

Marco Ercolani, Lucetta Frisa

Courts-circuits

Réponses possibles à des questions imaginaires

Traduction de Sylvie Durbec

«Ciminiera», n.17-18, juillet-décembre 2005

Provoquer des courts-circuits

Si on évoque l'art aujourd'hui, on ne peut parler que de multiplicité. Un art dynamique, non décoratif, «nécessaire», ne se referme pas sur lui-même. Charles Péguy l'a exprimé avec justesse: «L'écrivain vit dans un perpétuel affleurement de textes. [...] A chaque instant, une masse énorme (et pas seulement d'idées) pèse sur lui: des univers entiers veulent passer par la plume de son stylo... Et pourtant par là ne peut passer qu'un point». La plume de l'écrivain – *stylus* et *style* – ressemble au gouvernail qui oriente le navire durant la tempête et malgré les secousses brutales et les cassures, résiste. Si pour Gilles Deleuze toute philosophie peut être conçue comme une logique de la multiplicité, Henri Michaux, lui, définit son travail d'écriture ainsi: «Ecrire, *plutôt*, pour court-circuiter».¹ Ce qui frappe ici, c'est l'emploi de l'adverbe *plutôt* qui s'oppose à des définitions plus conciliantes de la littérature pour parier sur la nécessité sulfureuse de réinventer, combiner, redécouvrir et *désaccorder*. La multiplicité, justement. Pour un poète contemporain, Dario Capello: «il suffit que la vision du poète ait une direction infinitésimale et une force spasmodique pour engendrer sa forme propre».

L'art nous protège du monde *comme il est* en en créant un autre, substantiellement *potentiel* (extérieur au premier). «Ceux qui sont hors du monde vont à la rencontre de leurs semblables (André Malraux)». D'inévitables complicités se créent parmi les «hors du monde» - c'est-à-dire ceux qui sont *en dystonie* avec les goûts littéraires dominants, en s'indignant avec vivacité contre ceux qui les suivent docilement, *en syntonie*. Ces exclusions et ces divisions sont une arme à double tranchant: elles conduisent aussi bien à la joute stylistique entre compagnons de route qu'à la rancoeur stérile d'un isolement sans échange. Pour Valerio Magrelli: «les avant-gardes nous ont laissé faire des arpèges au milieu des ruines».

Paraphrasant Ludwig Wittgenstein, on peut dire à propos des choses dont on *ne doit* pas parler, qu'on ne peut pas *non plus* les taire. D'où l'exigence de l'écriture. En effet, lorsqu'elle est éthique et tragique et non pas décorative et sans vie, elle manifeste un droit absolu à l'existence. Oublions les sortilèges poétiques et les stratégies narratives. Le droit à l'existence est le besoin du *je* de se dire avec tous ses instruments, est *la manière et les formes* dans

¹ Dans «Face aux verrous», *L'espace du dedans*, «Oeuvres complètes, I», Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1998.

lesquelles le je et le non je, paysage intérieur et extérieur, perceptions, expériences, souvenirs, fantaisies et visions, sont traités comme des matériaux différents mais substantiels. L'écrivain est un messager de Mercure, un médiateur entre l'extérieur et l'intérieur, un étranger qui, en pleine nuit, manœuvre les aiguillages entre les quais, ignorant de ce qui va arriver, conscient qu'une faille existe dans ce qui l'entoure d'où il pourra extraire sa voix. Julio Cortázar, dans une page de *Marelle*, observe: «Il imagine un des motifs de fin de son livre inachevé et en laisse une esquisse. La page ne contient qu'une seule phrase: au fond je savais qu'on ne peut aller au-delà parce qu'il n'y a rien au-delà. La phrase est répétée sur toute la page, elle donne l'impression d'un mur, d'un obstacle. Il n'y ni point, ni virgule ni marge. C'est effectivement un mur de mots illustrant la signification de la phrase. Le choc contre une barrière derrière laquelle il n'y a rien. Mais dans le bas, à droite, dans une des phrases manque le pronom *il*. Un œil vigilant découvre le vide entre les briques, la lumière qui filtre».

Quelques écrivains actuels, assez désinvoltes pour se détourner des origines et des racines de la littérature, écrivent des choses qui ont déjà été écrites des années auparavant, avec la présomption de renouveler de fond en comble l'écriture, d'être les premiers à voir la force et l'originalité d'un style, le leur. Une originalité qui se caractérise par l'amnésie, peut-être volontaire, du travail des générations précédentes. Au lieu d'être conscients de leurs choix personnels, ils se posent en prophètes de leur petite *Weltanschauung* sur le monde. Ils se construisent leur propre lexique dans une langue vidée à force de pauvreté, sereine par omission. Le péché originel de ces écrivains est bien leur manque de curiosité envers leurs prédécesseurs et leur absence désolante d'imagination. Se sont-ils jamais demandé si le *fil rouge* qui unit les générations est seulement la petite madeleine personnelle, la magique *Rosebud* de Welles et pas plutôt ce «fragment en forme de cube de la conscience haletante » dont parle Pasternak et qu'il recherchait dans tout livre?

Il y a de bonnes raisons pour considérer la poésie comme quelque chose de différent d'un simple catalogue des œuvres d'un poète et de l'analyse correcte de ses stratégies linguistiques parce que «l'abîme n'a pas de forme et il n'y a pas de regard qui puisse supporter ce qu'il représente ». (Robert Walser) La réalité de l'authentique poésie se mesure à la manière dont le poète impose sa voix au milieu du jaillissement assourdissant d'une cascade ou du brouhaha indistinct d'une foule. S'il trouve *son* accord, en se soustrayant au bruit uniforme et anonyme il pourra construire son œuvre, c'est-à-dire une image du monde seulement déterminée par ses mots. Quelquefois les poètes n'aiment pas inventer de nouvelles perspectives et poursuivent leurs images lyriques préférées, chasseurs solitaires de proies linguistiques. Mais ce sont eux qui, avec beaucoup d'acuité, savent entrevoir les zones de la psyché inaccessibles à la pensée mais non pas aux mots. Car il est vrai, comme dit Hölderlin, que «ce qui reste, les poètes le créent».

Le chant des sirènes

Selon le psychanalyste Salomon Resnik, le corps ne se repose jamais mais prend toujours des notes, dont le plus souvent, durant notre sommeil, nous ne sommes pas conscients. *Ces notes, ce sont les rêves*. Les transcrire à l'état de veille, c'est ce qu'il convient de faire ensuite. Si on comprenait mieux tout cela, on saurait jusqu'à quel point la raison est le bâton qui sert à s'orienter dans le noir, la machette qui coupe les branches dans la forêt, le gouvernail qui dirige la barque, et rien de plus. Au véritable écrivain importent peu les «langues-mères», les «langues du paradis», les luxuriants et hypertrophiques, indéchiffrables et exaltés paysages linguistiques d'un Augusto Blotto ou d'un Emilio Villa. Des sirènes maternelles la langue

peut et doit se nourrir mais, suivant en cela les prescriptions d'Ulysse, nous devons mettre de la cire dans nos oreilles pour ne pas être accablés par ce chant et poursuivre notre voyage. Mais imaginons un marin anonyme de l'équipage d'Ulysse. Avant qu'apparaissent les Sirènes, les ordres sont donnés et les règles clairement établies: l'équipage doit se boucher les oreilles avec de la cire et diriger le bateau dans le détroit. Lui, marin parmi les marins, obéit. Mais il imagine le chant des Sirènes. Il le ressent en lui, dans ses entrailles, de la tête aux pieds. Il sait que ce chant pourrait lui faire commettre des choses scandaleuses et terribles, pénétrer sa peau, ses muscles, ses os jusqu'à la moëlle. Pourquoi ne doit-il pas l'écouter ? Pourquoi ne risquerait-il pas lui aussi sa vie? Ulysse, attaché au mât, attend avec orgueil le chant des Sirènes. Il sera le seul à l'avoir écouté, le seul à se sauver, lui, l'auditeur privilégié. La cire dans les oreilles, l'homme fixe son capitaine avant qu'il n'écoute les Sirènes. Il le hait. Ulysse est un tyran qui veut empêcher ses hommes d'entendre ce chant merveilleux, le réservant à son seul usage, et si par hasard il venait à ne pas l'entendre, il ferait semblant de l'avoir entendu en s'en vantant devant ses pairs. Le marin se convainc qu'en enlevant la cire dans ses oreilles, il ferait quelque chose de juste. Ainsi il lâche les rames et enlève la cire précisément au moment où Ulysse, qui lui tourne le dos, s'agite comme un fou. Il écoute, en même temps que lui: voilà le chant ! Il avait soupçonné une trahison, mais découvre que le chant existe vraiment. Les femmes-poissons entonnent leurs imperceptibles lamentations. Invisibles derrière les écueils, elles chantent. Mais rien de terrible ni de dévastateur dans leurs voix. Il s'agit d'un murmure très doux, d'un ensemble de voix entremêlées. Le marin comprend qu'il pourra le décrire, un jour, mais à condition de s'en éloigner, de l'imaginer toujours, de *ne plus l'écouter* maintenant. Pour cela, doucement, il rapproche ses mains de ses tempes. A la recherche d'un silence devenu l'écho de ce chant, le marin *se bouche à nouveau les oreilles avec de la cire*.

Beaucoup d'artistes défendent un art réaliste, témoignant d'un vécu, d'une expérience, d'un souvenir, de quelque chose qui existe ou a existé. Mais nombre d'expériences démontrent qu'au contraire il y a des arts qui, à partir d'une lacune ou d'une absence, non seulement ne se limitent pas à en rendre compte mais de cette absence retirent une extraordinaire intensité dans la fantaisie et la vision, comme le montre l'artiste Eugen Bavcar, photographe roumain aveugle depuis l'âge de dix ans. Ses images, réalisées dans l'obscurité absolue, sont pour celui qui les regarde riches d'éclats lumineux que Bavcar ne percevra jamais si ce n'est à travers le récit de celui qui l'accompagne dans son travail et lui décrit ses photos comme des objets finis. Les vérités que nous admirons sont souvent des images vues en rêve et dans les sursauts du demi-sommeil. *Arythmie de la perception*. Dans les régions mésopotamiennes, pour exorciser le pouvoir diabolique des songes, le rêveur devait en graver le contenu sur une tablette d'argile et la mettre dans l'eau: ainsi le rêve mêlé à l'argile pouvait se dissoudre. Les indigènes du Gabon sont d'attentifs observateurs de la puissance absolue du rêve, eux qui lui confèrent la valeur de témoignage juridique et de verdict oraculaire. D'ailleurs, au-delà des réponses, croyances ou formules, aucune œuvre ne correspond à quelque chose d'authentique *si ce n'est au rêve de son auteur lui-même*. En ce sens, elle est anormale, anormale, étrangère. Comme l'écrit Freud: «la normalité est une image idéale».

Emotion et règle

Il n'est pas nécessaire de s'enfoncer de manière irréversible dans ses propres images psychiques. Cette expérience extrême peut procurer une douleur intolérable et muette en devenant une folie sans retour, qui ne permettrait pas au voyageur d'accomplir ce qu'il est tenu de faire : rendre compte de son voyage. Toute descente aux enfers – toute question qui se

cherche elle-même sans solution ni réponse déjà formulée, est aussi absolue, dans la découverte de son propre espace intérieur que relative, dans la définition précise et limitée de l'expérience. Se défendre du danger dont Emily Dickinson disait: « Puis un gouffre se creusa dans la raison / et je me précipitai toujours plus au fond.» et écouter les paroles pleines de prudence de Donald Winnicott: « Si le visage maternel est absent de réponses, alors un miroir est une chose que l'on peut regarder mais que l'on ne doit pas regarder jusqu'au fond.» sans oublier le conseil d'Hermann Melville: «J'aimerais mieux être fou que savant. [...] Tous les hommes qui s'immergent me plaisent. N'importe quel poisson peut nager jusqu'à la surface, mais il faut être une grande baleine pour descendre à cinq mille mètres et plus. [...] Depuis le début du monde les plongeurs de la pensée sont revenus, les yeux injectés de sang».

Lewis Carroll, dans ses *Carnets*, pose une question précise: «Quand nous rêvons, et que, comme il arrive souvent, nous en avons la vague conscience et essayons de nous réveiller, ne disons-nous et ne faisons-nous pas des choses qui dans la vie éveillée nous paraîtraient folles? Ne pouvons-nous pas alors définir la folie comme l'incapacité de distinguer l'état de veille de celui du rêve? Souvent nous rêvons sans le moindre doute. Le rêve possède son univers et souvent il est aussi réel que l'autre». Carroll confirme que la fonction de l'illusion artistique naît de la pluralité de l'identification, comme il arrive souvent dans les symptômes de délire. Mais délirer dans le sillon de l'art et non pas dans la cage du symptôme est un acte indispensable, herméneutique. Si le délire représente la construction d'un antimonde sans retour possible, scellé dans le symptôme, l'art représente la construction du même antimonde, mais dans la liberté et l'obsession des images qui le représentent. Selon Michel Foucault: «la pensée de la folie n'est pas l'expérience de la folie, mais de la pensée : elle devient folie seulement dans l'effondrement». La *Wahnstimmung*, «la tempête émotive» qui effrite les couleurs, les sons et les mots dans la psyché humaine, après avoir franchi les anciennes limites en suggère d'autres nouvelles, les déplaçant toujours un peu plus loin, comme dans toute véritable navigation. Georges Braque écrit: «l'émotion corrige la règle et la règle corrige l'émotion». Justement *dans cet ordre* et non *dans l'ordre contraire*. En fait, s'il est vrai que sans la vérité l'homme meurt, sans la fiction de la poésie, de la narration et du rêve l'art n'est jamais réel. «Toutes les vérités ont déjà été dites, mais l'espace pour de nouveaux mensonges est infini (Alessandro Morandotti)».

Sans vraies obsessions, un art authentique peut-il exister? Que seraient la *Divine Comédie*, le *Quichotte*, la *Recherche*, sans les idées qui ont conduit certains hommes à penser ce qui n'avait jamais été pensé ni décrit *de cette manière*? Il y a dans certaines oeuvres d'art une concentration folle, une angoisse herméneutique, un état de transe à peine dissimulé par la forme. L'art est une manière de moduler les obsessions fondamentales pour les transformer en images partagées. Jouer toujours en augmentant à chaque tour son enjeu, en entrevoyant quelque chose de neuf, d'indéfinissable. On dit que «l'art sauve la vie», mais rejettons ce concept banal, plus thérapeutique que cognitif. L'artiste, outre le fait de sauver sa vie, doit surtout *la risquer*. Rester *dans les limites*, mais *en dehors des règles*. En désobéissance, en désaccord, en opposition avec les règles constituées, comme l'histoire de l'art nous l'enseigne depuis des siècles. Cortàzar n'écrit-il pas: «Si je découvre de nouveaux mondes simultanés et sans rapport entre eux, je crois toujours davantage que se mettre d'accord est la pire des illusions [...] Parlant des rêves, nous nous sommes aperçu que certaines structures oniriques pouvaient être des formes habituelles de la folie pour peu qu'elles continuent à l'état de veille. En rêvant nous pouvons nous exercer gratuitement à être fous. Nous soupçonnons aussi que n'importe quel type de folie puisse être un rêve qui s'est fixé»? Peut-être est-il nécessaire de poursuivre obstinément un projet, en prenant des risques, en pensant et écrivant, mais ensuite fuir celui qui voudrait nous enfermer en une formule, en un style et ainsi revenir à la

transparence, à la multiplicité, au désir d'expérimenter encore la voix et la vie. Dans *Tels poètes, telles poétiques* Filippo Davoli et Gabriel Del Sarto résumant le problème: «Nous ne nous sommes pas posé la question de cartographier le présent, ou d'ériger, avant que d'autres ne le fassent, une pierre sur la tombe d'aujourd'hui. Si une empreinte poétique peut nous tenir à cœur plus que d'autres, indépendamment du style, c'est bien celle qui naît de l'écoute (de soi, des autres, de la vie) et réalise dans la parole poétique (comme dans la couleur, le trait ou la note) une di-version».