

-5-

IL FAUT QUE L'OUVERT S'ECRIVE

Jean-Pierre LEBRUN

Nous nous sommes référés ailleurs à ce texte de Francis Ponge dans sa *Tentative orale* où il nous dit de l'écriture qu'elle est « *un effort pour parvenir à une expression plus complexe, plus ferme, plus réservée, plus ambiguë peut-être pour parvenir à un équivalent du silence* ».

Et nous de poursuivre : « *Tel serait le lot du Parlêtre, d'avoir à atteindre le silence autrement qu'en se taisant. D'où cette exigence qui ne serait pas dès lors que de mode, qu'une écriture digne de ce nom soit celle qui ne suture pas le silence mais qui se tient dans une fidélité au tacite d'où elle s'engendre.* »¹

C'est au cours de l'entretien avec Josée Lapeyrère, publié ici même, que nous arriverons à préciser qu'une telle préoccupation est précisément ce que l'on pourrait dénommer « une éthique de l'écriture ». Et nous, dès lors, de choisir cette formulation comme titre du numéro, au lieu de celui pressenti : « Ecrire dit-elle ».

Reste quand même alors à nous demander en quoi cette éthique de l'écriture aurait à voir avec ce qu'il en est

-6-

du féminin ? En même temps que presque aussitôt elle prenne distance par rapport à ce même féminin ? Ou encore : comment accueillir au plus juste de la structure cette avancée de Henry Bauchau que nous ne contredirons pas - loin s'en faut - selon laquelle il faut toujours écrire avec sa partie féminine ? La difficulté est bien évidemment d'éviter l'entification du féminin, ce qui ne serait que la voie glissante par laquelle nous rejoindrions les positions dont nous connaissons les impasses depuis la rupture Freud - Jung. Entifier le féminin comme le masculin n'a de cesse que de faire l'économie de ce qu'il n'y a pas de rapport sexuel. La question ainsi éludée est du même coup celle de la négativité comme telle.

Or, ce dont il s'agit de prendre toute la mesure c'est que, si parler de plein et de vide est opérant

1.J.P. LEBRUN, Avant-propos au n° 3 de la revue *Scalène*, consacré à la Prothèse, 1985.

pour le plein, il convient de reconnaître que pour le vide, c'est en quelque sorte déjà le nier comme vide que de le dire. Dire le négatif, le vide, le féminin, biaise de structure l'enjeu de ce dire. Mais alors, comment poser correctement le féminin en prenant en compte cette hypothèque du Parlêtre sur le vide ? Comment dire le féminin s'il n'y a qu'une seule libido, la mâle, et que le signifiant qui l'organise est idoine avec la fonction langagière elle-même ?

Emettons l'hypothèse qu'une telle hypothèque ne peut être levée que par l'écrit, en tant qu'effet du procès de l'écriture ². Et que dans le travail d'écriture, ce procès est sans arrêt à l'oeuvre, même s'il faut un éclairage particulier pour le repérer et alors qu'habituellement, l'écri-vain en efface la trace du même mouvement qu'il en creuse la marque.

Bien que habituellement « oubliée », c'est cette tâche même qui est celle de l'écrivain, ainsi que nous le rappelle Maurice Blanchot : « *L'écrivain se trouve dans cette condition de plus en plus comique de n'avoir rien à écrire, de n'avoir aucun moyen de l'écrire et d'être*

-7-

*contraint par une nécessité extrême de toujours l'écrire. N'avoir rien à exprimer doit être pris dans le sens le plus simple. Quoi qu'il veuille dire, ce n'est rien. Le monde des choses, le savoir, ne lui sont que des points de repère à travers le vide. Et lui-même est déjà réduit à rien. Le rien est sa matière. Il rejette les formes par lesquelles elle s'offre à lui comme étant quelque chose. Il veut la saisir non dans une allusion mais dans sa vérité propre. Il la recherche comme le non qui n'est pas non à ceci ou à cela, à tout, mais le non pur et simple. Du reste, il ne le recherche pas ; elle est à l'écart de toute investigation, elle ne peut être prise pour une fin ; on ne peut proposer comme but à la volonté ce qui prend possession de la volonté en l'anéantissant : elle n'est pas, voilà tout. » Et plus loin : « *Placé devant la nécessité d'écrire, il ne peut plus y échapper, du moment qu'il la subit comme une tâche irréalisable, irréalisable quelle qu'en soit la forme, et cependant possible dans cette impossibilité* » ³.*

Une telle connotation a été historiquement située dans l'histoire de la littérature et le sentiment de la modernité apparaissant à cette époque n'est pas sans en être son corollaire. Toujours Blanchot : « *Ecrire, comme question d'écrire, question qui porte l'écriture qui porte la question, ne te permet plus ce rapport à l'être - entendu d'abord comme tradition, ordre, certitude, vérité, toute forme d'enracinement - que tu as reçu un jour du passé du monde, domaine que tu étais appelé à gérer afin d'en fortifier ton moi bien que celui-ci se fût fissuré, dès le jour où le ciel s'ouvrit sur son vide.* » ⁴

C'est au cours du XIX^e siècle, que s'est opérée cette rupture et celui à qui plus d'un a fait endosser la responsabilité de cette mutation, c'est Flaubert, « *celui avec qui l'écriture change de sens et débute la modernité* » ⁵.

Si son oeuvre est considérée comme inaugurant la modernité, c'est dans la mesure où elle résulte

2. C'est cette même hypothèse qui nous semble à l'oeuvre dans l'écriture par Lacan des formules de la sexualité, cf. « Le dit symétrique d'un non savoir mutuel », in *Le Trimestre psychanalytique*, n° 1.

3. M. BLANCHOT, *Faux-Pas*, pp.11 et 21, Paris, Gallimard, 1943.

4. M. BLANCHOT, *Le pas-au-delà*, p. 9, Paris, Gallimard 1973.

5. B. PINGAUD, *L'expérience romanesque*, p. 119, Paris, Gallimard, 1983.

d'une vocation interdite. Mais en même temps, le patron, « l'ermite de Croisset », n'est à cet égard pas d'emblée sans paradoxe. Le plus curieux en effet est que ce ne sont pas les seuls romans de Flaubert qui permettent de dégager la coupure qu'il effectue, mais plutôt la dialectique entre ses romans et sa correspondance ; c'est dans celle-ci que l'on trouvera les indications de sa traversée du désert. De ce que l'écriture est pour lui cette tâche impossible qui loin d'être en continuité avec la vie, authentifie plutôt la rupture avec cette dernière en acceptant « la monstruosité » qu'il lui faudra accomplir.

Flaubert se tient là, dans l'histoire de la littérature, comme dévoilant le passage secret entre la littérature réaliste, pour qui le langage est instrument au service de l'écrivain, et l'écriture comme expérience limite où l'écrivain se reconnaît au service de la langue. Ecrire, d'un verbe transitif inséparable de son complément, devient un intransitif où la dimension de l'acte n'est plus alors supplémentaire. Entre Emile Zola et son *Assommoir* et Lowry et son *Volcan*, un renversement s'est opéré⁶. Au métier d'écrivain, chargé de décrire le mieux possible son sujet et soumis à sa propre impuissance technique et d'exécution, succède le mandaté à écrire - « *j'ai un mandat que personne ne m'a donné* », disait Kafka - obligé de se confronter quotidiennement à l'impériosité de la tâche en même temps qu'à son impossibilité. Encore Kafka : « *Dieu ne veut pas que j'écrive mais moi je sais que je dois écrire* ».

Le 16 janvier 1852, Flaubert, dans un texte devenu célèbre, écrit à Louise Colet, alors qu'il travaille à *Madame Bovary* : « *Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre, sans être soutenue, se tient dans l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins, où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.* » « Faire un livre sur rien »,

voilà l'enjeu d'une écriture par ailleurs soucieuse de la perfection plastique. Avec Flaubert, c'est un peu comme si le travail académique d'écriture du texte ne masquait plus le lieu d'effort problématique où écrire s'ombilique.

Pour l'auteur de *Madame Bovary*, écrire suppose en effet de renoncer à la vie. L'impériosité de la tâche exige le renoncement aux plaisirs dissipant de l'existence, aurait-on fait de dire. Mais cette dimension que l'on pourrait alors qualifier d'ascétisme volontariste chez Flaubert est-elle vraiment à entendre comme telle ? Qu'en est-il en effet de toutes ces formules qui truffent sa correspondance : « *Tout doit se faire à froid, posément* », « *Il faut calfeutrer toutes ces fenêtres de peur que l'air du monde nous arrive* », « *Si vous me connaissiez davantage, vous sauriez que j'ai la vie ordinaire en exécration* », « *Destiné à me mariner sur place, j'ai fait orner mon bocal à ma guise et j'y vis comme une huître rêveuse* », « *Reste donc comme tu es, ne te marie pas, n'aie pas d'enfants, aie le moins d'affects possible, offre le moins de prise à l'ennemi* ». Et Victor Brombert d'ajouter : « *L'ennemi, pas de doute possible, c'est bien la vie elle-même* »⁷. Le rapport, dès lors, paraît s'inverser : ce qui apparaît comme effort de volonté n'est qu'organisation de défense ; le renoncement d'apparence est bien plutôt re-énoncement, sans cesse réédité. Plutôt

6. À ce propos, cfr. R. Geeraert et J.P. Lebrun, *Pourquoi Malcom Lowry ? Une écriture ?* in : « Bulletin de l'Association freudienne de Belgique », n°4, mai 85, pp. 85-90.

7. V. BROMBERT, *Flaubert par lui-même*, Paris, Seuil 1971.

que de renoncer à la vie pour pouvoir écrire, Flaubert énonce : « *Pour ne pas vivre, je me plonge dans l'art en désespéré. Il y va donc bien davantage de la stratégie des Numides. Les Numides, dit Hérodote, ont une coutume étrange : on leur brûle tout petits la peau du crâne avec des charbons pour qu'ils soient moins sensibles à l'action du soleil, qui est dévorante, dans leur pays. Aussi, sont-ils de tous les peuples de la terre, ceux qui se portent le mieux. Songe, écrit-il à Louise Colet, le 6 août 46, que j'ai été élevé à la Numide.* »

Pourquoi cette rage d'éviter de vivre, en même temps que d'écrire ? Pourquoi cette impériosité de
-10-

l'écriture, toujours sur un ton de transgression de l'impossible ? De quelle nature est le vertige, l'ivresse sans alcool qui s'empare de Flaubert, alors que la proximité de la vie s'affiche ? Quel est le désastre qui a déjà eu lieu, dirait Winnicott, qu'il s'agit ainsi de maintenir à distance ? « *Mais ne m'aime pas tant. Ne m'aime pas tant, tu me fais mal, tu ne sais donc pas qu'aimer trop ça porte malheur à tous deux ? C'est comme les enfants que l'on a trop caressés étant petits : ils meurent jeunes. La vie n'est pas faite pour cela, le bonheur est une monstruosité. Punissons ceux qui le cherchent* ». Et d'ajouter plus loin : « *Je ne suis pas fait pour jouir. Il ne faut pas prendre cette phrase dans un sens terre à terre, mais en saisir l'intensité métaphysique.* » Autant de formulations qui nous ramènent à l'écriture comme entreprise constitutive d'une limite et de nous référer dès lors aux catégories auxquelles Lacan nous a introduits, pour repérer que si c'est le signifiant phallique qui fonctionne comme limite, une chose est de le substantifier, une autre de l'évider de sa substance jusqu'à le produire comme irréductibilité d'un trait.

Un livre sur rien, autrement dit, un livre limite aux frontières du silence mais passé cette limite qui, de ce seul fait ne serait plus qu'une frontière, plus de livre du tout. L'essence de la littérature est la disparition, dit encore quelque part Blanchot.

« Il faut que l'ouvert s'écrive » : telle était la formulation terminale qui nous était venue, sans trop savoir ce qu'elle signifiait, à la suite d'un exposé consacré à « Le grand secret de la psychanalyse est-il féminin ? » Il s'agissait d'inventorier en quelque sorte l'évolution de l'algorithme lacanien, $S(\mathcal{A})$, depuis sa version asexuée dans le Séminaire sur le désir et son interprétation, jusqu'à son positionnement du côté droit dans le schéma de la sexuation, dans le Séminaire 20.

Cette formule finale qui nous était venue renvoyait évidemment à la catégorie rilkéenne de
-11-

l'Ouvert : Rilke écrit, à propos de la Huitième Elégie de Duino et du rapport qu'il y évoque de l'homme à l'Ouvert : « *Vous devez concevoir l'idée de l'Ouvert, que j'ai essayé de proposer dans cette élégie, de telle sorte que le degré de conscience de l'animal place celui-ci dans le monde sans qu'il ait besoin, comme nous, de constamment se le poser vis-à-vis de lui ; l'animal est dans le monde ; nous autres, nous nous tenons devant lui, du fait de la singulière tournure et élévation qu'a prise notre conscience. Avec l'“Ouvert” donc, je n'entends pas le ciel, l'air et l'espace, car ceux-là aussi sont, pour le contemplateur et le censeur, “objet” et, par conséquent “opaques” et fermés. L'animal, la fleur, il faut l'admettre, sont tout cela sans s'en rendre compte, et ont ainsi devant eux et au-dessus d'eux cette liberté d'une ouverture indescriptible, liberté qui n'a, peut-être, ses équivalents (d'ailleurs momentanés) que dans les premiers instants de l'amour, lorsqu'un être humain découvre dans l'autre sa propre immensité, et dans l'exaltation vers*

Dieu »⁸. Et ailleurs encore, Heidegger de préciser que « *dans le langage de Rilke, ouvert signifie ce qui ne barre pas. Il ne barre pas parce qu'il ne borne pas. Il ne borne pas parce qu'en lui-même il est libre de toute borne* ». L'on perçoit ici qu'il y a un apparentement à faire entre l'Ouvert rilkéen et la jouissance non bornée qui est ouverte par la partie droite du Schéma de la sexuation. Mais cet Ouvert, produit par le signifiant, il convient qu'il s'écrive. Seule modalité pour le Parlêtre de ne pas trahir la négativité qui l'habite et qu'il habite. Et de saisir alors pourquoi Genet nous indique que « *écrire, c'est le dernier recours quand on a trahi* ».

Soit trois temps, celui d'un falloir obligé, insertion incontournable dans l'ordre langagier qui limite de ce fait un ouvert, celui-ci chargé mythiquement de nous délivrer de notre propre limitation en même temps que de la négativité qui constitue notre dire. Et enfin, celui de la mise à plat du falloir, réduit à une seule exigence éthique qui, d'écrire l'ouvert, ancre - et encre - le sujet dans une seule marque, celle de sa différence.

-12-

Que le style soit l'homme même, n'est là que pour nous rappeler que si le travail d'écriture est soutenu par un tel procès, celui-ci ne se déroulera que selon les modalités propres d'un chacun, soit dans la contingence singulière d'un sujet, au point précis où pour lui, se positionne l'incontournable du falloir et l'inocultable de l'Ouvert.

Ecrire suppose dès lors un point de perte absolu non représentable, inimaginable mais seulement appréhendable dans l'après-coup, pour autant que l'écriture ait eu lieu. On pourrait même penser qu'il doit s'agir là d'un critère de l'écriture : l'auteur a-t-il réussi à y perdre ce qu'à son insu il y engageait ? L'autobiographie, domaine si difficile où arrive parfois à exceller l'auteur, mais souvent après une oeuvre déjà faite, viendrait là nous indiquer ceci : ce qui distingue l'autobiographie d'un journal, c'est que dans l'autobiographie, ce que l'auteur a réussi à perdre, c'est par exemple son propre regard sur lui-même. Qu'il n'y parvienne, et son écrit aura glissé dans le journal intime.

L'écriture en quelque sorte conforte un sujet au lieu de sa sexuation, soit que du même mouvement il dise et inscrive son impossible à dire selon l'agencement singulier qui est le sien.

D'où d'ailleurs la proximité de la question de l'écriture avec la cure analytique, seule expérience du parlêtre où, du seul cheminement de la parole elle-même, puisse surgir de l'écrit ; ce qui ne veut d'ailleurs nullement dire que la première puisse tenir lieu de seconde.

« *Vouloir écrire, quelle absurdité, écrire est la déchéance du vouloir* », dit encore Blanchot. Cette formulation ramasse mieux que toute autre l'enjeu d'une écriture digne de ce nom. Enjeu éthique puisqu'il subvertit le questionnement de la présence en interrogation sur l'absence.

-13-

Il faut que l'ouvert s'écrive... mais que l'ouvert s'écrive, et se signe la déchéance de tout falloir. Reste un trait qui ne laisse plus qu'à désirer.

8.R.M. RILKE, Lettre du 25.2.26, citée par Heidegger, in « Pourquoi des poètes ? » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 233, Gallimard 1962.

