

La forme de la chose-à-venir : les aventures du langage de Wilfred Bion et de Serge Doubrovsky

Inês Faro

Volume 30, Number 1, 2021

Psychanalyse hors cadre ? Première partie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1083927ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1083927ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Santé mentale et société

ISSN

1192-1412 (print)

1911-4656 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Faro, I. (2021). La forme de la chose-à-venir : les aventures du langage de Wilfred Bion et de Serge Doubrovsky. *Filigrane*, 30(1), 117–131.
<https://doi.org/10.7202/1083927ar>

Article abstract

In this article, I examine Wilfred R. Bion's and Serge Doubrovsky's experiments with auto-fictional writing, drawing on psychoanalytic theory and method. I argue that in their autofictions, *A Memoir of the Future* (Bion, 1975-1979) and *Fils* (Doubrovsky, 1977), both writers question the use of language and literary form as means of exploring the effects of emotional experience on thought formation (Bion) and the development of the self (Doubrovsky). The central question of this article is the following: How do these authors articulate and (re)produce their subjective engagement in the psychoanalytic process in writing, when this process is in constant flux? To explore this question, I focus on the genetics and aesthetics of *A Memoir of the Future* and *Fils*. In the first part of the article, I examine two major aspects of the authors' life experience, war trauma and exile, and their impacts on their works. In the second part, I analyze how Bion and Doubrovsky embody different psychoanalytic epistemologies and how this shapes *A Memoir of the Future's* and *Fils's* aesthetics and poetics.



La forme de la chose-à-venir : les aventures du langage de Wilfred Bion et de Serge Doubrovsky¹

Inês Faro

Résumé : Dans cet article, j'examine les expériences que Wilfred R. Bion et Serge Doubrovsky font de l'autofiction en s'appuyant tous deux sur la théorie et la méthode psychanalytiques. Je soutiens que dans *A Memoir of the Future* (1979) de Bion et *Fils* (1977) de Doubrovsky, les auteurs remettent en question le potentiel du langage et de la forme littéraire pour explorer l'effet de l'expérience émotionnelle dans la formation des pensées (Bion) et du moi (Doubrovsky). La question à laquelle cet article tente de répondre est la suivante : comment articulent-ils et reproduisent-ils par l'écriture des engagements subjectifs avec l'activité psychanalytique alors que ce même processus est en constante évolution ? Pour ce faire, je me concentre sur la génétique et l'esthétique de *A Memoir of the Future* et *Fils*. Dans la première partie de cet article, j'aborde deux événements de la vie des auteurs et leur impact sur les deux œuvres à l'étude, soit le trauma de guerre et l'expérience d'exil. J'analyse dans un second temps la manière dont Bion et Doubrovsky incarnent différentes épistémologies psychanalytiques, pour élaborer enfin les implications de celles-ci sur l'esthétique et la poétique de leurs œuvres d'autofiction.

Mots clés : Bion ; Doubrovsky ; littérature ; psychanalyse ; écriture.

Abstract: In this article, I examine Wilfred R. Bion's and Serge Doubrovsky's experiments with auto-fictional writing, drawing on psychoanalytic theory and method. I argue that in their autofictions, *A Memoir of the Future* (Bion, 1975-1979) and *Fils* (Doubrovsky, 1977), both writers question the use of language and literary form as means of exploring the effects of emotional experience on thought formation (Bion) and the development of the self (Doubrovsky). The central question of this article is the following: How do these authors articulate and (re)produce their subjective engagement in the psychoanalytic process in writing, when this process is in constant flux? To explore this question, I focus on the genetics and aesthetics of *A Memoir of the Future* and *Fils*. In the first part of the article, I examine two major aspects of the authors' life experience, war trauma and exile, and their impacts on their works. In the second part, I analyze how Bion and Doubrovsky embody different psychoanalytic epistemologies and how this shapes *A Memoir of the Future's* and *Fils'* aesthetics and poetics.

Key words: Bion; Doubrovsky; literature; psychoanalysis; writing

Je suis le futur du passé: la forme de la chose-à-venir. (Bion, 1991a)

Autobiographie? Non [...] Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. (Doubrovsky, 2001, p. 10)

Cet article présente les expériences de Wilfred Ruprecht Bion (1897-1979) et de Julien-Serge Doubrovsky (1928-2017) au regard de l'intrication entre forme littéraire et psychanalyse. Nous verrons que dans *A Memoir of the Future* (traduit en français sous le titre *Une mémoire du futur*; désormais abrégé «MF») et *Fils*, les deux auteurs utilisent l'écriture comme agent de l'activité psychanalytique qui leur permet d'élaborer les expériences qu'ils ont vécues, respectivement le traumatisme de la guerre et l'expérience de l'exil. Plus précisément, ils essaient de capter les transformations qui ont lieu intérieurement dans le sujet, dans l'ici et maintenant de l'écriture. Bion privilégie une écriture de soi qui articule l'exploration de différents états psychiques et qui, simultanément, met en scène sa théorie psychanalytique de l'esprit. Pour sa part, Doubrovsky pratique une forme d'écriture qui surgit de l'inconscient et pour l'inconscient. Je postule ici que l'intégration de la psychanalyse à ces récits autobiographiques mène à une création innovante et hybride.

Espaces du trauma : liens et fils

Lieutenant, puis capitaine pendant la Première Guerre mondiale, W. R. Bion est marqué à jamais par son expérience. Dans *The Long Weekend, 1897-1919* (1982) et *All My Sins Remembered* (1991b), Bion décrit son enfance en Inde, ses jeunes années de pensionnaire en Angleterre, ainsi que sa vie au début de la Première Guerre mondiale. Dans ces deux ouvrages autobiographiques, il évoque l'atmosphère sociale de l'Angleterre et retrace méticuleusement sa propre géographie traumatique. Il s'en tient aux faits et respecte la chronologie des événements. La précision du langage et la soumission à la forme autobiographique classique révèlent sa tentative de fixer des pères internes parmi les souvenirs du chaos et de la désorganisation

de la guerre. Bion trace une cartographie des *attaques contre les liens* – pour faire référence au titre d'une de ses œuvres éponymes et des plus connues –, c'est-à-dire qu'il évoque les amitiés, maisons, villes, villages et objets détruits pendant la guerre. Dans *The Long Weekend, 1897-1919*, Bion décrit la formation en lui d'un «exo-squelette», soit une prothèse psychique qui lui a permis de survivre au choc de la confusion mentale, de la fragmentation et des profonds dégâts infligés par son vécu durant la guerre. Il hésite cependant à explorer et à élaborer plus avant sa douleur psychique. En revanche, un tel matériel non métabolisé constituera le noyau et sujet d'investigation de *MF*, œuvre rédigée entre 1975 et 1979, à la même période où Bion écrit ses deux biographies.

La pierre angulaire de la théorie de l'esprit de Bion est la relation contenant-contenu (représentée par ♀ ♂) et se réfère à la transformation des pensées issues d'expériences émotionnelles. Il ne s'agit pas ici de se centrer sur le modèle contenant-contenu, mais plutôt de suggérer qu'il peut s'appliquer à d'autres dynamiques relationnelles, par exemple celle qui relie la forme et le contenu dans les écrits autobiographiques de Bion. Le «contenu» désigne l'interaction dynamique des pensées inconscientes, alors que le contenant consiste en la capacité de penser et de rêver ces pensées. À cet égard, les trois œuvres littéraires de Bion révèlent des engagements radicalement différents avec le matériel bio-graphique : dans ses autobiographies, il utilise une forme littéraire préétablie, ce qui résulte en un contenu descriptif et factuel ; dans *MF* cependant, il invente une forme littéraire afin de faciliter l'inscription de sa réalité psychique dans un contenant plus réceptif à un matériel onirique à travers l'ici et maintenant de son écriture. En ce sens, le narrateur des autobiographies est le Bion de l'«exo squelette», à savoir un narrateur en contrôle du langage et de la forme, et ce malgré le fait que ces autobiographies témoigneraient de «l'échec d'un homme à établir un contact émotionnel avec ses objets internes» (Williams, 2018, p. 1). Le Bion narrateur de *MF* s'avère quant à lui flexible et audacieux, poussant plus loin l'espace narratif et le contenu en mettant en relief «le processus de penser [et de ne pas être capable de penser] lui-même» (Williams, 2018, p. xii). Dans *MF*, Bion invente ainsi une esthétique littéraire qui tend à reproduire une psyché individuelle en mouvement. Pour ce faire, il produit de nouvelles syntaxes, des structures originales (en forme de palimpseste) et crée des personnages polyphoniques. Il explore ses vécus émotionnels et ceux des autres à partir de différents «vertex», pour utiliser son vocabulaire, c'est-à-dire sous différents

angles narratifs. En ayant recours à deux contenants distincts – autobiographie et autofiction –, Bion explore des façons alternatives de rêver et transformer son expérience vécue.

Serge Doubrovsky, écrivain et critique littéraire français et juif, a aussi vécu, jeune adulte, une expérience traumatique, quoique différente de celle de Bion. À 15 ans, il évita de justesse la déportation. Alertée du danger par un gendarme du Vésinet, sa famille a pu s'échapper et vivre cachée chez une tante à Villiers pendant dix mois. La peur de mourir pendant la guerre et la culpabilité d'y avoir survécu sont cependant omniprésentes dans ses écrits. Dans *Fils*, il décrit une session avec son analyste au cours de laquelle il parle des sentiments qui ont surgi après avoir visité le cimetière américain avec sa mère, quelques années après la guerre :

Embarqués, sans billets, sans passeports. Aller-retour dans la prison pélagique. Émotion forte. Pour n'importe qui. Et puis, dedans, dessous, la peur symbolique. La nôtre. La profonde. La viscérale. Dans les entrailles de la bête. Boche. Pas de sortie. Pas d'issue. Faits comme des rats. Pris au piège. Quatre ans. Ça a duré quatre ans. Quinze cents jours. Des dizaines de milliers d'heures [...] D'un coup revenu. Vieille douleur endormie. Soudain rallumée. Lancine. Plaie qu'on débride. Dans les chairs, restée. La marque demeurera toujours. Ineffaçable. Un stigmate. L'étoile jaune. (Doubrovsky, 2001, p. 239)

Le trauma est *ineffaçable*. L'Holocauste et la guerre seront inscrits à jamais dans l'esprit de Doubrovsky sous la forme d'une peur symbolique.

Le trauma de l'occupation nazie et la judéité sont centraux dans l'écriture de Doubrovsky. Dans *Fils*, il trouve un exutoire en utilisant la méthode de la libre association pour inscrire et explorer les nombreuses façons par lesquelles le passé éclipse le présent : « Je suis fiché à l'an 40 » (Saveau, 2009, p. 95) écrit Doubrovsky à Patrick Saveau, un des critiques les plus prolifiques de son travail. Saveau soutient que :

Que ce soit dans ses livres, dans ses entretiens ou dans sa correspondance avec moi, Serge Doubrovsky a toujours affirmé qu'il était inconcevable de comprendre son œuvre si l'on ne tenait pas compte de cette période de l'histoire qui constitue un traumatisme dont Doubrovsky n'a jamais pu et ne pourra jamais se débarrasser. (Saveau, 2009, p. 95)

Son expérience de l'occupation, le massacre de son peuple durant la Deuxième Guerre mondiale et la culpabilité d'avoir échappé à une mort presque certaine sont traumatiques pour Doubrovsky : « Guerre Libération alternent toujours mon cycle onirique favori mon cercle vicieux n'en sort pas. » (Doubrovsky, 2001, p. 253) La guerre est un fil conducteur fondamental dans sa vie et son écriture. Le trauma l'a condamné à une existence fragmentée, comme il le partage dans le dialogue interne suivant : « Tu es un être déchiré, tu n'es jamais en paix. Logique, la guerre. » (Doubrovsky, 2001, p. 314) Doubrovsky est un fils de la guerre. Il décrit comment il a été nommé Julien, comme son cousin mort lors de la Première Guerre mondiale : « On t'a appelé Julien, Pour la famille. Nom du cousin de Maman, quasi-frère. tué en 15, aux Dardanelles. *Mais on t'a appelé Serge pour quand tu serais.* Papa, violoniste. Maman écrivain. Prénom de plume. Connue [...] que je serais, QUELQU'UN, À LEUR PLACE. » (Doubrovsky, 2001, p. 293) Les parents avaient des espoirs de renommée et de gloire pour le jeune Julien-Serge. Cet héritage sera lourd pour Doubrovsky :

Carrière tracée, je suis des traces. Suis dix en moi. Fourre-tout à rêves. Ma place. Est en cent endroits. Ma mère. J'existe. À SES PLACES. Né en éclats. Brin de ci, bout de ça, *mon bout de chou*. Cousin-frère-amant-mon-fiston. J'ai l'identité ubiquiste. Encyclopédie Quillet des fantasmes, le TOUT-EN-UN. (Doubrovsky, 2001, p. 297)

En effet, dans *Fils*, il veut tisser ensemble les multiples personnages en lui pour devenir un. Son œuvre révèle la lutte d'un homme qui essaie désespérément d'établir des liens, des *fils* entre le garçon qu'il était et son existence dans le présent.

Avec *Fils*, Doubrovsky réinvente le genre de l'autofiction. Selon lui, dans *Autofiction/Vérité/Psychanalyse*, l'autofiction n'est

ni autobiographie ni roman, donc au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte. Texte/vie : le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide. (Doubrovsky, 1980a, p. 90)

Il élargit cependant sa définition de l'autofiction ; elle devient une narration de soi qui intègre la psychanalyse comme étant à la fois son objet et son sujet :

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte. (Dobrovsky, 1980a, p. 96)

Dobrovsky refuse d'assimiler une forme littéraire existante et une esthétique conventionnelle ; il opte plutôt pour écrire un « récit de soi » qui incorpore la psychanalyse dans le texte. Par l'invention d'une forme et l'emploi d'un langage « à lui », il vise à refléter le déploiement du processus de libre association. Simultanément, il expérimente avec le matériel issu de ce même processus et s'engage dans la reproduction continue de nouvelles associations et de temporalités superposées. *Fils* peut, par conséquent, être vu comme la tentative d'inscrire l'expérience actuelle de Dobrovsky en tant que survivant français, juif, en analyse avec un psychanalyste américain à New York, tout en aspirant à capturer à travers l'écriture la réflexion sur le flou et les *insights* du sujet analytique, dans l'ici et maintenant de l'écriture.

L'exil comme espace de création

Il n'est pas totalement étonnant que *MF* soit écrit après que Bion, un analyste senior de plus de 80 ans et ex-président de la Société britannique de psychanalyse, déménage depuis la conservatrice Angleterre à la bohème Californie. Bion a laissé derrière lui le confort, le prestige et le droit d'exercer pour étreindre l'univers non familier de Los Angeles. Selon Salman Akhtar, « l'émigration outre les différentes pertes est une opportunité renouvelée de croissance et de changement psychique. De nouveaux canaux d'auto-expression deviennent disponibles. Il y a de nouveaux modèles d'identification, différentes exigences surmoïques et différents idéaux. » (Akhtar, 1995, p. 1052 ; notre traduction) La rupture avec son style de vie et ses points de repère habituels a certainement été la source d'un « changement catastrophique » (Bion, 1962), révélé par un nouvel abord de sa théorie et de son écriture.

Il faut se rappeler que, dans les années 60 et 70, la Californie était l'incubateur de nombreuses contrecultures. Aussi, à partir de Los Angeles, Bion a souvent voyagé en Amérique du Sud pour donner des conférences et bénéficier du fait d'être exposé à des cultures et des écoles psychanalytiques différentes. Son ouverture à des paradigmes alternatifs se reflète aussi dans son intérêt pour des styles littéraires moins conventionnels, tel le mouvement littéraire Nouveau roman associé à des noms comme C. Simon, G. Perec,

J.-P. Sartre, N. Sarraute, S. Beckett, W. Faulkner et J. Joyce. Le Nouveau roman est l'incarnation d'une plus grande liberté d'écriture, c'est-à-dire une aventure linguistique qui subvertit radicalement les structures conventionnelles et les contenus de la fiction littéraire. Dans *MF*, Bion réussit – consciemment ou non – à intégrer les buts de ce mouvement à sa formation académique en littérature anglaise et à sa connaissance des auteurs classiques, dont Shakespeare, Milton, Coleridge, et Dante, pour créer un style tout à fait innovateur.

Dans ses derniers écrits, Bion met de côté l'expression mathématique et privilégie un ton plus mystique et religieux. Il va adopter une posture socratique de questionnement permanent et une plus grande tolérance envers le non-savoir. Bion se tourne aussi vers un nouveau sujet. Gérard Bléandonu écrit à propos de ce nouvel intérêt qu'il représente une « césure » : ce « qui sépare l'intra-utérin de la petite enfance » (Bléandonu, 1994, p. 236 ; notre traduction). Il ajoute que cet intérêt indique métaphoriquement le retour de Bion « à l'esprit embryonnaire qui peut mener à la psychose ou au génie » (Bléandonu, 1994, p. 236 ; notre traduction).

Dès son jeune âge, Doubrovsky aspire à quitter Paris. Il veut « *A CHANCE TO LIVE* » (Doubrovsky, 2001, p. 312). En 1955, âgé de 25 ans, il déménage aux États-Unis. Il commence sa vie de ce côté de l'Atlantique en tant qu'étudiant à l'Université Harvard. Il épouse une Américaine et vit fasciné par la liberté qu'il ressent dans ce nouveau pays. Il devient ensuite professeur à l'Université de New York et passera la majeure partie de sa vie dans cette ville. L'entre-deux France-États-Unis sera cependant une source d'éternel conflit interne :

J'ai donc pas de place réelle. Sans feu ni lieu. Sans foi ni loi. Qu'une seule. Mes temps s'emmêlent, mes lieux vacillent. J'EXISTE PAS. JE CO-EXISTE. Mon corps gîte en Amérique. Là que je bouffe. Y ai ma croûte. Mes livres. Sont en quelque part en France. Là que je suis. Aussi en même temps. En idée. Non pas quand je suis en France [...] Aux Français, je parle d'Amérique. À Paris j'évoque New York. Ma patrie, c'est la France imaginaire [...] La réelle, par définition, j'y suis jamais [...] La réelle est irréaliste. Située là. Où je serai plus jamais. (Doubrovsky, 2001, p. 298)

Vivre entre deux pays et deux cultures façonne l'écrivain Doubrovsky. Une vie dans l'intermédiaire, mais aussi dans l'ici et là, le conscient et l'inconscient, ce qui constitue d'ailleurs ses principaux thèmes littéraires. Le trauma

de la guerre, l'exil ainsi que la mort de sa mère, sont des événements fondateurs de la vie de Doubrovsky. Ils l'ont poussé à commencer une analyse en anglais à New-York avec Robert Akeret et à se dédier à écrire et à définir l'« autofiction », une écriture qui entrecroise du matériel autobiographique avec la psychanalyse.

W. R. Bion : devenir « O »

Je déclare (cette déclaration étant elle-même définitoire) que ceci est un récit fictif de la psychanalyse incluant un rêve artificiellement construit. (Bion, 1991a, p. 4)²

Dans ses dernières années de vie, Bion s'approprie un nouvel espace, le littéraire. Il explique : « Le jargon psychanalytique avait été érodé par des éruptions de clarté. J'ai été contraint à chercher asile dans la fiction. Déguisé comme une fiction la vérité s'y glissait parfois.³ » (Bion, 1991a, p. 539) Bion écrit d'ailleurs dans l'épilogue de *MF* : « Toute ma vie j'ai été emprisonné, frustré, en butte au bon sens, la raison, les souvenirs, les désirs et – le handicap majeur – comprendre et être compris. Je tente ainsi d'exprimer ma rébellion, de dire à tout ça⁴. » (Bion, 1991b, p. 511) Et il spécifie ailleurs :

C'est mon souhait, je le réalise maintenant, voué à l'échec, d'écrire un livre inaltéré un tant soit peu par le bon sens, etc. [...] je crains que tout ça soit vu comme ayant laissé des traces, des vestiges, des fantômes cachés au creux des mots; même la santé mentale comme « gaité » s'y fauilera⁵. (Bion, 1991a, p. 13)

Bien qu'il admette les limites de l'écriture, c'est avec *MF* que Bion se fait le plus libre pour exprimer ses multiples subjectivités. Dans *MF*, Bion désorganise en effet l'utilisation conventionnelle du langage et privilégie le vocabulaire « qui a été forgé pour et à partir de l'univers des expériences sensorielles⁶ » (Bion, 1991a, p. 56). Selon lui, l'univers des expériences sensorielles est celui qui résulte de l'expérience connue de la vie (le domaine de la connaissance, ou « K »). À travers *MF*, il aspire cependant à transformer K en ce qui appartient au domaine de l'être et du devenir. Son personnage, P. A. (pour « psychanalyse »), soutient que

Ce par quoi nous [les différents personnages et, par extension, Bion en tant qu'auteur de *MF*] sommes concernés c'est non seulement par ce que nous savons et que nous comprenons mais aussi par ce que nous ne savons pas et ne comprenons pas. Il y a bien sûr un tas de choses dans notre histoire passée – dans ce que nous avons déjà vécu – que nous estimons de ne pas avoir comprises et que nous ne comprenons toujours pas. Ceci s'applique à ce qui n'a pas encore eu lieu⁷. (Bion, 1991a, p. 271)

Bion est attiré par l'inconnu et l'inconnaissable. Avec *MF*, il exprime sa croyance en la « foi » – foi dans l'idée qu'il y a une ultime réalité et vérité –, en l'inconnu, l'inconnaissable, l'infini sans forme. *MF* est une entrée dans l'univers de ces vérités « encore à venir⁸ » (Bion, 1991a, p. 282), vérités inefables, ce qu'il a nommé le domaine du « O ». Bion est réceptif aux mystères de l'expérience de l'écriture tout en mettant en scène cet « être et devenir » du O.

MF est composé de trois tomes : *Une mémoire du futur*, *Le passé au présent* et *L'aube de l'oubli*. Le premier tome est un rêve artificiel. Le deuxième ne présente pas de véritable séquence narrative et est plutôt la mise en scène de différents personnages ou de différents états d'esprit. Le troisième ressemble à un jeu avec les différentes parties de la personnalité de Bion, qui parlent à partir de différents points de vue. C'est aussi dans ce troisième tome que les souvenirs traumatiques de la guerre et sa souffrance psychique sont le mieux explorés. Contrairement aux autobiographies de Bion, dans *MF*, l'auteur est moins intéressé à écrire au sujet de son passé de façon factuelle qu'à faire jouer ses différentes dimensions. Cela ne veut pas dire que son aspect ludique soit un effort pour dissimuler l'intense souffrance et l'intolérable douleur de son existence, bien au contraire. Il est plutôt subtil dans la scénographie des aires non métabolisées et non représentées de l'esprit (en particulier du sien) en mettant en scène des situations où les personnages principaux sont des états ou différents niveaux de l'esprit. La pensée rationnelle et factuelle, ou « post-natale », est une qualité rhétorique propre aux deux autobiographies ; à l'inverse, tout au long de *MF*, Bion privilégie le « prénatal », c'est-à-dire le niveau hallucinatoire.

Lors d'une conversation entre P. A., Roland et Alice dans le deuxième tome apparaît le concept kleinien de « fantaisies primitives, infantiles et omnipotentes », caractérisées par « des fantaisies de cliver des aspects indésirables puis de les évacuer⁹ » (Bion, 1991a, p. 230). Le personnage P. A. soutient que « ces éléments primitifs de pensée sont difficiles à représenter par

une quelconque formulation verbale¹⁰» (Bion, 1991a, p. 230). Comment employer alors une approche poétique qui rende compte de la formation des pensées en tension avec l'infantile (de l'*in-fans*, qui est sans mots), avec les épisodes archaïques de turbulence émotionnelle dans l'esprit et avec l'esprit social et culturel, c'est-à-dire la partie de l'esprit remplie de « connaissances » (*knowing*) ? Bion soutient certes que « la vérité ultime est ineffable¹¹ » (Bion, 1991a, p. 230) ; il insiste cependant sur le besoin d'en poursuivre la quête. Dans *MF*, P. A. dit que « parfois “la convention acceptable” doit s'étirer, se modifier pour accueillir la chose qui “surgit” ; parfois “l'acceptabilité conventionnelle” broie l'“irruption du désir”. Habituellement c'est un compromis entre les deux¹² » (Bion, 1991a, p. 485). Bion semble transcender la césure entre les deux niveaux en trouvant un compromis. Il crée un contenant esthétique hybride, une forme qui intègre son expérience, sa théorie, l'imagination spéculative et la dramatisation, pour des pulsions archaïques en attente de s'exprimer. Il est pertinent de mettre l'accent sur le fait que Bion écrit *MF* au terme de sa vie. En mettant en scène différents états d'esprit, il a aussi l'occasion de revivre, à travers l'écriture, toutes les étapes de sa vie : il fait appel à son passé (une mémoire) pour penser à son futur, c'est-à-dire qu'il recrée la circularité de la pensée qui va du souffle naissant au dernier souffle. Dans le premier tome, Bion écrit :

Je suis une histoire drôle. Je suis un livre d'enfant. Je suis le pays des merveilles. Je suis une histoire d'enfant. Tu ris dans ton sommeil. Tu te réveilles. L'histoire drôle qui te fait rire te fera pleurer. Le rêve de l'enfant grandira pour devenir adulte, le cauchemar te transportera, comme un sonnet de Shakespeare, lentement loin de la maison, mais te retournera rapidement à l'endroit d'où tu venais : le même vers lequel tu vas¹³. (Bion, 1991a, p. 37-38 ; en italique dans le texte)

La circularité de la pensée et de l'écriture fait écho à la circularité de la vie ; il s'agit de retourner à l'endroit d'où nous venons, retourner vers la non-existence. Bion, le narrateur, adopte lui-même une posture bionienne – et nous, lecteurs de *MF*, devrions le faire aussi. Il joue et attend, page après page, que sa « séance analytique » évolue pour permettre à la transformation O→K (connaissance) de se produire.

Bion *incorpore* (du latin *in-corporare* ; mettre dans un corps, en l'occurrence le texte) sa connaissance, ses rêves éveillés et la quête de l'aspect ineffable de l'expérience. Tout au long de son travail, nous avons rarement

accès au substrat affectif des états métabolisés ou non métabolisés de Bion et à son « orage émotionnel ». Lire *MF* est alors une occasion exceptionnelle d'être témoin de la complexité, de l'étrangeté et de la richesse de l'esprit de Bion se transformant de façon créative en un rêve.

Doubrovsky : le « plaisir consonantique »

There is method in my madness.
(Doubrovsky, 2001, p. 297)

Selon Doubrovsky, *Fils* est issu de l'écriture psychanalytique de cas en contexte français, et du développement d'un nouveau genre, une « littérature d'analysés » (Doubrovsky, 1980b, p. 168). L'écrivain et analysant français écrit : « c'est dans la case laissée vide de la narration, abandonnée des analystes, que vient s'inscrire, à mon sens, le développement actuel des "récits" d'analysés » (Doubrovsky, 1980b, 169-170). Selon lui, il y a dans l'écriture psychanalytique une « timidité de l'écriture » où « nul ne touche au signifiant » (Doubrovsky, 1980b, p. 170). Il critique aussi l'analysant qui écrit à propos de son expérience analytique toujours suivant un même modèle : « la rhétorique du récit traditionnel [y] est intacte ; le code narratif reste celui du temps des *Études sur l'hystérie*, comme si rien, dans la fiction du 20^e siècle, n'avait bougé. » (Doubrovsky, 1980b, p. 170) Il ajoute dans la même veine que « *de l'expérience de l'analyse elle-même*, rien ne passe dans ces récits » (Doubrovsky, 1980b, p. 171 ; l'auteur souligne). Sa principale critique s'adresse au fait que l'écriture psychanalytique échoue à donner « l'initiative aux mots » (Doubrovsky, 1980b, p. 171). Trop limitée par des structures imposées à l'avance, cette écriture « ne se laisse [pas] traverser et travailler par les pulsions de l'inconscient, auxquelles elle sert, au contraire d'écran, voire de garde-fou » (Doubrovsky, 1980b, p. 171). C'est dans cet espace inexploré que Doubrovsky veut (paradoxalement) entrer. *Fils* est son effort pour « élaborer non une écriture de l'inconscient (qui n'en a sans doute pas), mais pour l'inconscient » (Doubrovsky, 1980b, p. 87). Selon lui,

s'il y a une écriture *de* l'inconscient, je n'en sais rien (s'il y en a une, c'est sans doute, et par métaphore, celle du rêve) ; mais il y a une écriture *pour* l'inconscient, et c'est elle que doit s'efforcer de constituer – et non restituer – l'écrivain psychanalytique. (Doubrovsky, 2001, p. 195 ; l'auteur souligne)

Par conséquent il questionne « ce qui, dans l'acte d'écriture, reprend, élucide, par sa formulation même, "certaines choses encore obscures", que l'expérience de la psychanalyse porte à l'attention du sujet » (Dobrovsky, 1980b, p. 87). Il soutient qu'il ne s'agit pas d'une simple transcription de l'expérience psychanalytique, ni tout à fait de la tentative de l'expliquer, mais plutôt celle d'utiliser une écriture différente : « elle [l'écriture] s'articule, certes, à l'expérience de l'analyse, mais pour la poursuivre, peut-être la dépasser ; elle se situe non dans le cadre, mais dans un au-delà d'une expérience de parole, devenue expérience (autonome) d'écriture » (Dobrovsky, 1980b, p. 87). Avec *Fils*, Dobrovsky plonge dans le *tissage* de son texte, un texte qui respecte ses mouvements inconscients. Il propose d'écrire « *sa psychanalyse* » ; il rend compte de la façon dont il vit l'expérience de la psychanalyse pendant qu'il est en analyse. Il s'engage dans un jeu phonétique et sémantique, un genre d'écriture associative qu'il nomme « consonantique ». Il écrit à ce sujet : « dans mon roman *Fils*, j'ai tenté de mettre par écrit, de faire passer dans l'écrit, ce qui fut l'essence ou le vif d'une longue affaire de parole » (Dobrovsky, 1980b, p. 175). Dobrovsky œuvre ainsi à « maintenir la catégorie du récit, mais selon d'autres aiguillages, ouverts aux impulsions de l'inconscient », ce faisant engagé dans une « déconstruction systématique de l'ordre syntaxique, par pulvérisation des articulations discursives : une "folie" primaire du verbe, à sa jouissance sauvage » (Dobrovsky, 1980b, p. 197).

Le choix de *Fils* comme titre du livre annonce et précise la nature flottante de ce texte :

dès le titre s'annonce et s'énonce le procédé scriptural qui va gouverner, plus précisément, *générer* tout le livre : homophonie des signifiants, créant un double espace sémantique, avec renvoi permanent, va-et-vient d'un sens à l'autre, où s'origine et se construit la narration. (Dobrovsky, 1980b, p. 197)

Ce jeu avec les mots et l'intérêt pour l'affect véhiculé à travers les dynamiques du langage est d'abord et avant tout une transgression. En ce sens, Dobrovsky vise subvertir « l'ordre établi du langage, la loi du Logos parental, cette impitoyable rationalité imposée au maniement ludique des vocables par les règles du Surmoi linguistique » (Dobrovsky, 1980b, p. 183). *Fils* est le projet d'un écrivain et d'un analysant pour libérer le surmoi invisible, pour transgresser, pour libérer le « signifié » (Dobrovsky, 1980b, p. 183)

– une transgression qui était initiée par le sujet qui entreprend une analyse bien avant qu’il ne l’inscrive à travers l’écriture. Piera Aulagnier écrit, à propos de ce que l’analyse et la libre association en particulier déclenchent :

Ce que la chaîne associative commence par mettre au jour c’est une organisation logique non prévue [...] L’association dévoile la possibilité d’un *nouveau* lien entre une série de représentations qui peuvent appartenir, dans leur totalité, aux inscriptions conscientes et avoir néanmoins une valeur dévoilante que seul ce type de travail peut permettre. (Aulagnier, 1973, p. 61)

La logique n’est pas celle de la narration, mais plutôt une logique associative qui permet d’espérer une réorganisation et une re-subjectivation interne. Doubrovsky, presque enchanté par cette façon nouvelle et (auto) révélatrice d’investir les pensées et les mots, n’internalise pas seulement le processus qui initialement requiert deux esprits, comme le veut l’analyse : il l’actualise hors du bureau analytique et maintenant seul, en en faisant un genre littéraire. Il crée un genre hybride suffisamment fluide pour révéler la présence du sujet au sujet lui-même, c’est-à-dire faciliter l’auto-révélation du sujet au moment même où il s’auto-révèle.

Expériences littéraires ou jeu avec la psychanalyse ?

MF et *Fils* élucident le potentiel de l’intersection créative entre littérature et psychanalyse. Tout au long de ces deux écrits, Bion et Doubrovsky, dans un espace original, humoristique et captivant entre biographie et fiction, mettent en scène leurs théories psychanalytiques des processus internes de l’esprit pendant même qu’ils écrivent à propos du fait d’exister et de rêver. Ils sont aussi, paradoxalement, des exemples des limitations qu’il y a à capturer à travers l’écriture les processus de son propre esprit : il y aura toujours une partie de l’expérience interne et externe qui nous échappera, soit parce que qu’il est finalement impossible de saisir l’immensité de son propre vécu d’être humain, soit parce que quelques expériences demeurent (et demeureront toujours) non digérées, encore à venir, et donc *hors récit*, en dehors de la sphère narrative.

Les deux œuvres sont longues, complexes et presque impénétrables, mais ceci est exactement le défi auquel nous lecteurs sommes confrontés. Pour être capable de s’intéresser à *MF* et à *Fils*, le lecteur doit nécessairement adopter la posture analytique, celle de la réelle ouverture et tolérance

à l'inconnu, et ainsi être réceptif aux façons par lesquelles le mystère essaie de surgir.

Inês Faro
inesfaroaraujo@hotmail.com

Notes

1. Cet article a reçu le premier prix du concours de rédaction d'article psychanalytique par la relève (une initiative de l'APPQ, la SPM, la SPQ, le Quebec English Branch de la SCP et la revue Filigrane <https://revuefiligrane.ca/concours-de-redaction-darticle/>). L'auteure souhaite remercier Marie-Ange Pongis-Khandjian, de la Société psychanalytique de Québec, pour la traduction en français de l'article original.
2. Notre traduction, de même que toutes les citations subséquentes de Bion. « I claim (the claim itself being definitory) that this is a fictitious account of psycho-analysis including an artificially constructed dream. »
3. « [...] psychoanalytic jargon was being eroded by eruptions of clarity. I was compelled to seek asylum in fiction. Disguised as fiction the truth occasionally slipped through. »
4. « All my life I have been imprisoned, frustrated, dogged by common sense, reason, memories, desires and—greatest bug-bear of all—understanding and being understood. This is an attempt to express my rebellion, to say “Good-bye” to all that. »
5. « It is my wish, I now realize doomed to failure, to write a book unspoiled by any tincture of common sense, etc. [...] all of these, I fear, be seen to have left their traces, vestiges, ghosts hidden within these words; even sanity, like “cheerfulness” will creep in. »
6. « [...] which has been forged for and from the world of sensuous experience. »
7. « What we [the various characters and by extension Bion the author of MF] are concerned with is not only what we know and do understand but what we do not know and do not understand. Of course there is a lot in our past his-story—in what we have already experienced—which we find we did not and still do not understand. This applies to what has not yet happened. »
8. « yet-to-come »
9. « “primitive, infantile, omnipotent phantasies,” characterized by “fantasies of splitting off of undesired features and then evacuating them.” »
10. « these primitive elements of thought are difficult to represent by any verbal formulation. »
11. « The ultimate truth is ineffable. »
12. « Sometimes the “acceptable convention” has to stretch, alter, to accommodate the thing that “breaks through;” sometimes the “conventionally acceptable” crushes the “outbreaking impulse.” Usually it is a compromise between the two. »
13. « I am a funny story. I am a child's book. I am wonderland. I am a children's story. You are laughing in your sleep. You are waking up. The funny story which makes you laugh will make you cry. The child's dream will grow up to become adult, the nightmare will carry you, like Shakespeare's sonnet, sluggishly away from home, but fast, back to where you came from: which is the same one you go to. »

Références

- Akhtar, S. (1995). A Third Individuation: Immigration, Identity, and the Psychoanalytic Process. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 43(4), 1051-1084.

- Aulagnier, P. (1973). Temps de parole et temps de l'écoute : remarques cliniques. *Topique*, 11-12, 41-69.
- Bion, W. R. (1962). *Aux sources de l'expérience*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bion, W. R. (1982). *The Long Weekend 1897-1919: Part of a Life*. Londres : Free Association Books.
- Bion, W. R. (1991a). *A Memoir of the Future*. Londres : Karnac Books.
- Bion, W. R. (1991b). *All My Sins Remembered: Another Part of a Life and The Other Side of Genius: Family Letters*. Londres : Routledge.
- Bléandonu, G. (1994). *Wilfred Bion. His Life and Works 1897-1979*. New York : The Guilford Press.
- Doubrovsky, S. (1980a). Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. *L'esprit créateur*, 20 (3), 87-97.
- Doubrovsky, S. (1980b). L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse. *Parcours critique*, 13, 165-201.
- Doubrovsky, S. (2001). *Fils*. Paris : Gallimard.
- Saveau, P. (2009). Mémoire, traumatisme, ressassement dans *La dispersion*. *L'esprit créateur*, 49 (3), 90-102.
- Williams, M. H. (2018). *Bion's Dream: A Reading of the Autobiographies*. New York : Routledge.