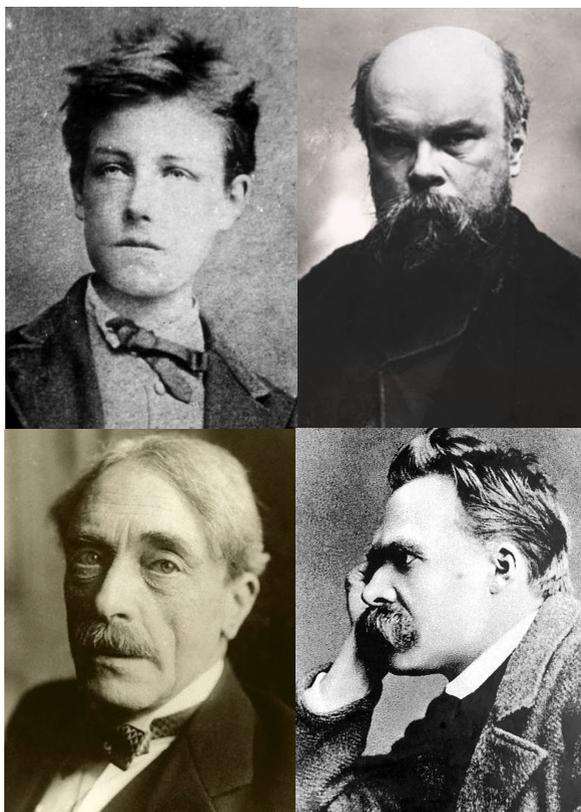


TEXTES GÉNÉRIQUES RÉCENTS

ESSAI SUR LE MOUVEMENT DANS L'ART



Quatre des auteurs cités dans l'étude © Internet, libre de droits

Textes génériques

Cet essai envisage le phénomène de la création artistique en partant de l'intérieur, c'est-à-dire du séisme émotionnel provoqué à travers la mise en branle intimiste de l'acte créatif, pour en poursuivre les effets sur le plan social et formel. Une étude d'envergure, à la fois éminemment poignante et pertinente, puissante autant que fondatrice.

SOMMAIRE

Pour un ESSAI SUR LE MOUVEMENT (« motion » en anglais)	
DANS L'ART	120
1/ Notes	151
2/ Annexe (texte de jeunesse sur la création, sans titre)	152

(ici, les n° de pages indiquent le début des textes)

Textes génériques

Pour un Essai sur le mouvement (« motion » en anglais) dans l'art

Ce n'est que petit à petit et par une longue pratique de l'automobile, au fur et à mesure que les voitures se perfectionnaient et que la route s'améliorait, quand on put enfin faire de la vitesse, de la vitesse pure, que je compris que je me dépouillais insensiblement de tout en fonçant dans l'inconnu car à quoi peut-on comparer la vitesse sinon à la poussée lente de la pensée qui progresse sur un plan métaphysique, pénétrant, isolant, analysant, décomposant tout, réduisant le monde à un petit tas de cendres aérodynamisées (les angles s'usent au vent de l'esprit !) et reconstruisant magiquement l'univers par une formule fulgurante qui claque entre deux guillemets (comme on bat un record entre deux mises au point), cette illumination qui redonne vie : « Le monde est ma représentation. »

Blaise Cendrars, *L'homme foudroyé*, 1945

L'art est une rébellion insensée contre la mort.

Phrase, XH

À Madame Catherine Cœuré
et à ma mère ce discours acrobatique
pour les consoler de leur genou.

Textes génériques

Commençons par une évidence : si nous entamons un texte dans le but de développer le thème du mouvement (« motion » en anglais) dans la littérature, et plus particulièrement dans la sphère de la création poétique, nous en viendrons obligatoirement à évoquer cet « homme aux semelles de vent » que l'on dit avoir été porté au pinacle par son compagnon transitoire, Paul Verlaine. Et dire combien cette assertion a suscité, à sa suite, de nombreux commentaires est vraiment peu de chose. Aussi, brisons les tablettes d'entrée de jeu et nous verrons par là que les événements, concernant ce sujet, ne sont peut-être pas aussi simples qu'il y paraît.

Lui, c'est Arthur Rimbaud. Poète de talent, visionnaire de génie. Ce qui est frappant, de prime abord, c'est la manière dont la postérité la plus récente semble vouloir évacuer l'intérêt majeur et toute la profondeur de cette assertion attribuée à Paul Verlaine, grand passionné - dans tous les sens du terme, et surtout le plus ambigu - du jeune prodige. Premier témoin de son vivant et acteur de son succès, il le fut, de facto, de son activité d'écrivain. Et c'est à cela précisément qu'il faudra en venir.

Mais d'abord, en quoi cet intérêt et cette profondeur - j'allais dire cette véracité - sont-ils de nos jours éludés, voire bafoués ? En l'espèce, me semble-t-il, parce qu'on n'a de cesse d'appliquer cette notation à une prescience qu'aurait eu le jeune poète, et cela dès ses premiers écrits - lesquels font montre, il est vrai, d'une formidable aspiration pour un idéal lointain -, de la vie que, finalement, il mènera lors de son exil volontaire hors de la poésie.

Rappelons que dans tous les cas l'expression entière n'est pas et ne peut être de Rimbaud lui-même. D'autre part, en faisant porter l'accent sur cette supposée prescience ⁽¹⁾ - même si l'on note que, le plus souvent, notre vie finit inéluctablement par ressembler à la vision, volontaire ou inconsciente, du reste, que l'on se forge d'elle (que cette dernière soit, indifféremment, ou ardemment désirée ou passionnément crainte) -, ne se prive-t-on pas, alors, d'examiner l'expression d'un phénomène plus profondément enraciné ? Et bien plus révélateur, par ailleurs, de l'art d'écrire ? Ou plus généralement encore, d'un phénomène plus essentiel à l'homme, car inhérent à l'art de créer lui-même ?

Textes génériques

C'est pourquoi il convient, dans un premier temps, d'établir avec plus de certitude le contexte d'où est tirée cette formule particulièrement heureuse, il est vrai. N'étant pas moi-même un spécialiste des écrits respectifs des deux poètes, je ne saurais affirmer des inexactitudes. Mais je n'ai, à ce jour, pas retrouvé la trace d'une quelconque formulation initiale de cette assertion sous la plume de Paul Verlaine. En revanche, elle est citée par un tiers, en l'occurrence un autre ami intime d'Arthur Rimbaud, Ernest Delahaye, dans une lettre qu'il adresse à l'été 1878 à Paul Verlaine en personne.

Au demeurant, si l'assertion a bien été initialement établie par Paul Verlaine, ce ne saurait être que de manière antérieure. Mais que ce soit, finalement, Verlaine lui-même ou leur ami commun, Ernest Delahaye, qui l'emploie le premier ne signifie rien d'essentiel à mes yeux. Le détail qui, en revanche, conserve toute son importance, c'est la date de 1878. Car nous sommes bien en amont de la première édition (1884) des *Poètes maudits* qui, sous la plume de Paul Verlaine, fut le premier texte rétrospectif qui dévoila aux yeux du grand public, et ce de manière durable, l'œuvre poétique d'Arthur Rimbaud.

Certes, cette mention se situe après l'incident de Bruxelles (1873) et le retrait supposé qui s'en serait suivi, pour Rimbaud, de la poésie (1875) - bien que certains commentateurs argumentent une date postérieure, qui pourrait aller jusqu'à l'année 1880, pour situer l'arrêt définitif de la production poétique chez « la chère grande âme » -. Par ailleurs, la lettre évoquée ci-dessus lie sans équivoque les deux plus proches protagonistes de la vie à la fois d'écrivain et de bohème impénitent du jeune artiste (nous reviendrons bientôt sur ce poème intitulé *Ma bohème*, car il est crucial pour la compréhension de la question qui nous intéresse). En tout état de cause, cette formulation est, dès cette époque déjà, comprise comme un fait entendu entre les deux correspondants.

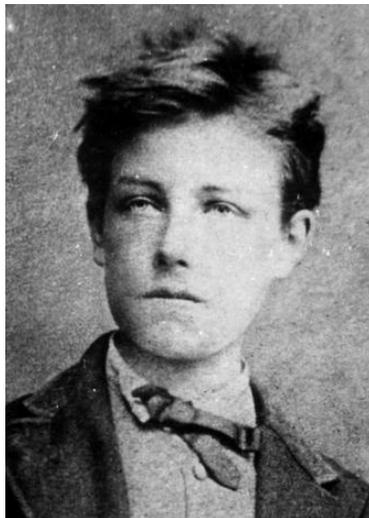
Qu'entendent-ils donc évoquer au juste ? « L'homme », dont on sait par nature qu'il peut être n'importe où, ne donne aucun signe de sa présence nulle part. Est-ce, au passage, l'effet d'un filtrage d'information commandé par Rimbaud lui-même vis-à-vis de Verlaine ? Certes, Rimbaud vient de passer une partie de l'année précédente dans un voyage aventureux vers Java (et retour), pour un enrôlement volontaire qui correspond assez peu à ses idéaux initiaux d'écrivain. Ce

Textes génériques

qu'Ernest Delahaye n'ignore absolument pas. Mais surtout, la phrase en question est, dans les faits, le pendant exact de celle de juin, toujours sous la plume d'Ernest Delahaye, en direction de Paul Verlaine :

Du voyageur toqué pas de nouvelles. Sans doute **envolé bien loin, bien loin...**

Alors pourquoi un tel intérêt pour cette appellation ? D'abord, par sa seule force de suggestion, elle sut s'imposer d'elle-même à la postérité. Mais elle pourrait tout aussi bien présenter l'immense avantage de puiser aux sources même du fonctionnement psychologique de l'impulsion littéraire de Rimbaud. On connaît depuis longtemps ses voyages, ses fugues - que l'on interprète systématiquement comme des fuites -, et qui ressortent, à ce qu'on nous explique, de son sentiment d'agoraphobie. Pour ma part, je serais bien heureux qu'on nous développe dans le menu pourquoi, lorsqu'on est supposé craindre les espaces ouverts, on en viendrait irrémédiablement à vouloir en épuiser l'immensité ?



Arthur Rimbaud photographié par Carjat, octobre 1871 © wiki commons

Textes génériques

Mais *Ma bohème*, texte de la première verve du poète, nous en dit plus à ce sujet. Réexaminons-le :

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
Mon paletot aussi devenait idéal :
J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;
Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai **rêvées** !

Dès la première strophe, il est question que le mouvement (je m'en allais, j'allais) provoque un état idéal. Et que cet idéal librement consenti (féal, par antithèse) est, peu ou prou, celui de la liberté : celle que lui suggère l'espace décuplé à l'infini par l'intermédiaire du ciel ; mais celle aussi de l'inspiration créatrice (la Muse) qui a le pouvoir de déclencher toutes les splendeurs rêvées : ce en quoi consiste, on ne pourra le nier, l'idéal de tout créateur.

Tout cela, les deux épistoliers ne peuvent l'ignorer ; et c'est la raison pour laquelle, dans leur esprit, ce qualificatif heureux de « l'homme aux semelles de vent » a joué tout naturellement le rôle d'une formidable caisse de résonance. Qu'on écoute encore Rimbaud pour s'en persuader ; dans *Sensation* il avait écrit :

Par les soirs bleus d'été, **j'irai** dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le **vent** baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :
Mais **l'amour** infini me montera dans l'âme,
Et j'irai **loin, bien loin**, comme un bohémien,
Par la Nature, - **heureux comme avec une femme**.

L'effet initial de « l'homme aux semelles de vent » est donc d'évoquer la translation, le voyage comme source d'inspiration, voire d'une jouissance : « heureux comme avec une femme ». Et ce, en premier lieu, parce que le voyage fournit les éléments d'un thème poétique en soi dont joue (et jouit) admirablement le Rimbaud de la première heure. Si la littérature est pour lui un idéal - et elle l'est manifestement, à cette époque bénie -, cet idéal s'accomplit immanquablement par cet état de translation. Ce premier moteur et

Textes génériques

donc corporel en soi, voire sexuel, et pour cette raison même générateur pour soi d'un fort sentiment de poésie.

En effet, il s'agit là de « mettre en marche » le moteur de la découverte, ferment de cette curiosité qui, selon un Paul Eluard par exemple - à la suite de bien d'autres poètes avant lui, ceci est un fait entendu -, dans son recueil phare intitulé *L'amour, la poésie*, représente l'un des piliers du sentiment de poésie.

Verlaine, pour sa part, plus sédentaire dans l'âme que son coreligionnaire en poésie - il ne se met réellement à voyager que sous l'impulsion de « l'époux infernal » -, d'une psychologie assurément plus ennuyée que lui, n'en avait pas moins développé sa propre vision (quoique plus intellectuelle et que, par contrecoup, il tente d'enrichir d'un aspect moderniste) de ce thème du voyage. Notamment dans le recueil *La bonne chanson* - voir sa pièce fameuse n° VII - ; et si l'on veut vraiment creuser la question un peu plus loin, dans un poème comme *Beams*. Mais le sentiment de poésie que Verlaine est capable d'engendrer n'est jamais, sur ce sujet particulier du voyage, aussi fulgurant que les révélations que l'on croit percevoir sous la plume de son jeune idole (nous reviendrons plus loin, pour en tirer un profit d'une tout autre nature, sur le fonctionnement poétique inhérent à Paul Verlaine). Mais là ne se situe pas encore l'essentiel à mes yeux.

L'essentiel que je voudrais aborder ici nous est fourni un peu plus tard par ce même Paul Verlaine. Dans *Les poètes maudits* - enfin, nous y arrivons -, à propos de la rédaction du « monstrueux » poème *Les Assis* (poème qui symboliserait métaphoriquement l'antithèse du mouvement), ce dernier note, en guise de portrait de son jeune idole brossé à grands traits :

Arthur Rimbaud, qui faisait alors sa seconde en qualité d'externe au lycée de ***, se livrait **aux écoles buissonnières les plus énormes** et quand il se sentait — enfin ! fatigué d'arpenter monts, bois et plaines nuits et jours, car quel marcheur ! - il **venait à la bibliothèque de ladite ville** et y demandait des ouvrages malsonnants aux oreilles du bibliothécaire en chef dont le nom, peu fait pour la postérité, danse au bout de notre plume, mais qu'importe ce nom d'un bonhomme en ce travail malédicte ?

Textes génériques

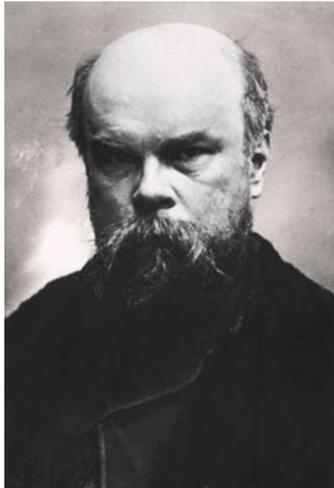
Et Verlaine de conclure son chapitre louangeur sur « son » poète maudit par excellence :

Il disait dans sa Saison en Enfer : "**Ma journée est faite**. Je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons, les climats perdus me tanneront."

Tout cela est très bien et l'homme a tenu parole.

L'homme en M. Rimbaud est libre (...).

Ici, on le voit bien, aucune évocation de fuite. Mais plutôt celle d'un travail accompli. Certes, il y a bien des promesses d'ailleurs, de mers et de voyages, serments admirablement tenus, comme nous le précise Verlaine : notez au passage le témoignage implicite sur cette inégalable (mais probablement invivable) force de caractère qui semble en découler. Mais aussi et surtout, la fierté du travail quotidien accompli : « Ma journée est faite. » Et le gain qui en résulte : « L'homme - *qui est* - en M. Rimbaud - *sous-entendu* : *et que celui-ci avait à se découvrir à lui-même* - est - *par le mouvement accompli, devenu réellement* - libre » (en italique, c'est moi qui surajoute).



Photographie de Paul Verlaine, vers 1880-90. Auteur à préciser

Textes génériques

*

*

*

C'est donc arrivés à ce point du décryptage de ce qui est réellement dit dans l'œuvre et dans son commentaire qu'il faut que l'on s'interroge sur la nature même de ce mouvement. Mais comment y répondre ? Quelle piste emprunter pour obtenir la plus grande résonance possible concernant ce sujet ?

Nous avons eu, par deux fois déjà, à évoquer, à propos des poèmes cités, des questions lexicologiques. Ce biais est important car, on le sait par ailleurs, le lexique est aux écrivains, et particulièrement aux poètes, ce que représente pour les artistes peintres leur palette : un outil leur permettant de travailler la tonalité spécifique de leur oeuvre. Chez Arthur Rimbaud en effet, la multiplicité des termes qui évoquent le mouvement est éloquente et elle se retrouve à un degré presque identique chez nombre de (jeunes) poètes. « Aller », « venir », « parti », « revenir », « marcher », « voyager », « s'évader »... ; mais aussi des termes tels que « en avant », « en marche », « se mettre en route », « se mouvoir », « s'en aller » et même « s'émouvoir » font parti du lexique de base des poètes, surtout modernes, au point que le voyage, et à sa suite toutes les formes dérivées de la translation, autant physiques qu'immatérielles, cela va sans dire, s'imposent comme un thème premier de notre poésie actuelle. État de fait que j'ai synthétisé dans un texte que je trouve particulièrement révélateur a posteriori :

Le voyage, poète, est ta seule demeure.
Qu'une maison trop étroite te pèse
Et aussitôt dehors, tous les vents se libèrent.
L'immensité t'affole. C'est un authentique ouragan
Qui souffle sur ton cœur.

La tristesse des yeux se lit comme une perle.
La musique te coule tout naturellement
Dans l'ancre des sirènes. Et ton expression
Mystérieuse et froide, habille ton visage.
Tu es l'errant du peuple des tziganes.
Et leur détresse dignement t'illumine :
Nu mais fier d'une richesse convoitée.

Textes génériques

Et tes yeux, à nouveau
Ouvrent des brèches dans le silence.

Le voyage, poète, t'est un goût qui, amer
Vient éclore au palais et embellir ta langue.

Puis tu t'effiles lentement aux rides vertes des nuages.

Le voyage

A contrario, l'absence de mouvement (qui signifie aussi l'absence d'activité salubre pour l'esprit comme pour le corps) est prémisses, dans la vision qui se situe au-delà de la dynamique des poètes, de décrépitude. Pour le poète « qui voit plus haut que l'horizon » (Jean Ferrat, faisant référence à Louis Aragon), ce qui se profile derrière cette vie quasi végétative, c'est la préfiguration même de la mort. On le voit bien, nous suggère à demi mots l'ami Paul Verlaine, dans cet excès de réaction presque colérique, se croit-on autorisés à lire, que nourrit Arthur Rimbaud lorsqu'il écrit *Les assis...*

En effet, en regard de cette vie hyperactive du poète, la mort se dessine toujours en filigrane, car elle agit sur lui comme un miroir. Elle renvoie en son esprit le double inversé de son désir d'exister, qu'il projette dans ces traces d'être que sont, pour lui, les œuvres qu'il (se) fabrique. Sans vouloir généraliser à outrance, il est frappant de constater à quel point certains artistes ont pu développer, parfois par périodes, parfois en continu, des aspects de leur œuvre qu'on ne doit pas craindre d'appeler morbides, telle une soupape de sécurité leur permettant d'évacuer cette tension intérieure que, faute de la pleine possession et de la jouissance de leur art, ils auraient éprouvé la plus grande difficulté à canaliser par un autre moyen. C'est pourquoi, au final, la mort devient pour eux plus qu'un double ou qu'un miroir. Car la hantise de la mort - qu'elle se soit avouée librement ou non à l'esprit de tout créateur (eux qui s'entraînent à ressentir les sensations jusqu'à leur dernière extrémité) - s'érige peu à peu en véritable moteur de leur « fabrique » artistique. Pour cette raison même, le thème de la mort restera un arrière-plan intimement lié au thème principal de cet essai sur le mouvement.

Textes génériques

Tant et si bien qu'il nous faut, arrivés à ce point de notre dissertation, aborder absolument les textes merveilleux de la maturité de Paul Valéry. Et tout particulièrement ces deux chefs-d'œuvre que sont *Eupalinos ou l'architecte* et *L'âme et la danse*.

Le schéma type de ces dialogues imaginés est le suivant : un grand esprit historique (Socrate) se voit en pensée confronté à deux divinités mythiques : Phèdre, dans l'un, puis le même plus Eryximaque, dans l'autre. Ces personnages dialoguent, mais en pensée seulement, car chacun a atteint sa mort. Tout se passe comme si, dans l'esprit de Paul Valéry qui met en scène les personnages, l'éternité de l'au-delà était conçue comme un mouvement ⁽²⁾ résiduel de l'âme. En effet, ce vestige micro-brownien de l'activité de l'esprit, désormais ouvert à un état de spectateur du monde désordonné des humains, se pare d'une lucidité accrue sur les êtres et les choses. Aussi, la condition existentielle est-elle divisée, par nos personnages imaginaires et totalement « désimpliqués » de la vie, en deux pôles qui s'opposent : le repos et le mouvement. À quoi répondent, en tant que diamétrale symétrie dans le domaine de la pensée, la vérité et le mensonge. Hormis ces quatre pôles s'excluant mutuellement, rien d'autre n'est en mesure de caractériser l'existence.

En soi, cette situation de base est sublime. Et de celle-ci résulte que la pensée, tout comme l'est aussi la danse, se définit avant tout comme un mouvement d'être purement physiologique. Et ce mouvement, en définitive, n'est lui-même que « de la forme ». Écoutons d'ailleurs en quels termes en parlait Paul Valéry lui-même. Du premier texte il écrivit :

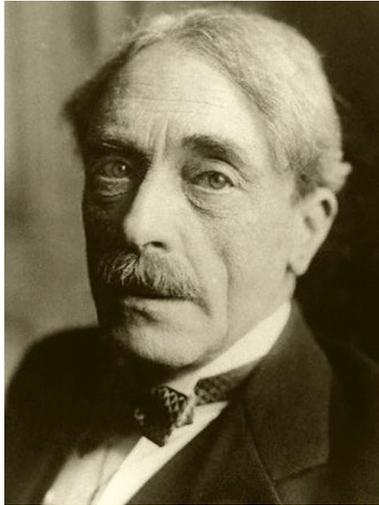
J'aurais essayé (si j'avais pu, ou su, établir une véritable pensée dans son jour le plus favorable) de faire voir que la pensée pure et la recherche de la vérité en soi ne peuvent aspirer qu'à la découverte ou la construction de quelque forme ⁽³⁾.

Du second il fit cet autre commentaire :

*La pensée constante du Dialogue est physiologique (...).
L'homme est esclave du sympathique et du pH gastrique.*

Textes génériques

Sensations somptuaires, mouvements de luxe, et pensée spéculative n'existent qu'à la faveur du bon vouloir de nos tyrans de la vie végétative.



Photographie du philosophe et poète Paul-Valéry (date et auteur à préciser)

En résumé, pour Paul Valéry, tout se joue dans la mobilité constante entre ces deux fois deux pôles : le repos et le mouvement pour le corps ; la vérité et le mensonge pour l'esprit. Démonstration toute socratique d'apparence mais qui, soit dit en passant, constitue une critique même pas voilée, mais bien au contraire pleinement affirmée du mode de pensée philosophique, au profit du mode de la perception poétique.

Y aurait-il lieu d'ajouter sur ce point quelque chose de plus ? Certes non. Si ce n'est que ces deux textes sont d'une richesse absolue. Et qu'on ne relit jamais suffisamment les poètes de la richesse absolue.

*

*

*

Textes génériques

Une autre conséquence immédiatement sensible de cette volonté exacerbée de mouvement se dessine pourtant : l'attirance récurrente des poètes - au moins pour ce qui concerne les plus profonds d'entre eux - pour un « ailleurs ». Ou, à tout le moins, cette propension affichée par eux à rêver cet ailleurs. C'est-à-dire, si l'on veut être plus exact encore, ce goût qu'ils développent pour exprimer un monde qui se situe plus loin, plus haut, plus vite. Ce qui, dans l'esprit du commun des mortels, est souvent perçu comme : un monde qui se situe trop loin, trop haut, trop vite. À proprement parler : pour se façonner un idéal qui serait inatteignable.

Me reviennent ici en mémoire, pour illustrer ce processus de projection vers un ailleurs qui ne peut être concrétisé dans notre monde matériel, un poème écrit par un camarade rencontré durant mes études, Laurent Marsault, texte que j'ai mis plus tard en chanson sous la forme d'une ritournelle. La première strophe, en soi très évocatrice, est emblématique de ce phénomène, surtout si l'on tente de mettre en corrélation le terme « bonheur » avec le repos idéalisé de Paul Valéry :

Je rêvais les choses
Limpides et roses
Et triste s'impose
La **réalité**.
L'amour n'est que leurre
La haine est erreur
Où sont le **bonheur**
Et la **vérité** ? ⁽⁴⁾

Car en effet, les poètes eux-mêmes se plaignent épisodiquement, mais toujours avec pudeur, de leurs échecs répétés à atteindre ce monde autre qu'ils ont rêvé et que, partant, ils croient porter en eux. Le paradoxe - et qui est d'autant plus cruel qu'il est concrètement vécu par les artistes (ici nous atteignons véritablement, semble-t-il, au nœud gordien de l'art) - est donc que la quête de cet idéal irréalisable est devenue, par le biais des oeuvres qu'ils ont concrètement produites, leur justification d'être. Cette quête reflète à leurs yeux une fin en soi de leurs agissements de créateurs, de leur désir de réalisation dans la matière. Mais, dans le même temps, leurs idéaux se dérobent toujours un peu plus loin à chaque fois que ces oeuvres se concrétisent à eux, dans leur demi perfection. D'où cette

Textes génériques

tendance lourde au désenchantement, sentiment régulièrement évoqué à propos des artistes, alors même que leurs réalisations sont là pour témoigner de leur audace créatrice - souvent lue par les tiers comme une lucidité de « visionnaire » - et viennent contredire, aux yeux du public qui leur est réceptif, leur sentiment - et parfois, je me dois de le dire, leur intime conviction - d'un échec.

Sentiment que j'ai aussi eu l'heur d'esquisser dans un autre poème de ma première période d'adulte :

Cruelle perfection, désillusion sonore
Qui sait mêler aux sons la vision des trésors
Que capturent les morts aux parfums de Centaures.
Cruelle perfection qui couronne et qui ceint
De pierres chargées d'or et nos crânes au moins
Même blanchis d'efforts.

Et toi qui vas ainsi, menant ton entreprise ;
Travaillant et sapant, cognant au cœur de l'homme :
Que nous donneras-tu chaque jour en retour
De tes rigueurs et de tes exigences ?

Perfide perfection qui toujours se dérobe
À nos sens en action. Cruelle irradiation.
Vois : car tu nous laisses seuls sur une digue forte
Loin des terres brûlées et loin des multitudes.
Happés aux flots ardents d'une mer d'or, hélas !
Qui au loin se défait, mourante et gémissante.

Cruelle perfection nous laisse à l'abandon.

Cruelle perfection

Cet ailleurs esquissé et que certains poètes, tel Arthur Rimbaud, sont allés jusqu'à chercher « physiquement », leur corps et leur âme tendus vers un lointain infini, dans cette quête concrète d'un au-delà de soi, peut revêtir tout aussi bien la forme d'un rivage exotique que celle d'un irréel reflet intérieur, ou d'un vague replis de rêve qui resterait à découvrir au creux de soi : dans sa propre pensée ou dans son propre esprit. En réalité, peu importe la topographie ou la

Textes génériques

morphologie géographique du continent qui serait ainsi à découvrir : seuls comptent peut-être, pour les poètes en particulier, les moyens qu'ils mettent intellectuellement en oeuvre pour parvenir à cette découverte d'un autre versant de cette indéfinissable réalité, physique ou bien abstraite, qui les entoure.

Cette quête, comme cela vient d'être exprimé, peut revêtir tellement d'aspects différents et devenir tellement variée dans sa forme. Mais une chose, toujours, la rassemble, tel un commun dénominateur qui forgerait la spécificité artistique des créateurs : c'est la recherche d'une beauté. Ou plus précisément (et ce pour rester en « accord » avec notre monde actuel, lequel n'eut pas peur de reléguer au pilori toute notion d'un idéal de nature immatérielle), la recherche d'une esthétique ; mais laquelle peut clairement être, à la suite de cet « élan » impulsé par Charles Baudelaire, une esthétique du pire - voir à ce sujet certains peintres surréalistes ou de la figuration contemporaine, chacun de ces deux « mouvements » émergé à l'issue d'une guerre -. Car toujours, au bout du compte, se révèle comme un facteur indispensable cette volonté de cristallisation de la chose exprimée dans une forme déterminée.

Aussi ne faut-il pas s'étonner que cette recherche d'un ailleurs puisse parfois se développer dans l'environnement le plus immédiat de l'artiste ; le plus banal, pourrait-on dire, le plus proche de sa réalité quotidienne. La référence sonore, dans le texte qui va suivre et qui m'a été inspiré par un vers particulièrement vibrant de Charles Baudelaire, montre combien, à mes yeux aussi, cet impératif de cristallisation dans la forme s'exprime comme une quête en soi, sans pour autant dénaturer la forte intériorisation de ce besoin de ressenti et d'expression que provoque la perception diffuse d'un « ailleurs ».

C'est l'esprit familier du lieu
Qui se lève et qui fait un vœu.
Dans la chambre ou dans le salon
Va se perdre et rire en nos noms.

L'inflexion de sa voix est telle
Qu'on croirait qu'un marteau martèle.
Qu'un parfum trace son sillage
Au devant de nos vies sans âge.

Textes génériques

Et l'esprit de nos corps surnage
Dans cette ombre, et qui va et nage
Au-delà de la voie lactée
Que nos rêves viennent de quitter.

Ô dis-moi, toi qui te dérobes
À ma quête, portant nulle robe :
Liras-tu aussi loin nos vies
Que le ciel qui luit aujourd'hui ?

Car jamais - non - nous ne pourrons
T'attraper. Donner sens et vie
À tes forces... Et puis vérifier
Si tu vis, soleil **sans raison**.

Esprit intangible

sur un vers introductif de Charles Baudelaire



Xavier Hiron à Venon © Cyril Girard, 1994

Là se situerait la tension principale, me semble-t-il, que contiennent les œuvres d'art : c'est-à-dire leur dimension tragique. Mais fort heureusement, il existe une échappatoire à cette manière particulièrement douloureuse de concevoir la création artistique. Pour dédramatiser au quotidien cette quête exigeante de l'artistique, pour

Textes génériques

dépassionner son propre débat intérieur, il semble que la meilleure représentation que les artistes puissent se forger à eux-mêmes de ce mouvement créateur qui les habite devrait plutôt être proche de cette vision-ci :

La poésie, en somme
Ne serait qu'un parcours
Dont peu importerait le but.
Importe seulement
L'endroit où l'on se perd
Et où l'on se retrouve.

La poésie

... ce en quoi consisterait la plus parfaite définition du mouvement dans l'art, au moins intellectuellement parlant.

*

*

*

Il est connu - et l'on en comprend aisément le pourquoi à la lecture de ce qui précède - que la sécurité, autant psychologique que matérielle, n'est pas l'état le plus propice à l'éclosion de l'œuvre d'art. Car l'artiste, on l'aura bien compris, est un être qui, par son activité créatrice, met véritablement sa vie et son esprit en jeu. Par le déséquilibre ardemment provoqué où se révèle le danger constant de la perte de ses repères communs, ce risque devient perpétuel. Il ne faut pas négliger de considérer, en effet, que l'identité de l'artiste en général, et du poète en particulier, est son principal terrain d'expérimentation. Ce qui est à même de provoquer un état de tension en continu et une mise en péril quasi permanente de sa stabilité identitaire. Ce dont se ressentent la nature même et la qualité intrinsèque de son dialogue intérieur, potentiellement porteur de richesse, mais qui peut tout aussi bien expliquer sa forte réactivité aux éléments perturbateurs qu'il ne maîtriserait pas. Car même lorsqu'il entreprend de dialoguer avec le monde extérieur, perçu en tant que double ou miroir de sa propre identité cherchant à se matérialiser, cet échange reste par essence un débat face à soi-même ; une sorte de soliloque en prise directe avec sa conscience. En ce sens, les artistes

Textes génériques

sont effectivement des écorchés vifs. Et pour ceux dont le processus est poussé à son comble, potentiellement des écartelés, voire des « crucifiés ». Mais ces sortes de suppliciés sont en réalité et pour une large part leur propre bourreau... Comme l'évoque cet extrait de poème, lui aussi ancien, intitulé *Cœur de pierre* :

Que n'ai-je été fouillé sous le marteau
Par mes ciseaux, des éclats jusqu'au ciel ?
Mais non, mes grains de chair.
Mais non, mes chairs de pierres :
Ô ces débris sanglants que l'on nomme matière !

Ici, moi-même suis sculpteur.
Moi-même qui me sculpte, et pourtant torturant
Une glaise luisante. Et moi-même qui frappe.
Moi-même qui **me brise**.
Qui éclate mes chairs, mes modelés de chairs.

Moi-même qui, du dedans et tel qu'en dehors
S'acharne avec souffrance et maltraite mes formes.
Ô souffrance - une gloire -, ô nudité des formes !

Cœur de pierre

Beaucoup ont su jouer et jouent encore - sciemment pour la plupart - de ce sentiment ambivalent entre « se faire » et « se briser ». Et l'on ne compte plus, dans cet ordre d'idée, les formes d'excitants ou de drogues permettant, soi-disant, de parvenir à ces états d'intense réceptivité. Mais tous ces succédanés ne sont, en définitive, que de faux problèmes. Si l'on observe bien les choses, ils ne sont nullement nécessaires pour atteindre son propre talent, et ils ont même tendance à vous écarter, la plupart du temps, de votre propre authenticité dans votre quête originelle. On en conclura donc, tout au moins provisoirement, que la quête et le travail des artistes les plus accomplis se doivent de rester essentiellement intérieurs.

Mais sur quoi, alors, ce travail ambivalent devrait-il se bâtir, au juste ? Pour tenter de le décrypter, réexaminons le cas de Paul Verlaine

Textes génériques

et essayons, pour se faire, d'appréhender au plus près le fonctionnement intime du poète. En effet, nous avons vu que, spontanément, il ne va jamais beaucoup plus loin qu'une vague promenade. S'il s'agit effectivement pour lui d'une concrète « mise en mouvement », ce poète-ci ne découvre jamais que de proches jardins peuplés de grottes et de faunes, ainsi que de vagues bosquets sur lesquels il projette en permanence les images qu'il s'invente autour de ses « galantes ». Si l'on veut vraiment savoir ce que Paul Verlaine pense des escapades au long cours que lui a imposées la fréquentation d'Arthur Rimbaud, il faut certainement se reporter à la pièce n° XX de *La bonne chanson* (recueil déjà cité), qui est sans ambiguïté à ce sujet. Aussi, restituons-la dans son intégralité :

J'allais par des **chemins** perfides,
Douloureusement incertain.
Vos chères mains furent mes guides.

Si pâle à l'horizon lointain
Luisait un faible espoir d'aurore ;
Votre regard fut le matin.

Nul bruit, sinon son pas sonore,
N'encourageait le voyageur.
Votre voix me dit : « **Marche** encore ! »

Mon cœur craintif, mon sombre cœur
Pleurait, seul, sur la triste voie ;
L'amour, délicieux vainqueur,

Nous a réunis dans la joie.

On est loin, véritablement bien loin du fonctionnement typique des artistes qui vivent de la profusion du mouvement. De ceux qui s'accordent de longues balades solitaires, tel un Jean-Jacques Rousseau par exemple, ou bien passent leur temps à ranger, déranger, re-ranger, voire déménager (au sens de « délocaliser ») régulièrement leur(s) atelier(s), comme ce fut le cas pour Pablo Picasso - à ce sujet d'ailleurs, on ne souligne jamais assez à quel point l'activité de peintre

Textes génériques

est, pour qui la pratique intensément, éprouvante autant psychologiquement que physiquement parlant -.

Si j'en reviens ici à Paul Verlaine, c'est qu'il existe une donnée plus intellectuelle qui me paraît caractériser le mouvement chez cet auteur. Et ce mouvement est la rime elle-même. La rime est un en soi. Elle est révélatrice d'une mesure qui peut très bien « imiter », dans l'esprit de celui qui la pratique à haute dose, le rythme du marcheur. Il est possible en effet de considérer que l'entraînement physique de la marche est proche d'un entraînement plus purement intellectuel de la cadence, par le biais de la scansion, et que les deux activités, certainement, vont de paire. Ce que tendraient à prouver les deux exemples précédemment cités de Jean-Jacques Rousseau et de Pablo Picasso. Car si la marche, qui est l'expression même de la mobilité, présente l'immense avantage, ne serait-ce que par l'appréciation du glissement ou de la diversité des points de vue qu'elle engendre sur une même chose, d'ouvrir l'esprit à une activité intellectuellement intense, il est certain que l'activité intellectuelle, pour sa part, une fois initiée, joue son propre effet d'entraînement sur elle-même.

Il suffit pour s'en persuader de considérer les huit cents cinquante pièces écrites par Paul Verlaine, lui qui fut proclamé Prince des poètes par ses pairs peu avant sa disparition, à l'âge de cinquante et un ans seulement. Et le tout en rimes au moins suffisantes. Dans le même ordre d'idées, je suis frappé de voir les correspondances qu'il semble que l'on puisse tirer, sur le seul plan du fonctionnement individuel - c'est-à-dire physiologiquement parlant -, entre un tel ressassement rythmique et certaines névroses professionnelles, car le travail tel que l'organise notre société actuelle est à proprement parler devenu lui aussi une drogue. On le remarque aisément lorsque nous n'arrivons pas à trouver le sommeil après une journée d'activité intellectuelle intense, tandis qu'à contrario une bonne nuit de repos semble avoir trié pour nous nos idées confuses de la veille.

Aussi, pour reprendre l'exemple particulier de Jean-Jacques Rousseau, si la marche paraît bien avoir joué ponctuellement un rôle apaisant sur l'individu qu'il était, tout autant que bénéfique pour sa production intellectuelle, elle ne l'empêcha pas de développer à la longue de véritables schémas pathologiques. Sont là pour le prouver les idées quelque peu loufoques - pour ne pas dire plus, aux dires mêmes

Textes génériques

de ses contemporains - dont il est frappé, comme lorsqu'il imagina une écriture en continu des portées musicales, de gauche à droite puis de droite à gauche, dans le seul but, fort louable au demeurant, de fluidifier la lecture du musicien... Sans se rendre compte sur l'instant de l'inconfort réel que pouvait générer, pour l'utilisateur moyen, son système de lecture.

Que tirer de concret, me direz-vous, de toutes ces observations ? N'est-on pas en présence de contre-exemples patents de notre esquisse de démonstration ? Et était-on en droit, de ce fait, de se poser la question d'un lien supposé entre l'activité de création et le mouvement ? Autrement dit : le mouvement physique peut-il accompagner d'une façon ou d'une autre le développement de la pensée ? Ou bien cette hypothèse, finalement, ne constitue-t-elle, elle aussi, qu'un leurre ? Dans les faits, il semble que la science actuelle veuille répondre par la négative à cette dernière d'interrogation. Examinons ses arguments.

Le phénomène de la production naturelle de l'adrénaline et de ses dérivés, telle la dopamine, nous dit celle-ci, est largement développé par l'activité physique. Ce qui explique en partie la possible affinité que cette dernière présente, chez certains individus, avec l'activité intellectuelle, et particulièrement pour son rôle moteur dans la création, même si la corrélation systématique du développement de l'une et de l'autre n'est pas observée. Disons que, plus simplement, le sentiment d'épanouissement éprouvé par la pratique de l'une est très probablement susceptible, mais chez certains individus seulement, de favoriser l'éclosion de l'autre. Cependant, dans mon propre cas, par exemple, si j'ai réellement commencé à courir très jeune, au moment même où je me suis confronté à mes premières pages d'écriture et si, par la suite, l'éclosion véritable de ma vocation poétique a correspondu sans conteste avec ma période de pratique intensive du sport, tout un tas d'autres facteurs existe bel et bien, et je me garderais assurément, moi qui ai commencé à écrire et courir vers ma douzième année, de décréter quelle activité - qu'il faudrait dans ce cas appeler « première » - aurait su présider à une autre, qui deviendrait *de facto* « seconde ».

Dans tous les cas, le fait certain est que la pratique de l'activité intellectuelle désenclave la pensée de l'individu. Raison pour laquelle les artistes exacerbés sont généralement des personnes désinhibées :

Textes génériques

caractère certes indispensable au développement d'une pensée artistique autonome et originale, mais qui contient souvent en germe, puis s'affirmant dans la durée, des risques de dérapages, voire d'un véritable déraillement de la fonction relationnelle et comportementale, dans cette partie dite sociable de l'« entité » artiste.

Est-ce pour cela que les artistes les plus extrêmes, mais qui sont aussi, le plus souvent, les plus accomplis, accaparés qu'ils sont par la poursuite de l'aboutissement de leur art, en viennent à constater que se creuse inéluctablement un décalage avec le restant de leurs congénères, pour finir par se retrouver immanquablement, comme je l'ai exprimé dans un autre de mes poèmes anciens, « en butte aux âmes vides » ? Ceci peut expliquer certainement beaucoup de cela. Car le vide, dans le cas présent, doit être assimilé (et est effectivement perçu comme telle) à la forme la plus aboutie de l'immobilisme. Situation qui, on en conviendra, peut apparaître très vite, à certains de ces individus dont la vivacité d'esprit est véritablement éprouvée, tel un athlète de haut niveau, comme le comble de l'insupportable.

* * *

Mais cette tendance réelle des artistes comporte en soi, on vient de le voir, des dangers éminents et, au surplus, un risque majeur. Qui est celui de voir se fissurer peu à peu l'esprit même de l'individu : que ce soit presque en douceur - ne cherchons pas plus loin le motif du retrait de la poésie d'Arthur Rimbaud, tant il s'agit clairement, augmentée de dépit, d'une démarche de protection contre soi-même (c'est-à-dire contre ce mouvement interne qu'il a lui-même créé) - ou au contraire tout à fait brutalement, tel un séisme.

La première étape vers cet enchaînement infernal s'observe généralement par la perte initiale ou progressive des perceptions de la convenance et de la bienséance ; bref, de ces limites sociales dites « conventionnellement acceptables ». Le cas d'Amadeus Mozart - autre grand voyageur de par son activité - est de ce point de vue exemplaire. Il apparaît clairement, par le biais de sa correspondance notamment et particulièrement dans celle qu'il entretient avec sa sœur, que le foisonnement intellectuel qui l'habite très jeune est de nature

Textes génériques

volcanique, ne lui permettant qu'à très grand' peine de situer les règles mêmes de sa pensée à l'intérieur des contours convenus du langage. Le langage est pour lui matière à un jeu cosmique de sons et de pensées, lesquelles viennent incessamment s'entrechoquer en lui, se désarticuler, se démantibuler, puis se recombinaison, le tout pour le bien d'une « pétillance » d'être, mais qui semble parfois se dérober à tout entendement. Le jeu est poussé à l'extrême et si la musique de Mozart n'avait elle-même été que cela, elle en aurait certainement perdu en force, profondeur, puissance et pertinence. Ce qui habite Mozart, existentiellement parlant, a pris délibérément comme demeure exclusive, comme unique domaine d'élection le support de la musique. Là encore, la forme « élue », c'est-à-dire inconsciemment choisie par l'entité artiste - et c'est en cela que le lien qui se noue en elle est d'autant plus fort -, paraît avoir primé ⁽⁵⁾.



Mozart enfant peint par Greuze en 1763-64 © wiki commons

Ainsi, le mouvement symboliserait le déplacement même de la pensée. Il figurerait la délocalisation de son point d'ancrage central et naturel - la raison « identitaire » de notre propre individualité -, mobilité qui porterait en soi le germe d'une remise en cause intellectuelle, morale et sensible de la vision même du monde telle que la porte en lui l'artiste. Ce qui nous frappe ici, notamment avec le cas exceptionnel d'Amadeus Mozart, c'est que cette mobilité extrême semble être conceptuellement liée à son individu, et ceci depuis son plus jeune âge.

Textes génériques

Si d'aventure nous étions amenés à pousser cette constatation jusqu'à son point ultime, nous en viendrions certainement à nous poser la question du rôle même de la raison dans la démarche artistique. Ou plus exactement, de sa véritable part dans le fonctionnement créatif de certains individus. Car en effet, on entrevoit confusément que le mouvement premier de la pensée de l'artiste est plus souvent intuitif que raisonné. Mais la raison, le rationalisme n'en sont pas pour autant exclus. Sur ce point, Henry Le Chénier rappelle - il n'a assurément pas créé la formule - qu'il y a des œuvres qu'on aime avec le cœur et d'autres avec la raison. Cependant, il va sans dire que, la maturité du cheminement artistique aidant, les œuvres les plus riches qui nous sont données de ressentir sont indubitablement celles qu'on aime à *la fois* avec le cœur et avec la raison. Comme cela est le cas pour ce tour de force sublime qu'est le Requiem de Mozart, par exemple. Ou avec ces concertos unanimement encensés, au point d'être devenus les prototypes de leur genre, que sont les Quatre saisons d'Antonio Vivaldi : autant pour leur forme que pour l'acceptation implicite de la marche vitale du temps. Resterait seulement à déterminer l'ordre d'apparition respective de ce cœur et de cette raison sur l'échiquier de notre perception... ? Mais ceci est une autre histoire.

En tout état de cause, le type de fonctionnement que je viens de décrire est *la raison* pour laquelle nous pouvons affirmer que le mouvement de la pensée permet de découvrir des expériences sensibles extrêmes, des territoires-frontières du ressenti, et partant, lorsqu'on a su acquérir les moyens de les exprimer correctement, par exemple par l'intermédiaire des mots, de la pensée elle-même. Car la pensée, en effet, se « découvre » toujours à elle-même. Mais là se placerait aussi le risque de glissement majeur que j'annonçais plus haut : celui de côtoyer la folie. En effet, c'est ce que pourrait laisser à penser le texte ci-dessous que, par son ambiance suggérée, on serait tenté de qualifier de « précurseur » ou d'« annonciateur ». Mais, au-delà du fait qu'il rassemble l'essentiel des éléments structuraux énoncés dans cet essai - ce qui n'est pas du tout un hasard, compte tenu du sujet évoqué -, il met tout autant en perspective le fait que la justification première, pour le poète (moi-même en l'occurrence), reste *inaliénablement* - et c'est ce qui le sauve - sa propre pertinence intellectuelle au sein de sa recherche formelle personnelle, dans ce contexte physiologique préalablement esquissé par Paul Valéry :

Textes génériques

Bestiaire de nos petites choses
Le **bonheur**, c'est la **rime**.

Voici les mots, les mots totems
Aux lames acérées.

Rangés comme des pots
Les beaux flacons de nos **pensées**.

Il en est, comme des verres romains.
Bicolores, colorés.
Et j'en vois même d'alambiqués.

Flacons aux corps de femmes.
Et d'autres aux sexes protubérants.
Aux **rêves immaculés**.

Puis d'autres encore :
Ces corps de fœtus avortés
Que baignent des liquides.

Liquides glauques ou translucides
Qui perlent goutte à goutte en un distillateur :
Les **pensées** sont **essentielles**.

Ici, point trop d'odeurs. Car à mon nez
Les odeurs sont mièvres, ou elles puent.
Puisque seuls comptent les bruits que font
Les **monstres** de l'éther
Quand ils gémissent pour de bon !

Car j'ai joué de l'**âme**
Dans un laboratoire
Que **transpire ma peau**.

Je veux **trouver** les mots moelleux.

Les monstres de l'éther

Textes génériques

* * *

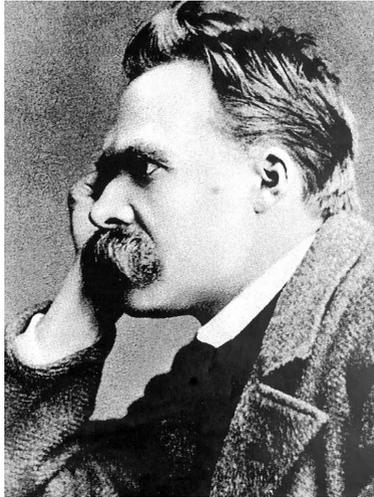
À l'opposé de cet état de fait évoqué par le cas d'Amadeus Mozart, lequel n'a fort heureusement jamais rien produit d'autre qu'un exceptionnel génie musical, il existe des exemples autrement plus violents et tragiques dans leur dimension humaine. Ce tutoiement de la folie, en effet, fut maintes fois observé dans l'histoire. Tellement qu'il en deviendrait presque inutile, aux yeux du plus grand nombre, d'en justifier l'occurrence. Et cependant, nous avons déjà eu à montrer dès le début de cet essai que les évidences peuvent avoir des effets trompeurs. Que les choses tenues pour acquises peuvent tout aussi bien supporter des facilités de penser susceptibles de déformer la réalité. Et puisque nous nous sommes pleinement lancés dans l'action d'une démonstration, n'ayons pas peur, nous aussi, de porter notre regard dans cet antre obscur de la folie, afin de tenter d'y voir plus clair.

Le constat premier serait à peu de chose près celui-ci : qu'à force de mobilité, la pensée pourrait devenir labile. C'est-à-dire ne plus être capable de se poser sur aucune branche précisément. C'est un peu l'effet que nous avons retenu du Mozart épistolier, avec son esprit travaillant en « sauts de puce » continuels, mais qui serait généralisé à l'extrême. D'autres esprits brillants et d'ailleurs de plus en plus nombreux depuis le début du XXe siècle, tel Salvatore Dali - dont on a pu se demander néanmoins dans quelle mesure sa configuration intellectuelle « instable » était réellement ancrée ou en partie feinte -, ont développé ce mécanisme. Mais il est si facile, et parfois tellement lucratif, nous a appris notre société matérialiste, de jouer de son image publique...

Pourtant, les cas les plus mémorables, dans ce domaine exigu de la folie, sont ceux d'une rupture aussi complète que brutale. Nous viennent spontanément à l'esprit, bien évidemment, les noms de Nietzsche et du poète allemand Hölderlin. Le plus spectaculaire dans ces deux exemples précis consiste en ce côté « destinées funestes » (et tout à la fois irrémédiables) par lesquelles ces deux esprits se sont effondrés d'un coup, quasiment au faite de leur activité intellectuelle. Comme s'il y avait eu un jour brillant, immédiatement suivi d'une nuit

Textes génériques

soudaine. Une sorte de mort subite et précipitée de l'esprit. Un état comateux du conscient.



Friedrich Nietzsche, philosophe rebelle et aristocrate, en 1894 © wiki commons

Je ne me permettrai, sur ce point de la folie brutale que personne ne peut évoquer d'expérience, qu'une seule remarque : il semble que ce genre d'événement cérébral est ce qui tend à arriver lorsqu'un esprit, aussi étincelant fût-il, tel celui de Nietzsche, se laisse obnubiler par un point fixe. Ou autrement dit, lorsqu'il se laisse éblouir par la compétition qu'il s'est lui-même créée avec son modèle (que celui-ci s'appelle poésie, morale, philosophie ou bien Richard Wagner...); et ceci, quelle qu'ait put être son authentique volonté ou sa force de « surhomme » de s'identifier à lui. En somme, à partir de mes deux exemples, loin d'illustrer le thème du mouvement, on s'en retrouverait subitement à son exact antipode.

Pour dire vrai, nous ne souhaitons pas, en abordant ces deux exemples particuliers de folie brutale, épiloguer sur le détail d'un « fonctionnement », ou plus exactement du dysfonctionnement de la folie au travers de quelques cas qui, bien qu'éloquents, appartiennent sans conteste au domaine médical. Nous comptons seulement prendre acte du fait que ces deux cas, que l'on pourrait appeler « exemplaires » -

Textes génériques

ou « symptomatiques », pour rester ancrés dans la sphère du langage médical -, ont frappé l'esprit commun à son point culminant ; tant et si bien que leur ombre plane toujours sur la réputation en demi teinte qu'ont reçue nombre de ces artistes brillants, et parmi les plus doués, notamment à la fin de l'époque moderne.

Nous tenions pourtant à évoquer ces phénomènes comme on le fait d'un terreau, car ils constituent à nos yeux une sorte de substrat fertile sur lequel s'est développé un vaste territoire indistinct, qui est celui d'un « entre-deux » ⁽⁶⁾ ; ou plus exactement d'un non-dit du langage conventionnel. Dans l'imagerie populaire en effet, il fut tacitement identifié, depuis cette notable époque moderne - on observe encore, de nos jours, une certaine persistance fâcheuse de ce type d'assimilation en raccourci - que les artistes, êtres de l'extrême s'il en est (tout comme quelques savants, mais dans une moindre mesure assurément), occupent volontiers ce territoire indéfini qui sépare la raison de la folie.

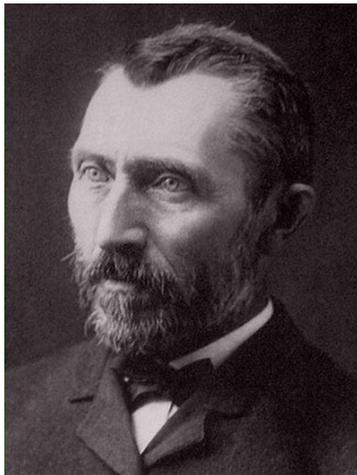
Cette constatation est le reflet d'un autre danger, plus sournois et pernicieux que le premier, et qui, pour des raisons autant historiques que sociologiques, a guetté l'artiste du XIXe et du début du XXe siècles ; danger qui est cependant devenu beaucoup moins vrai depuis que l'artiste contemporain, dans le sillage d'un Pablo Picasso par exemple, s'est vu restitué une réelle opportunité de reconquête d'une position sociale forte - consécutivement à la possibilité offerte par les marchés, mais à une frange d'artistes seulement, d'une réussite « économique » de premier ordre -. Et ce danger est celui d'une véritable expulsion de l'artiste hors du corps social. On retrouverait ici, indubitablement et en premier lieu, l'impact accentué - pourtant bien malgré lui - du livret des *Poètes maudits* de Paul Verlaine sur l'esprit commun.

Cette répercussion est lisible au premier chef avec l'émergence du phénomène des « monstres sacrés » (peuvent être cités dans cette catégorie, pêle-mêle et de manière indifférenciée : Vincent Van Gogh, Amedeo Modigliani, Francis Bacon, Pablo Picasso, mais aussi, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine ou, plus récemment encore, Bob Dylan, ainsi que toutes les stars échouées du rock). Génies dont on retiendra surtout, outre le parcours fulgurant pour certains, chaotique pour d'autres - ce qui les rend dans le même temps d'autant plus emblématiques -, que leur qualité première ne fut pas d'être « sacrés », mais bien qu'ils furent, à un moment ou à un autre de leur carrière,

Textes génériques

perçus plus ou moins consciemment, par le corps social environnant, comme des « montres ⁽⁷⁾ ».

Une autre conséquence tout aussi lisible se fait jour à travers l'émergence du phénomène, bien réel en effet, des « couples infernaux... » À commencer par celui formé par Arthur Rimbaud et Paul Verlaine. Mais aussi, à leur manière, avec Vincent Van Gogh et Paul Gauguin. Ou encore, avec Auguste Rodin dans sa relation toxique avec Camille Claudel - quoiqu'il serait légitime de se demander ici si l'axe le plus infernal ne fut pas, en l'occurrence, celui formé avec son frère Paul? -. Le fondement de telles associations est certainement à identifier avec cette volonté de conjuguer deux efforts solitaires qui recherchent, l'un et l'autre et par des moyens analogues, un idéal similaire, mais qui ne peut trouver d'écho favorable que dans son double de souffrance et de douleur. C'est une communauté élective d'artistes de l'extrême qui entre ici en jeu, dans la recherche de leurs moyens formels spécifiques : ce qui fait d'eux, *de facto*, des artistes hors du temps et du monde. C'est-à-dire des artistes, au sens propre du terme, « maudits ». Ce que j'en retiens plus volontiers, pour ma part, c'est l'immense détresse morale latente que cet état révèle et qui a laissé quasi indifférente la grande majorité de leurs semblables.



L'une des rares photographies qui nous soient parvenues
de Vincent van Gogh © wiki commons

Textes génériques

Nous observerions donc, à travers cette évocation des divers phénomènes cités plus haut, l'expression d'un véritable glissement moderne de la notion du mythe telle que mise en évidence par René Girard dans sa vision du *Bouc émissaire* (Grasset et Fasquelle, Paris, 1982) ⁽⁸⁾. Et ceci y compris - nous venons de le démontrer - dans sa relation étroite avec le « hors normes », lequel définirait, par opposition à la population « normée », la dimension « monstrueuse » de l'exclu. Avec l'artiste, en effet, semble vouloir se cristalliser cette ambivalence désormais bien connue, car facilement identifiable, du phénomène d'attraction/répulsion qui continue d'occuper, après celui de leurs aînés, l'esprit - réduit alors à son état grégaire, c'est-à-dire le plus végétatif - de certains de nos contemporains. Guy Béart l'avait parfaitement bien exprimé, sans pour autant (sans nul doute) mesurer toute l'immense portée de sa formule, lorsqu'il chantait :

Le poète a dit la vérité
Il doit être éliminé.

Examinons donc le pourquoi d'un processus qui permettrait d'observer, dans certains cas précis, l'occurrence de telles extrémités.

Calqué sur la théorie de la mimésis développée par René Girard, son fonctionnement serait à peu de chose près le suivant : l'artiste véritable, par son action créatrice, casse les codes sociaux conventionnels - c'est-à-dire l'ordre établi - pour recréer ses propres conventions formelles et intellectuelles, lesquelles sont nécessaires à l'épanouissement de son art. Ce faisant, il met de prime abord la société en situation de danger potentiel. Il provoque en elle un sentiment profond de déséquilibre, perçu comme une menace imminente : la potentialité de perdre ses repères.

La mise à l'écart qui est susceptible de découler de cette constatation peut n'être, dans les cas les moins critiques, que symbolique et passagère. Mais elle est parfois accentuée par une tendance au repli sur soi de l'artiste, qui expliquerait les périodes d'éclipse ou de mise en veille créatrice et rendrait plus lumineux encore, par contraste, le phénomène des gloires ou redécouvertes « posthumes » : Mozart par Mendelssohn (cinquante ans après sa mort) ; Hölderlin par Heidegger (plus de cent ans après la rédaction de ses

Textes génériques

œuvres), etc. Phénomène que René Girard n'hésiterait certainement pas à corréliser avec celui, mis en évidence par sa théorie sacrificielle, de la sacralisation a posteriori des victimes « innocentes » - mais le sont-elles vraiment totalement ? - du processus de bouc émissaire.

En effet, dans les cas que nous venons d'évoquer, lorsque la symbiose s'opère à nouveau entre la société et l'artiste, ce n'est que dans un second temps, le climat relationnel initial, poussé parfois jusqu'à son apogée passionnelle, s'étant enfin apaisé. Et souvent, c'est par la disparition physique de l'artiste que ce renversement des valeurs est apte à s'accomplir. Ce n'est qu'après coup que ses enseignements peuvent être perçus comme un possible enrichissement social et que les messages qu'il a délivrés atteignent leur maximum d'intensité, telle des « illuminations » rétrospectives. D'où ce temps de latence parfois nécessaire pour que la société moderne soit à même d'intégrer, voire « d'ingérer » la substance novatrice et bienfaisante de leurs œuvres.

Ce qui serait donc douloureusement révélé - et ce avec une efficacité particulièrement aiguë -, par ce schéma typique emprunté à la théorie de la mimésis, c'est la notion même d'altérité. Ou plutôt, le mécanisme de la réaction sociale à l'existence d'un « autre » distinct de soi, c'est-à-dire différent. Ce que symbolise particulièrement bien, il est vrai, la figure de l'artiste par nature extirpé de la mimésis sociale ambiante. Car il est certain que le talon d'Achille de l'artiste, son défaut caché, son vice inhérent réside dans sa propension à élire domicile dans le domaine du rêve. Et donc, à proprement parler, à fuir le dictat de la pauvreté abrupte du réel. Mais souvenons-nous de cette leçon faramineuse proclamée par ce simple slogan : « I have a dream. » Souvenons-nous-en bien. Car lorsque la réalité peut être modifiée, certains rêves tendent, pour le bien de tous, à devenir réalité.

*

*

*

Pourquoi donc, me direz-vous, parvenus à ce terme de notre exposé qui nous paraît sans appel dans ses conclusions induites, avoir souhaité aborder ce thème singulièrement ardu du mouvement dans la création artistique, et plus spécialement poétique. Tout simplement parce que, par ce biais précis, nous avons mis en évidence la réalité

Textes génériques

d'une tension interne particulièrement active dans l'œuvre d'art, reflet certain de celles qui ont façonné ces mêmes œuvres d'art. Cette tension - et de cela j'en suis intimement persuadé - toucherait au fondement d'une notion que, me semble-t-il, notre société matérialiste a eu tendance à mettre trop vite de côté et que Paul Valéry avait pourtant su nommer, à défaut d'en définir précisément les contours. Et cette notion fondamentale serait l'âme elle-même. Pourquoi cela, me dira-t-on ? La plus sûre définition que, pour ma part, je crois avoir tracée de cette notion est celle-ci : l'âme serait, dans l'esprit de l'homme comme au sein de cette tension extrême exprimée par les œuvres d'art - et qui n'est, sans conteste possible, que l'expression de la pulsion vitale qui s'exerce en chacun d'entre nous, c'est-à-dire en l'homme en mouvement -, ce qui, dans cette confusion plus ou moins intense que sous-tend chaque action qu'il entreprend, chaque pensée dont il s'empreint, garde irrémédiablement conscience que son être est mortel.

Dans ces conditions, le verdict serait effectivement sans appel, pour l'homme. Seul le mouvement saurait réellement le libérer de l'attente de sa propre mort. Et à quoi donc serviraient les artistes, sachant cela ? Ils sont, au sens propre du terme, des découvreurs de la pensée, des défricheurs de l'intangible, de nouveaux conquistadors de l'âme. Car ils découvrent à notre vue des territoires qui nous sont inconnus, nous montrant distinctement leur voie. Et si l'on tentait de répondre différemment encore, avec les mots d'un Arthur Rimbaud par exemple : ils nous laissent, malgré les obstacles et les embûches qui s'amoncellent sur notre passage, les traces du matériau nécessaire pour que les hommes qui sommeillent en chacun d'entre nous trouvent les moyens de leur propre accomplissement. Finalité qui nous est toujours si chèrement acquise, en fin de compte, et qu'il nous faut sans cesse remettre en œuvre dans la douleur. Pour laquelle il nous faut nous battre au quotidien, puisqu'il ne s'agit ici, et une fois encore, comme nous l'aura laissé entendre notre compagnon de route nommé Paul Verlaine, que d'aller conquérir contre soi-même sa propre liberté.

Pour y parvenir il nous suffirait, nous souffle le même Verlaine, de savoir « tenir parole ».

*

*

*

Textes génériques

1/ Notes :

(1) je n'évacue nullement cette question très intéressante de la prescience des artistes, remarquant au passage que nombre d'entre eux ont présenté une propension étonnante à « rêver » leur œuvre, parfois bien en amont de leur accomplissement ; mais je laisse de côté ce sujet comme n'entrant pas directement en connexion avec le thème du mouvement dans l'œuvre d'art.

(2) dans ces deux textes, le mot « mouvement » apparaît respectivement dès la 2^{ème} et la 11^{ème} tirades.

(3) entre parenthèse, c'est moi qui restitue en italique ; en fin de phrase, c'est Valéry qui mit lui-même en italique.

(4) il ne faut pas négliger le fait que ces sortes de vérités personnelles peuvent agir, tout au long d'une vie, comme de véritables moteurs de l'activité psychique. Et je suis, pour ma part, à deux doigts de m'apercevoir par ce texte combien cette vérité-ci a constitué, au fil de ma trajectoire, l'un de mes propres moteurs créatifs.

(5) il n'est pas anodin d'introduire ici une nouvelle référence personnelle qui me tient à cœur, mais qui est trop longue pour pouvoir s'insérer entièrement dans le corps de ce discours sur le mouvement ; il s'agit d'un de mes premiers textes « théoriques » écrit vers ma seizième année et dans lequel je faisais état de mes convictions d'adolescent concernant les fonctions créatrices de l'artiste. Il porte en germe tout un pan des éléments que je développe ici. Sa forme a été quelque peu retravaillée récemment, mais les idées d'origine sont intactes. S'il le désire, le lecteur peut s'y reporter en annexe.

(6) notons au passage, dans ce contexte-ci, comment émerge la notion sociale de deux pôles qui s'opposent. En fait, ce qui prédomine à ce niveau de l'entendement est que, pour l'esprit commun, il n'est pas de place pour la nuance entre deux territoires « distincts » que l'on voudrait pouvoir borner. Fort heureusement, la réalité nous apparaît tout autre.

(7) il faut entendre ici : au sens littéral que donnait à ce terme le XIX^e siècle ; ce qui signifie « pathologiquement monstrueux ».

(8) j'en profite pour signaler - de nos jours, on n'est jamais trop prudent - que ce texte sur le mouvement dans l'art ne constitue nullement, à mes yeux, une théorie. Il s'agit plus modestement de l'expression d'un ressenti personnel, tout au plus doublé d'un témoignage.

Textes génériques



Xavier Hiron dans le jardin de Pontès © Ghislaine Girard, 2006

2/ Annexe :

Quelque soit le domaine qu'il embrasse, l'acte de création est, pour l'artiste, le produit d'une ambivalence. Cet acte résulte d'une destruction, avant même de prendre le chemin d'une composition - ou, ce qui serait plus juste, d'une re-composition -. Entre ces deux pôles, l'artiste vit un va et vient permanent, comme une gradation hésitante vers l'œuvre comprise en tant qu'élaboration d'un concept fini - ou à finir -.

Il n'y a pas, dit-on, d'œuvre anodine. Le fait même qu'une œuvre existe prouve en effet, s'il en était besoin, qu'un paysage sensible s'est imposé à l'esprit de celui qui se donne pour vocation de créer. Et le processus même qui aboutit à la naissance de ce paysage intime révèle l'arrachement que doit subir le créateur pour parvenir à la restitution d'une de ces images. C'est un fait. Mais il serait simpliste de prendre ceci pour la cause et l'œuvre comme effet.

Textes génériques

Il faut considérer au contraire le phénomène de l'arrachement comme étant lui-même un aboutissement, et concevoir en aval un processus plus profond, et qui pèserait si fort sur l'esprit de l'individu qu'il n'a pas d'autre alternative que de faire le choix délibéré de se démettre de toutes les contraintes qui l'étreignent. Cette tâche est la partie laborieuse, le long mûrissement aux sentes arides qui mène inéluctablement, mais parfois après de longs attermoissements et de nombreuses années d'interrogation, au parti pris de créer.

Lors ce stade franchi, tout semble joué : le concept, le message et la forme même de l'image ont déjà impressionné le cerveau de l'artiste, et nous n'avons plus affaire qu'à un ridicule constructeur de mécano perdu dans un gigantesque jeu de cubes en bois. Nous n'avons plus affaire qu'à une simple volonté. Mais ce qui se passe avant est primordial.

La destruction est donc, et paradoxalement, au centre de la recherche artistique. Elle s'y manifeste, de plus, à deux degrés fondamentaux, qui révèlent deux phases bien distinctes de l'évolution artistique. La première - que je privilégierai de façon tout à fait arbitraire, il est vrai - est un regard porté sur l'extérieur. C'est le regard de l'enfant, puis de l'adolescent, lequel se perpétue bien au-delà l'adolescence, mais en subissant alors de continuels détournements. À l'origine, ce regard n'est pas orienté. Mais il prend naturellement comme objet de ses préoccupations principales la crise du monde environnant. Il sent et devine principalement le malaise et sa longue traîne de conflits qui assaillent son espace vital. Il sent poindre à mesure les interrogations liées à ce problème de l'espace et du temps : qu'ils soient purement physiques, bien sûr, ou mentaux, et découvre à mesure toutes les formes possibles d'occupation de ces espaces.

Or il y a destruction ici - ou, pourrait-on dire aussi, décomposition - dans la mesure où aucun de nos regards ne peut être objectif. D'une part, parce que ce regard n'est que partiel. Il est partiel, en effet, dans l'espace (l'ensemble du réel ne saurait être embrassé ni assimilé par aucun être, quelque ardent que soit son désir d'appréhender le monde). Et il l'est dans le temps, car celui-ci véhicule la mouvance des choses, pourtant données pour tangibles. Et donc, l'enfant y découvre et apprend la mouvance de nos démarches sensorielles d'approche. Nous serions ainsi comme enfermés dans une pièce, voyant surgir et

Textes génériques

disparaître tour à tour des évènements, des individus et des pensées, sans qu'il nous soit donné d'entr'apercevoir le démiurge qui semble les animer. Ainsi, notre regard ne peut-il nous révéler que des bribes de réel (et ceci, seulement si l'on admet qu'à un instant T donné, il existe un réel englobant toutes les connaissances synergiques qui composent un système) et les lacunes sont si grandes en notre esprit que les liens que nous créons pour relier entre eux les éléments de notre propre connaissance sont sans commune valeur, en regard de cette lointaine réalité.

Il ne peut pas être non plus objectif, car ce même regard n'est absolument pas direct. Ceci est vrai au premier degré lorsque l'enfant découvre l'homme et son milieu à travers la vision des aînés qui l'entourent. C'est en quelque sorte un reflet du schéma simplificateur de la vision triangulaire où « A » (ici, l'individu) ne peut voir « C » (le monde) par ses propres yeux. C'est à dire qu'il ne peut s'en faire une opinion correspondant à leurs situations réelles réciproques, mais il ne perçoit ce schéma qu'à travers la vision qu'en donne « B » (autrui), lequel opère un pouvoir attracteur si fort sur « A » que ce dernier s'assimile, sans même y prêter attention, à « B », tout en s'associant à son espace mental. Ce phénomène est courant et ne peut être minimisé - il forme la base du domaine de l'acquis, du culturel (ou, si l'on préfère, de la construction de l'identité sociale dans sa dimension grégaire) - ; alors que l'on s'aperçoit que, a contrario, les vraies vocations se déclarent souvent très jeunes, même si bien souvent elles ne se révèlent « matériellement » qu'à un âge mûr. À noter aussi que ce pouvoir attracteur de « B » sur « A » peut être indifféremment ressenti soit négativement soit positivement par ce dernier, sans en changer notablement les effets.

Ceci étant posé, ce n'est pourtant pas sur ce point que je voudrais insister. La vision triangulaire, ou tout au moins son excroissance, est sans conteste possible un phénomène contemporain - pris dans son assertion d'« universel » - dans le sens où elle contribue à alimenter, pour certains individus, cet esprit de déstructuration. Car ayant engendrée un décalage patent par cette sorte de distorsion et de trouble de la vision que nous nourrissons de notre propre espace mental, elle ne peut provoquer que l'aliénation, ou bien la poésie.

Textes génériques

Le regard ne peut être objectif, enfin, parce que tout regard, au bout du compte, devient par nature suspicieux, et ce pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer. C'est pourquoi notre esprit, finalement, demande à travailler différemment pour satisfaire, outre un besoin d'indépendance, son fonctionnement quasi biologique. C'est la seconde forme, - la forme supérieure, oserais-je dire, dans la mesure où elle tend désormais vers un achèvement - de la destruction poétique. Et nous en venons là, tout naturellement, à ce « long et raisonné dérèglement de tous les sens » prôné par Arthur Rimbaud, et à son apparente contradiction : à savoir, comment un dérèglement pourrait-il être raisonné ?

À mon sens, cela veut signifier seulement que l'entreprise - construire, déconstruire, reconstruire - est inéluctablement en marche. Et la sentence ainsi exprimée par le poète ne fait qu'affirmer que cet état de fait, cette rébellion librement consentie, est pour lui bien plus qu'un simple projet. Elle devient une véritable règle de vie, dont le corps et l'esprit ne pourront plus se départir sans un effort surhumain.

Se dégagerait ainsi le parti pris de creuser au plus loin ce que nous impose littéralement notre propre environnement. Parti pris de la découpe et de la fragmentation, de la partialité exacerbée, de la réalité mise en morceaux - dont le produit final est l'œuvre d'art -... bien que cet acharnement quasi « pathologique » - en somme, il n'est pas d'autre choix possible - se précipite inexorablement vers l'échec et l'anéantissement, exactement comme une monture furieuse se précipite à corps perdu vers un gouffre.

Il existe très certainement, en toute œuvre d'art, une tendance au trajet circulaire, qui va du projet au contre-projet, de la thèse à l'antithèse, qui tous se nourrissent les uns des autres. Une tendance à la démonstration de la chose et de son contraire, du dit et du non-dit ; mais qui sont toujours, finalement, issue de la même source, qui forment la même vérité. C'est pourquoi il nous faudrait aussi savoir respecter avec la plus grande attention qui puisse être, lorsqu'il nous est donné de les aborder, la valeur des silences et leur force d'abstraction, qui sont indubitablement l'âme de toute œuvre poétique.

Aussi, jusque dans cette phase culminante de la recomposition, au moment même où s'élabore l'œuvre dans son acte de mise au jour - le moment de sa création -, la notion de destruction demeure immen-

Textes génériques

sément forte et présente. Présente parce que l'élaboration d'un langage personnel est la négation de toutes les autres formes préexistantes de langage, et qu'elle se pose en tant que tentative désespérée de stabilisation du monde. Présente aussi par cette forte prédisposition de l'œuvre à buter sur l'inachèvement et le vide latent, d'où elle est elle-même issue.

Pour l'artiste, il devient donc urgent, désormais et sachant cela, de prouver que le monde à l'état brut n'est que mouvance et désordre. Ou plutôt, ce qui est plus exact, n'est fait que d'ordres particuliers. Et que ces ordres-ci se dressent ostensiblement contre d'autres ordres particuliers, ceux-là inachevés, ou toujours en devenir, proches de leur incomplétude. Et que de cela même résultent l'impulsion, l'énergie et la vitalité d'un monde momentanément reconstruit. On passerait donc sans cesse de systèmes informulés à d'autres systèmes informulés, de modèles en gestation au chaos le plus complet. C'est pourquoi, tout comme la poésie, la vérité n'est qu'instantanée. Elle n'est qu'étincelle dans son immanence. C'est pourquoi elle ne sert à rien.

Tout semble absurde ; mais rien ne l'est : c'est là la découverte sérieuse de notre siècle ^[1]. L'horreur n'est pas plus méprisable que le bonheur, la paix ou l'amour. Ceux-ci se nourrissent de celle-là, sans laquelle rien n'existerait. Ainsi donc, lorsqu'un artiste aura posé les fondements - les « thèmes », dirions-nous en langage technique - qu'il s'acharnera à démonter, puis à démontrer, et enfin à réduire à néant, alors il n'aura plus comme ultime labeur qu'à trouver les outils intimes qui lui permettront d'opérer son éminente démolition sublime - son antithèse du monde, son œuvre superbe et sa superbe sublimation... -. Car quel que soit le chemin choisi, je préfère penser que toutes les voies sont vérité. Mais que toutes ne sont qu'un segment de vérité seulement.

[1] c'est-à-dire, replacé dans son contexte, le XXe.