

Pierre Drogi

Folie du récit, folie du livre

Première partie : Après la fin

« Vecy vos lunettes, mes Princes. Pour mieux y voir. »

À quelle condition verrai-je ce que vous voyez ? Faut-il échanger les yeux ? Le cerveau ? Les expériences aussi... Il est plus simple de chausser un livre. Vous éprouverez cette sorte de folie expérimentale qui altère et modifie, partiellement, vos yeux, votre cerveau, vos expériences, votre façon de percevoir.

Vous éprouverez cette sorte de magie que propose Michaux dans *Ici Poddema* : altération partielle de vos facultés, sensation d'ubiquité qui permettra « à la fin » distance et jugement – humanité conquise au prix d'une expérience qui, de fait, ne se déroule qu'en esprit (« *dans les mystères de mon esprit* », dirait Nerval) mais vaut pour expérience *aussi* – à condition, néanmoins, de savoir « à la fin » en faire usage – et « bon » usage.

Cinq registres de souffrances. On m'en appliqua trois, trop âgé pour subir le quatrième et le cinquième. À peine me fut-il donné d'entr'apercevoir ces derniers. D'ailleurs ce qui me manquait le plus, que pourtant je croyais connaître, ce furent les malaises, vaste ensemble qu'on appelle ici « registre de la plaine et des puits ». Son étude est préliminaire aux autres. Sur les mille cent quarante on m'en appliqua quatre cent douze. Je passai des mois dans la chambre aux malaises.

Sans cette expérience, on est comme en dehors de l'humanité, indifférent aux voisins, à leur peine, à leur joie aussi. On reste dur et insensible parmi eux et en somme ridicule.

Aussi une simple mère, non éduquée en malaises, une mère « brute » est-elle méprisée et peut-être lui enlèvera-t-on son enfant, tandis que celles qui auront passé le brevet des neuf cents, on se les arrache et tout le monde veut être comme leur fils.

Michaux attire notre attention dès les lignes suivantes, dans le cadre maintenu de la fiction magicienne qu'il nous propose, sur les conséquences et les risques qu'entraînerait un mauvais usage des expériences magiques – qu'un livre, tout aussi bien, sait proposer à un lecteur. Il en détaille également les bénéfiques, le surcroît d'humanité et d'à-propos qu'on peut retirer après coup, une fois qu'on en a été extrait, de ces caissons à expériences.

(...) Sans imagination des malaises, pas d'humanité. Quand vous ne pouvez aider le souffrant, en fait, à sortir de son mal, vous l'en sortez au moins un instant et l'en accouchez psychiquement.

Mais ne cherchez pas trop tôt la connaissance des euphories. Trop d'euphories se forment en cocon, ennemies des autres, et même les apparemment irradiées, celles du type santé-bonté, sont suspectes à Poddema, comme très encombrantes pour ceux qui en sont l'objet, qui n'en tirent aucun bénéfice, au contraire. Et pourquoi ? Parce qu'avec un peu plus de largeur et d'extérieur, ce ne sont quand même, avant tout, que des euphories en cocon.

Il importe que l'euphorie ne soit jamais poursuivie comme but. Elle doit être connue

comme apaisement, résolution. Tout malaise, toute souffrance qui disparaît, laisse une euphorie *sui generis*. C'est par ce détour qu'il faut la rencontrer. Les civilisations augmentent trop le « savoir faire ». Qui n'en a pas le don, ni l'adresse, qu'il sache donc plutôt le « savoir sentir ». Cela est préférable et harmonisera toute la société.

*

Attention, néanmoins ! Maladie contagieuse, paraît-il, du livre au lecteur – c'est-à-dire du livre à la vie de son lecteur : danger signalé de don quichottisme, ou de bovarysme... Quelque chose de fou (d'inauthentique) peut sortir du livre et se substituer à l'identité ou à la personnalité de départ. Le livre peut, paraît-il toujours, attenter à l'intégrité de son lecteur.

Maladie dangereuse d'ailleurs aussi pendant la lecture : pleine d'expériences pas toujours supportables ou contrôlables, ou recommandables – similaires à la folie ou aux effets de la drogue, dans toutes ses variantes possibles et impossibles (le risque véritable en moins ?) de s'éprouver « autre » et d'une infinité de façons différentes, ou de revenir à « soi » modifié par une expérience qui n'en était pas une, réalistement parlant !

Dangereuse, donc, quand on en reste captif (qu'elle fait écran, met écailles aux yeux, rend aveugle... et sourd) et qu'on la transpose unilatéralement, littéralement, c'est-à-dire à la lettre, sans esprit, sans distance, au dehors, mais aussi quand on en sort et qu'on tente de réadapter sa vue à d'autres lunettes.

C'est ce que semblait suggérer Marin Sorescu en intitulant, en 1994, dans *La Traversée*, un poème, ici traduit pour vous : « Malade du livre ».

Malade du livre

Un livre une fois écrit
Ne produit pas d'immunité contre l'écrit.
On tombera malade du microbe
Du livre suivant.

Et tout à l'avenant...
Comme un vieil état grippal,
Riche d'un million de souches
De microbes.

*

Le moment crucial semble celui où on lève la tête, celui de l'interruption du récit, ou encore celui de la fin.

Moment périlleux d'un ajustement. Moment qui rend possible, un instant, peut-être, de percevoir, à cheval entre l'expérience lue et la conscience retrouvée du « réel », le principe même de la visibilité...

Et le livre essaie parfois d'inclure ce moment, plus ou moins laborieusement, à l'intérieur de lui-même.

Chez Dostoïevski, cela se dit « visage », dans *L'Adolescent*, ou encore « épilepsie », dans *L'Idiot* : dans ces moments où le roman sort de lui-même, tente de sortir de lui-même, dit qu'il le fait – que c'est impossible mais qu'il le fait. Moments de suspension dans le récit, d'un surplomb, d'une vue (on pourrait presque parler alors de « texte avec vue », si cette vue n'était pas *clairvoyance*, plutôt) : moments d'un cahot livresque qui

projette hors du livre. Moment du « et pourtant »...

- Donc, voilà une expérience qui démontre qu’il n’est réellement pas possible de vivre en tenant le compte de chaque minute. Il y a quelque chose qui s’y oppose.
- Oui, quelque chose s’y oppose, répéta le prince ; cela m’est apparu à moi-même... Pourtant, comment ne pas croire...

La dite *clairvoyance* pourrait se rapporter aussi à une forme d’écoute. Elle nous mettrait en chemin, à l’écoute de ce que le livre ne nous dit pas mais qui résonne à l’intérieur de nous : provenant de lui, faisant appel, faisant écho, en silence, sur du silence – dans une nouvelle étrangeté acquise – à notre propre expérience, à notre propre fond. Le livre, ainsi, nous prendrait à témoin.

*

Anna Akhmatova, elle aussi, choisit un moment de surplomb qui détache et permet distance, voire indifférence, et jugement – acmé de la clairvoyance. Elle a peut-être alors en tête, justement, les impossibles fins des romans de Dostoïevski, Mais elle le fait « depuis le poème » – comme au-delà du rebord qui limite le récit de fiction, égratignant au passage la convention du roman qui enferme en celui-ci « sa fin », impossible ou problématique, et empêcherait ainsi, malgré lui, son débordement « par-delà ».

Anna Akhmatova offre de la sorte, au-delà des épilogues jugés bavards, une vue plongeante sur la fin du livre, qui prolonge cette dernière « au-delà de sa fin », et la tient, dans son effacement. Elle considère en même temps la fin du récit et notre propre fin depuis cet équilibre instable de parole ; elle les tient pour ainsi dire ensemble, réalisant peut-être ainsi la réunion de cet état de veille qui succède à la lecture et de celui qui nous tenait hypnotisés dans le livre.

Elle installe (c’est sur le dos du roman !) le poème à cheval sur un fin et très coupant rebord.

Or, dans les livres j’ai toujours aimé
Plus que les autres la dernière page –
Quand le héros et l’héroïne enfin
Ont perdu tout leur intérêt, et tant
D’années ont coulé qu’on ne plaint personne.
Il semble d’ailleurs que l’auteur lui-même
A oublié le début du roman,
Et l’éternité a les cheveux gris,
Comme il est écrit dans un très beau livre.
Voici venir l’instant
Où tout finit, où l’auteur se retrouve
Irrémédiablement seul, alors qu’il
S’efforce encore d’avoir de l’esprit,
Ou bien persifle – que Dieu le pardonne ! –
En nous agençant une fin pompeuse,
Telle que, par exemple :
... Dans deux maisons à peine
De cette ville (le nom est obscur)
Reste un profil que quelqu’un a gravé
Dans la chaux blanche d’un mur éclatant ;
Profils mystérieux, ni homme ni femme.

On dit aussi que quand le clair de lune
 De lune verte, basse, asiatique,
 Vient glisser sur ces murs vers la mi-nuit,
 On peut entendre quelque son léger,
 Des gémissements, selon quelques uns,
 Alors que d'autres perçoivent des mots.
 Mais ce miracle tous en ont assez.
 Les touristes sont rares ; les locaux
 S'y sont habitués. On prétend même
 Que dans l'une de ces maisons étranges
 Un tapis cache le profil maudit.

1943 (Tachkent).

Deuxième partie : Fantastique ou réaliste ?

Les expressions « folie du récit », « folie du poème » pourraient se justifier : 1° par le caractère fou (littéralement fantastique) de ce que prétend le récit littéraire, à savoir de coïncider « en parole », ne serait-ce qu'un moment, avec la vie (ou tout au moins, de déboucher, d'une façon ou d'une autre, sur elle) ; 2° par la modalité différente dont le poème et le roman envisagent ce défi.

Le mobile secret de l'écriture (de fiction, littéraire) serait, dans l'un et l'autre cas, de ralentir le temps pour le rendre spéculaire – instaurer tout au moins une distance, s'en faire la conscience et le témoin.

Le paradoxe veut que le récit épouse plus ou moins la linéarité qu'on prête à la succession des événements qui caractérisent un récit dit « chrono-logique », à la seule fin d'en sortir.

Des sorties du temps, des cahots hors de la linéarité que le récit prête au temps, on en trouve dans les romans de Dostoïevski où ils se disent par exemple « visage » (dans *L'Adolescent* : « Je ne peux pas supporter votre visage. ») ou encore « épilepsie » (dans *L'Idiot* mais aussi dans *Les Démons*) ; on l'a dit plus haut. Des trous crèvent ainsi la trame : arrêts sur image ou suspensions du temps des horloges.

On rêve tout à coup d'un moment où le récit se tait mais se prolonge indéfiniment, où la parole s'ouvre et écoute.

C'est dans *L'Idiot* que Dostoïevski pousse sa logique du récit jusqu'au bout en mettant en rapport *le témoin* (celui qui pourrait raconter : en l'occurrence, celui qui a vécu sa propre mort sous les espèces d'un simulacre, et sait donc, à l'exacte fin près, de quoi il parle), *la sortie du temps* « dans le temps même » (avec l'épilepsie, et en tenant compte du fait que celle-ci dévalorise l'expérience que peut rapporter le témoin) et *la perte de la foi* consécutive au trop de précision, je dirai de réalisme, d'hyperréalisme même, de la description (représentée, picturalement, dans le roman, par le tableau d'Holbein) et du récit (représenté, romanesquement, dans le roman, par le livre de Flaubert, *Mme Bovary*, laissé sur la table de l'héroïne à une page que nous ne saurons jamais).

Dostoïevski fournit ici comme une étrange définition de ce qu'il tente par le roman : de la folie romanesque qui l'anime et de ses limites conscientes, à la fois.

Le roman se dit alors comme *témoignage* rivé au témoin dans sa singularité (et pour qui, selon le mot de Celan, personne ne témoigne : *Qui témoignera pour le témoin ?*) ; le roman devient donc sujet à caution, « sans vérité », rivé au caractère incommunicable de l'expérience singulière. Dostoïevski n'y médiatise-t-il pas deux fois l'expérience bouleversante de sa pseudo-exécution, n'établit-il pas un double cordon sanitaire autour

de ce qu'il s'agit tout de même de raconter, en faisant rapporter par le Prince la parole d'un tiers anonyme, « l'homme », en faisant donc raconter le plus intime au plus loin de sa personne autobiographique ? Le roman semble se définir aussi comme *épilepsie*, ou par elle, glissement hors du temps, récit visant sa suspension par les moyens du récit même – et fixe de la sorte ses limites. Celle de la maladie d'une part : un roman épileptique est-il un roman « sain », digne d'être pris en compte, ou simplement « fou », le produit d'un cerveau malade ? Dostoïevski semble prendre très au sérieux cette hypothèse, que son roman inclut comme une de ses « solutions » (ou fins ?) possibles. L'autre part dangereuse tient à la fixité du regard suggéré par le roman dans son souci de *réalisme* ; obnubilé par une description qui tue littéralement la vue ou la foi (principe de la visibilité pour l'auteur ?), il débouche sur rien, une surface opaque, aveuglante, morte, rendant impossible le témoignage autant que la sortie du temps.

On pourrait identifier dans cette cécité hypnotique produite par le roman l'une des deux *stupeurs* dont fait mention Borges dans un de ses essais (*Histoire de l'éternité*) et dans une de ses nouvelles (*Funès ou la mémoire*) : celle du trop de mots (ici, de visibilité), et celle du trop peu de mots (de visibilité toujours). Il est question, en fait, chez Borges de la double stupeur consécutive au trop de mémoire ou au trop peu de mémoire – elles enlèvent l'une et l'autre à l'homme la possibilité de s'orienter, de choisir et, au terme, toute issue.

Le « réalisme », pictural ou littéraire, et Dostoïevski le sent bien ainsi, produit à la fois – médusantes en même temps pour des raisons contraires – l'une et l'autre stupeur. Par excès de visibilité, en saturant littéralement l'espace visible de visible, le prétendu rendu « objectif » du récit ou de la description ôte l'espace nécessaire à un dégagement ou à un jugement ; et il ôte en même temps, en figeant le regard sur du présent-donné-visible, à ce visible sa profondeur, le bloquant en quelque sorte dans une visibilité à une seule dimension, sans passé ni projection ou tension vers un futur (sans accès à un temps orienté). Il ôte par là toute possibilité de s'extraire du cadre romanesque et d'une perception d'un espace-temps à une seule dimension, devenu pour le coup plâtreux et engluant. Une forme de visibilité saturante, qui se veut panoptique, exclut toute possibilité de *clairvoyance*, de dégagement (de « visibilité vraie »).

La solution que propose Dostoïevski au sein du roman relève du paradoxe, il l'appelle « *fantastique* » mais « *réel[le] au plus haut point* » et « *vrai[e]* ». Elle se trouve exposée dans la préface de *La Douce* : Dostoïevski y décrit le procédé du sténographe intérieur, procédé dont on aurait pu, naïfs, attendre de lui qu'il le mette en place précisément pour raconter dans *L'Idiot* sa propre expérience limite, le simulacre vécu en première personne de son exécution... ! Le romancier tente en effet dans *La Douce* de se fondre dans ce que plus tard on appellera un monologue intérieur, ou un flux de conscience – et d'enregistrer ainsi le point de vue d'un « autre », le personnage... Cette subjectivité forcée sur laquelle Dostoïevski rabat ainsi le récit, en faisant du narrateur (*et* du romancier qui l'assiste) un *témoin* placé devant une sorte de juge (sa conscience et le lecteur), est assumée fonctionnellement dans *L'Idiot* par « l'épilepsie ». Dostoïevski en fait l'instrument d'une radiographie toujours possible, quoique problématique, du « réel », et l'associe à une forme de clairvoyance aveugle qui répond à notre perception personnelle, singulière, finalement toujours partielle, de la vie. En tant que vécu de la subjectivité, l'épilepsie maintient la possibilité de distendre la perception du temps et de rendre plurivoque celle des événements et de l'espace. Elle rend donc sa place au témoignage et à l'interprétation. Elle apparaît comme un remède, un garde-fou ! qui empêche à la fois le romancier de revendiquer ce qui est écrit comme *réalité* (il cesse par conséquent aussi de se présenter comme strictement « omniscient ») en même temps que, pour le lecteur, de prendre ce qui est écrit pour la *vérité* d'un rapport définitif,

univoque et objectif – d’y rester captif, en somme, comme d’un donné incontestable et finalement désincarné. Elle renvoie le roman, comme *texte*, au principe de réalité au lieu de le donner pour « la » réalité.

Le véritable but dont « traite le roman » reste de la sorte au dehors, à fleur de parole mais toujours hors-jeu et sous-jacent, et s’appelle *bonheur* – à quoi, pour chacun des personnages, hormis le personnage éponyme, la vanité propre mettra obstacle. Il suffit de lire le cruel épilogue du roman, en forme de jeu de massacre, pour s’en assurer.

Le poème semble piquer son épingle hors de ce jeu, comme « au-delà de la fin », pour nous faire considérer notre propre fin à l’égard (à l’aune) de ces simulacres : laisserons-nous une trace, et de quel ordre ? griffonnage, portrait, écho ? serait-ce sur un mur. Y a-t-il dans la trace d’une histoire quelque chose d’objectif ou n’y a-t-il affaire que de psychologie ?

C’est le moment où « tout finit », où le lecteur, comme « l’auteur », « reste irrémédiablement seul », face à l’énigme qu’une parole, un instant, lui a permis d’entr’apercevoir...

*

Je citerai, pour terminer (et pour prolonger, s’il se peut, la réflexion au-delà de ce terme), un extrait de *Le Roi s’incline et tue*, le recueil de textes autobiographiques et pour partie aussi théoriques de Herta Müller, dans une traduction encore provisoire, « approchante » ou pour mieux dire à parfaire (afin d’en peser chaque élément) – et pour déplacer le problème décidément jusque là abordé sous des angles trop naïfs. Car les véritables enjeux ne tiennent ni du roman ni du poème, comme on le verra ci-dessous, ni peut-être même, de l’entendre et du voir.

Lire, ou même écrire soi-même des livres n’apporte aucun remède. S’il me faut expliquer pourquoi un livre est pour moi intransigeant et un autre sans relief, je ne peux que renvoyer à la densité des passages qui déclenchent dans la tête l’élan presque fou (*Irrlauf*) des pensées, passages qui entraînent immédiatement mes pensées là où aucun mot ne peut tenir. Plus ces passages sont densément représentés dans le texte, plus intransigeant est le livre ; plus ils sont rares, plus le texte est sans relief. Le critère de qualité d’un texte s’est pour moi toujours résumé à celui-là : est-ce que cela déclenche ou pas l’élan presque fou des pensées ? Chaque bonne phrase aboutit dans la tête en un lieu où ce qu’elle libère parle autrement avec soi-même qu’avec des mots. Et quand je dis que des livres m’ont transformée, c’est pour cette seule raison-là. Il n’y a d’ailleurs, en dépit de tout ce qu’on répète si souvent, aucune différence à ce sujet entre la Poésie et la Prose. La prose doit obtenir la même densité, même si elle se doit, parce que sur une longue distance, de mettre en œuvre, pour ce faire, d’autres procédés.

Élucidations

- On pardonnera les raccourcis d’expression d’un *chapeau* (les chapeliers ne sont pas tout à fait hors du sujet, en l’occurrence !) qui s’efforce de cerner en quelques lignes une expérience multiforme – la lecture et son rapport au réel ou au principe de réalité – et de la rattacher peu ou prou à celle de la folie en parlant de son usage « expérimental ». La question aurait pu être posée plus brutalement : la littérature est-elle folle ? Pour des observations plus détaillées du phénomène d’ubiquité propre à l’expérience littéraire, se reporter au volume *Métamorphoses* (éditions du Pommier, 2008).
- « À quelle condition verrai-je (...) Les expériences aussi... » : ces phrases d’amorce reproduisent un échange de répliques entre Sylvie Chokron et un journaliste lors d’un entretien accordé à RFI, à l’occasion de la sortie de son livre *Comment voient les bébés*, 2012, aux éditions du Pommier.

- « folie expérimentale » : expression empruntée à Michaux, qui l'utilise, dans l'un de ses livres, comme intertitre, pour désigner l'expérience de la drogue.
- Henri Michaux, *Ailleurs (Voyage en Grande Garabagne, Au pays de la Magie, Ici, Poddema)*, Gallimard, 1967 ; éd. Poésie / Gallimard, p. 201-203.
- Gérard de Nerval, *Aurélia*, Première partie, I : « *Je vais essayer (...) de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit ; – et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre...* »
- Que se passe-t-il quand on lève la tête d'un livre ? Question formulée en d'autres termes par Pierre Dhainaut lors d'un entretien avec Jean-Yves Masson, revue *Polyphonies* n° 19, automne 1995, éd. de La Différence : « *Quand nous quittons la page, que reconnaissons-nous ou que voyons-nous pour la première fois ?* » (c'est moi qui souligne).
- Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, traduction d'A. Mousset, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 74. Un essai, *Limites et secret du récit (une ébauche)*, consacré au commentaire de ce passage a été publié dans une version italienne (éd. Quodlibet, Macerata, 2009) ; version française prévue fin 2012 aux Presses de l'Université de Vincennes (Actes du colloque *Frontières du récit* organisé en 2008 par l'Université de Sienna et le Collège international de philosophie).
- Anna Akhmatova, « *Or, dans les livres j'ai toujours aimé...* », traduction de Jacques Burko, *Anthologie*, Orphée / La Différence, 1997, p. 129.
- Herta Müller, *Der König neigt sich un tötet*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2008 ; « *In jeder Sprache sitzen andere Augen* » / « *Dans chaque langue nichent d'autres yeux* », p. 20. Une précision de traduction : on peut rendre *Irrlauf* par « course folle », « élan fou », « divagation », ou le gloser aussi par « sortie des rails » voire « libre cours laissé à la folie ». Quoi qu'il en soit, dans « élan presque fou » le « presque » est de trop – mais le passage tiré de son contexte aurait pu paraître brutal et peu clair. Herta Müller élucide elle-même le sens qu'elle attribue au mot et au phénomène qu'il recouvre dans le reste de l'essai par lequel s'ouvre le volume. « *Dans la langue du village – ainsi me semblait-il enfant – et pour tous ceux qui m'entouraient, les mots reposaient directement sur les choses qu'ils désignaient. Les choses s'appelaient exactement comme elles étaient, et elles étaient exactement comme elles s'appelaient. Une évidence et un pacte conclus pour toujours. Il n'existait pour la plupart des gens aucune ouverture à travers laquelle il ait fallu regarder entre mot et objet pour fixer le rien comme si on avait glissé hors de sa propre peau dans le vide.* »

Pierre Drogi, né en 1961, est enseignant, poète et traducteur (du roumain et de l'allemand). Il a été directeur de programme au Collège international de Philosophie. Dernières publications : *Afra / vrai corps* (Le clou dans le fer, 2010) ; *Levés* (Atelier de l'Agneau, 2010). Un essai en résonance avec le présent texte : *Métamorphoses et humanité de la littérature*, in *Métamorphoses* (éd. du Pommier, 2008).