'intervention de l'Ange, nous présumons que c'est là que se trouve la présence de cela même qui agit dans l'association libre, ou que celle-ci révèle.

En fait, devant une œuvre d'art, un roman, un poème, même si nous en reconnaissons l'effet, nous ne savons quel sens, quelle définition véritable donner au mot travail. Si nous savons ce qu'il entre de discipline, d'effets, de volonté, si nous comprenons le travail qui permet d'organiser le cadre et de créer les conditions qui mirent l'artiste, l'écrivain, en «état de travail», dans les dispositions propres à la création, nous nous doutons aussi que nous rangeons sous ce vocable quelque chose qui n'y a pas plus de droit que, par exemple, la conversation que nous venons d'avoir avec un ami — sinon que justement

la scène en était solitaire et que le travail devait dans ce cas exprimer les peines et les bonheurs d'une solitude tenue

Il arrive que par chance nous retrouvions dans les brouillons qui nous sont restés d'une œuvre ce que l'on définit par une expression qui, évoquant par l'intermédiaire de l'encre et de la plume une décharge corporelle, en fait ressortir le caractère irréprensible et spontané de jaillissement Or, «le premier jet», plus que les objets encore grossiers sortis du creuset de la mémoire, plus que ces premières mises en place de personnages, de scènes et ces hésitantes approches de l'image où se laisse déjà deviner l'empreinte inévitable d'une organisation fantasmatique, nous livre comme dans les coups de crayons d'une esquisse où nous reconnaissons la main d'un maître, la marque même d'un style plus singulier encore, plus caractéristique que lorsqu'il aura été nettoyé

Il y a donc bien quelque chose de paradoxal dans le style dont rendent compte les hésitations des auteurs et les définitions du dictionnaire Résultat d'un travail, le style est aussi l'expression la plus spontanée d'un sujet «Comme si nos plus belles idées, écrit Proust, étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus et que nous nous efforcions d'écouter, de transcrire » «Ainsi j'en étais arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré »

Mais peut-être le paradoxe n'est-il qu'apparent L'inconscient qui se manifeste spontanément dans les lapsus, les actes manqués, les rêves, n'est pas moins difficilement accessible à celui qui aimerait en sonder les profondeurs, repérer les marques de son histoire et les forces qui l'agissent Il n'est qu'à voir justement la difficulté de la plupart à interpréter leurs rêves selon la méthode des associations libres que nous a enseignée Freud Rien ne paraît plus simple, rien n'est plus malaisé

L'écrivain est donc souvent attelé, comme à sa manière l'analysant, à la tâche de donner voix, de transcrire les énoncés les plus proches, les plus spontanés Travail, car rien n'est plus difficile, plus ardu que d'écouter ce qui ne cesse peut-être de s'entendre, que de suivre le mouvement d'un sens qui s'énonce spontanément mais dont la formulation est nécessairement différée, que de soumettre des événements mentaux, qui s'écoulent selon un débit imprévisible, à un rythme, une vitesse qui est d'abord celle de la main, d'adapter cette vitesse, qui a sa limite, avec celle, si difficilement mesurable, de l'énonciation immédiate Mais travail encore, si tout en nous a tendance à se rebeller contre des significations surgies d'on ne sait où, mettant en cause nos convictions, nos croyances, notre morale et notre esthétique, et non seulement parce que nous devinons des vues sur nous que nous aurions préféré ignorer, que nous nous souvenons d'événements qui eussent mieux fait de rester dans l'ombre, mais parce que aussi bien nous ne nous reconnaissons pas d'abord (et toute une dimension de la fiction

romanesque consistera à reporter, à projeter sur des personnages et dans des situations inédites des aveux travestissables mais qui ne peuvent être tus). Ainsi nous faudra-t-il peu à peu nous familiariser avec une énonciation, un rythme, une sonorité qui finiront peut-être par s'emparer de nous et nous absorber. Travail donc, que nous apprenons, de renoncement à nous-mêmes, à ce que nous croyons être nous, à cette figure que nous demandions aux autres de nous renvoyer, que nous tentions aussi de modeler, de composer, afin que les autres nous la renvoient telle que nous la désirions. Mais au moment où se détruit ce que nous pensons être notre originalité ou notre spécificité, voilà que se dessinent d'autres traits. Des mots se répètent, des tournures syntaxiques qu'évidemment la parole ne permettait pas, se forment avec insistance, une scansion, un rythme de phrases, des sonorités, un vocabulaire qui sera causé, par exemple, par la préférence de mots longs, le choix, s'il s'agit du français, de finales muettes. Si ces mots, ces tournures, nous ne les avons pas d'abord voulus, si nous sentons bien que nous ne les commandons pas d'abord à la langue, nous comprenons que les redites, les sonorités de phrases sans doute fautives, imparfaites, difformes (et des yeux étrangers n'y verraient que les fautes d'orthographe et de grammaire, les balbutiements d'un esprit médiocre), sont déjà analogues à ces cellules sonores minimales qui nous font reconnaître à coup sûr, après seulement quelques mesures, un musicien, elles dessinent les traits qui nous caractérisent.

Alors que nous avons reçu le désir d'écrire d'écrivains qui servaient bientôt de modèles, alors que nous n'imaginions guère d'autre style que le leur, voici que ce que nous savons être déjà un style nous revient de ce lieu que nous abritons. Sans doute retrouverons-nous en lui les traces de styles autres dont nos lectures et nos admirations auront favorisé le dépôt, sans doute à travers ce qui nous revient apprenons-nous à nous saisir comme des êtres composites, faits d'une multitude d'éléments hétérogènes, et cependant l'image qui s'est formée en ce lieu-là, dont nous discernons peu à peu les traits à travers les reflets des associations, est unique et spécifique. Les auteurs, les œuvres que nous lisons continueront bien évidemment d'enrichir notre pensée, de générer notre langue, mais désormais nous les annexons plus qu'ils ne nous annexent. Libérés du mimétisme, nous ne cherchons plus notre propre style dans le leur : simplement leur fréquentation nous sert à développer le nôtre ; parce que nous avons à parcourir nos propres voies, nous sommes en mesure de prélever chez d'autres le vocabulaire, la syntaxe, les images qui embelliront notre style et lui conféreront ses traits les plus singuliers.

Il y a chez certains écrivains, à côté du désir d'explorer par l'écriture leur subjectivité, d'en saisir les déterminations et le fonctionne-

ment, une curiosité, un étonnement toujours neuf à l'égard des processus et du mouvement de création du sens. Il s'agit pour eux, en écrivant, d'apprendre le secret qui est à l'origine de la génération du sens, de la génération du langage. Ils ne sont si attentifs à eux-mêmes que dans la mesure où c'est en eux qu'ils peuvent observer les mécanismes qui président à la naissance des êtres de la signification (Freud, alliant le savant et l'écrivain, quand il étudie ses rêves ou ses actes manqués, en est le plus parfait exemple). Ces écrivains jugent moins qu'ils écoutent. On dirait qu'ils ont un tel respect de la génération dont ils sont le théâtre qu'ils laissent le texte croître. Ils n'oseraient, du moins au départ, en interrompre le développement. Le texte se féconde en quelque sorte de lui-même, produit de l'association, il donne lieu à l'association, augmentant d'autant la connaissance du sujet, de l'écrivain, par lui-même. Leur texte ne cesse de proliférer. Montaigne, Proust en sont les meilleurs représentants. À ceux-là, il faudrait opposer les écrivains de la forme. Censeurs de leur texte, juges et parfois ennemis d'eux-mêmes, voulant sans cesse se rassurer, se séduire, s'admettre, ils chercheront à parfaire leurs écrits. Les premiers ajoutaient, ceux-ci retranchent. Il s'agit évidemment là de dispositions limites qui coexistent à des degrés divers, en proportions différentes, chez chacun de ceux qui écrivent. Probablement retrouve-t-on dans la manière d'écrire, de n'inscrire que ce qui a déjà été mentalement formulé, corrigé, une façon d'être dépendant de l'organisation des défenses qui se sont fixées au cours de l'histoire de chacun. Il serait intéressant d'étudier le style des écrivains en fonction des structures psychiques, des mécanismes de défense qu'on peut leur supposer. L'œuvre ne se réduit naturellement pas à ces sortes d'analyses. Et pourtant elles peuvent être essentielles (on se souvient de la prudence de Freud quand il étudie les œuvres, s'intéressant plus à leur contenu, à leurs thèmes, à leurs représentations qu'à leur syntaxe, qu'au mouvement de formulation qui les règle).

Pourrait-on dire, formulation énigmatique : le style des uns produit du texte, le style des autres de la forme.



## LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux.



Il y a des objets qui se paient de nom.



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même.



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent.



Parfois le nom d'un objet n'est lui-même un objet.



Un mot peut prendre le plus d'un objet dans la réalité.



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition.



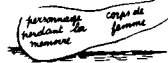
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui.



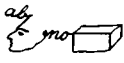
Tout tend à faire penser qu'il y a plus de relation entre un objet et ce qui le représente.



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne sont ni plus et ni peut séparer ces objets l'un de l'autre.



Dans un tableau les mots sont de la même substance que les images.



On voit souvent les images et les mots dans un tableau.



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet.



Un objet ne fait jamais le même effet que son nom ou que son image.



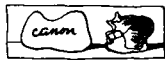
Or, les contours vagues des objets dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque.



Les figures vagues ont une signification aussi méconnue aussi parfaite que les précises.



Parfois les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises et les images des choses vagues.



Où bien le contraire.

