

# L'écriture entre amnésie et mémoire

## Sommaire

L'amnésie.....	1
Position du problème .....	1
Abstraction et sensibilité .....	3
Figures sensibles : quelques exemples .....	5
Précautions.....	7
La mémoire .....	9
Position du problème .....	9
Quelques exemples .....	9
Le texte-iceberg .....	10
Les deux sens du mot <i>inventer</i> .....	11
Miroirs instituants.....	12
Transcendance du Langage .....	14
Précautions.....	15

Pour écrire de façon vivante, intéressante et substantielle, il faut deux choses apparemment contradictoires : une amnésie et une mémoire. Une amnésie vis-à-vis du langage abstrait, un oubli du langage informatif, communicationnel. Et une mémoire : c'est d'abord un travail intellectuel de *rappel* s'occupant de communiquer au moins un peu ce qu'on veut transmettre ; c'est ensuite une curiosité à l'affût de tout l'*héritage culturel* dont nous sommes formés. Ce sont ces deux pôles antagonistes et complémentaires, l'amnésie et la mémoire, qu'il s'agit d'évoquer ici, à partir d'exemples tirés de maîtres du style. Car avant d'écrire, il faut lire : il faut lire pour écrire. Avant de se jeter sur la feuille blanche, il faut méditer longuement les exemples des maîtres qui nous précèdent en écriture...

## L'amnésie

### Position du problème

Tel que nous le parlons selon les normes de l'éducation et de l'école, notre monde est mis en ordre, en vertu de ce que nous appelons la *logique*. Elle renvoie à une façon rationnelle de percevoir, ou d'organiser nos perceptions, qui n'est pas en nous première, mais seconde car apprise. C'est elle qu'il s'agit donc d'oublier si on veut écrire de façon vraiment expressive, c'est sur elle que doit porter l'amnésie.

Au bénéfice de quoi ? Du re-surgissement en nous de la perception sensible, qui était par exemple celle que nous avions étant enfant, car nous portons encore en nous l'enfant que nous avons été. Celle aussi que nous pouvons avoir

quand nous parlons, non pas selon les codes de la *doxa* sociale (l'opinion), mais de façon spontanée, naturelle.

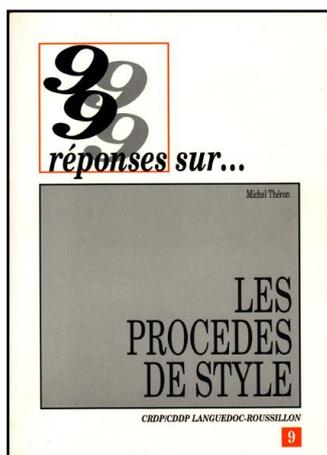
On croit ordinairement que le langage expressif est d'abord le langage logique, agrémenté ou enjolivé d'ornements que nous pouvons lui ajouter en un second temps, par exemple les fameuses figures de style. Elles « impressionnent » comme on dit, souvent, parce qu'elles ont des noms bien savants, et on fait devant elles comme un complexe d'infériorité. Ainsi on se jette sur des manuels censés nous les apprendre, comme si l'écriture était une question de savoir-faire, de technique, comme s'il y avait des recettes d'écriture comme de cuisine. Mais quand on approche l'écriture (où la création en général), c'est de vision qu'il doit être question, de nature de la vision : est-elle sensible, ou au contraire notionnelle, conceptuelle ? « Le style, dit Proust, est une question non de technique, mais de vision ». La bonne question est : dans quelle vision de la vie est-on quand on veut écrire ?

Mais nous avons tant d'inhibitions ou de complexes devant notre feuille blanche, que nous tendons à 1/ « élever », comme on dit, notre style dans un registre plus soutenu et noble (pensons-nous) que celui de la conversation courante (surtout, comme on nous l'a dit, ne pas écrire comme on parle), et 2/ ensuite, rajouter çà et là quelques figures pour enrichir, faire plus « joli » (quelques métaphores, par exemple).

En quoi nous nous trompons complètement. Ce langage que nous pensons « élevé » ou « noble » n'est en réalité qu'un langage abstrait, notionnel et mort. Souvent il ne fait qu'euphémiser et anesthésier. Et nous avons le tort de prendre pour un bien nouveau à acquérir (les figures, tours ou tropes) ce que constamment nous pratiquons quand nous parlons sans contrôle et sans ambition d'écrire.

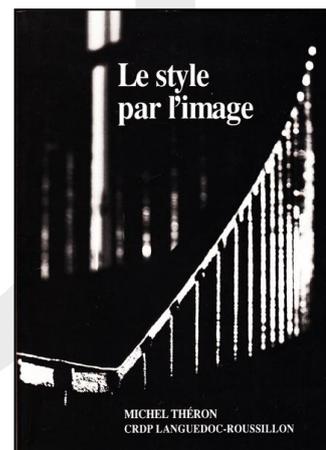
En réalité, les figures de style, bien loin d'être des ornements du discours logique, ne sont que la perception sensible saisie à sa racine, immédiatement (sans médiation ou analyse intellectuelle). La preuve, s'il en fallait une, est que nous faisons constamment de telles figures dans notre langage parlé : simplement nous ne connaissons pas leurs noms. Il se fait plus de figures dans une conversation de rue que dans un livre de « haute » écriture.

Comme Monsieur Jourdain de la prose, nous faisons des figures sans le savoir. La conversation quotidienne est, pour le vocabulaire, pleine de synecdoques, de métonymies, de métaphores (*tirelire, ou cafetière, pour tête*, qui lui-même originellement est métaphorique : *coquille dure*). Et pour la syntaxe, de prétendues incorrections comme les énallages, les zeugmes, ou les hyperbates : quand on parle, *on se ravise constamment et se corrige* (hyperbate, pour : *on se ravise et se corrige constamment*). Bref, l'amnésie de l'écriture ne concerne pas du tout le langage parlé, qui est au contraire éminemment sensible, mais le langage idiomatique, standardisé, basique, que l'école et les médias nous inculquent, et qui tourne le dos à la vraie sensibilité.



Je donnerai plus loin quelques exemples concrets de figures sensibles. Je les ai analysées en détail, à côté des autres procédés de style, dans mon ouvrage *99 réponses sur les procédés de style* (C.R.D.P. Montpellier / C.N.D.P). Aujourd'hui épuisé, il sera très prochainement réédité sous forme de livre électronique, vendu sur le site du [Publieur](#). Ce livre n'est pas un catalogue formel, et j'ai toujours souligné, comme j'en ai dit plus haut la nécessité, à quelle vision, à quel type de perception du monde les « figures » renvoient.

J'ai défendu aussi dans un livre illustré de photos, *Le style par l'image*, l'idée que chaque figure a son exact équivalent visuel, donc que toutes les figures ne sont pas des ornements intrinsèques et autonomes surajoutés au discours, mais des catégories générales de la perception, concernant aussi bien le visible que le verbal. Tout cela vise moins le prétendu « art d'écrire », au sens de seules recettes techniques, que, comme dit Baudelaire, l'« organisation générale de l'être spirituel »...



## Abstraction et sensibilité

Il faut comprendre d'abord qu'écrire n'est pas s'adresser à l'intelligence *abstraite* du lecteur. Roger Caillois raconte l'anecdote suivante. Un mendiant aveugle dans la rue avait mis devant lui un écriteau : *Aveugle de naissance*, et personne ne lui donnait rien. Un jour, il s'avisait d'inscrire au contraire : *Le printemps va venir, je ne verrai pas*. Et tout le monde lui fit l'aumône. Là est toute la définition de l'écriture sensible, de la Littérature en général.

C'est qu'*aveugle de naissance* est un concept, c'est-à-dire un écran intellectuel, qui nous voile la réalité de la chose, et ne peut pas nous la faire ressentir. Et au contraire *Le printemps va venir, je ne verrai pas* est une réalité sensible, qui peut entraîner de notre part sympathie et empathie (projection, mise à la place de...). En allemand : *Einfühlung*.

Dans le contenu de ce que nous disons, il faut oublier les concepts abstraits par quoi nous substituons ce que nous savons à ce que nous pouvons ressentir. Par exemple, je j'écris *Je fais mon complexe d'Œdipe*, cela n'est pas du langage vivant. Mais si j'écris : *Je ne sais pas pourquoi, mais je ne voudrais pas que ma mère se remarie*, ce qui dit exactement la même chose, mais autrement, alors c'est vivant, et le lecteur, au lieu d'être gavé passivement, sera intrigué, invité à chercher, donc associé à la découverte qu'il pourra faire finalement à partir de cette phrase.

Il y a une propension fâcheuse du langage, dit Bergson dans un texte essentiel de son livre *Le Rire*, à coller des étiquettes sur les choses. Écrire, c'est donc « désétiquetter » les choses. C'est comme quand on fait un cadeau : il ne faut jamais laisser le prix sur l'étiquette. Ces étiquettes ce sont des façons abstraites de parler, qui remplacent par des concepts, par ce qu'on sait, ce qu'on perçoit ou ce qu'on sent. Elles constituent autant de voiles ou de voilements que le langage social met entre nous et les choses. Voilement : le voile ment.

Pour bien voir la différence entre langage sensible et langage abstrait, il suffit de relire le début de *L'Étranger*, de Camus :

Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : 'Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués'. Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier...

*Maman* est sensible, et *Mère* non. *Morte* aussi est sensible, et pas *décédée*. N'écrivons pas comme pour remplir les feuilles de Sécu. Ne disons pas : *Mon épouse*, qui est ridicule, mais simplement : *Ma femme*... Ce nom est si beau ! (voyez comment commence le poème de Breton *Union libre : Ma femme*...) Parler de cette façon administrative classe celui qui le fait : un bourgeois hyper-respectueux des convenances, hiérarchies, un pilier de l'ordre social, s'imaginant lui-même grandi s'il s'y soumet. *Je vous présente mon épouse*... – La vraie écriture n'a rien à faire avec cette comédie sociale. Mieux, elle est la destruction de cette comédie.

Les medias pareillement : ils nous en imposent, nous les sacralisons. Et nous nous imaginons qu'il faut, pour parler bien, parler comme eux. Toujours notre complexe d'infériorité... Mais le résultat est une bouillie conventionnelle, un sabir. On ne sait pas assez l'inculture des journalistes. *Au niveau du vécu ça m'interpelle quelque part*... Parler comme cela est d'un perroquet : psittacisme.

On n'écrit vraiment que quand on est en rupture avec un monde senti comme factice, pour aller à la rencontre d'un monde plus profond, perdu ou oublié, qui veut à cette occasion remonter à la surface. On ne peut donc utiliser le langage même du monde factice pour lutter contre lui. Car parler selon le consensus social serait aussi penser comme lui.

La littérature est bien plus dissonante par rapport à l'idéologie sociale, que consonante avec elle. Très généralement elle fait du hors-sentier, elle n'emprunte pas les chemins de grande randonnée, les *GR*. L'oubli des codes imposés, des voies banalisées et balisées est donc essentiel : se déprendre des normes imposées du langage, aussi bien dans sa conduite grammaticale ordinaire (la fameuse *correction* !), que dans son contenu (dépersonnalisant, fait de clichés et de stéréotypes). La liste serait longue des incorrections vivantes et expressives (anacoluthes, zeugmes, énallages ...).

La vie sociale, la vie pratique, sont extrêmement utilitaires. Le langage y est utilisé dans sa fonction prédatrice. En regard, la littérature est selon le mot de Kafka un *bond hors du rang des meurtriers*. Elle est moins conquête qu'enquête. Au départ même, on ne doit pas écrire comme beaucoup le pensent pour régler

ses comptes (sauf peut-être avec soi-même...). Une pareille intentionnalité est impure. La littérature, recherche de la vie sensible, n'est pas finalisée. Vie sensible, vie sans cible. Elle n'instrumentalise pas le langage, elle est simplement à son écoute. En vérité, on n'écrit pas *sur*, on écrit *dans* (l'inconnu encore des sensations et sentiments, et aussi la forêt des signes du langage, parfois si proches, parfois si lointains). Écrire, c'est toujours réfléchir aux mots. Nous les servons plus que nous nous en servons. Et cette enquête est difficile. Deux choses sont nécessaires pour écrire : un stylo, et une corbeille à papier. Littérature : lis tes ratures...

## Figures sensibles : quelques exemples

Lorsque nous voyons par exemple un pré vert et silencieux, ce qui nous frappe d'abord est le silence et le vert. Il faut donc remplacer notre *pré vert et silencieux*, qui n'est qu'une remise en ordre intellectuelle de nos premières impressions, par *le silence vert des prés* (Horacio Quiroga). Deux figures entrent en jeu ici, l'abstraction (le *silence* du pré), à ne pas confondre surtout avec l'abstraction conceptuelle ou notionnelle dont il a été question précédemment, et l'hypallage grammaticale, qui consiste à transférer un qualifiant *vert* de la réalité à laquelle il s'applique comme on dit logiquement, c'est-à-dire après analyse et mise en ordre du monde (le *pré*) à une autre réalité (le *silence*) en concomitance de laquelle il est perçu. On peut dire ensuite que *silence vert*, qui unit deux modes différents de percevoir (l'ouïe et la vue), est une synesthésie ou fusion de sensations, ou une correspondance au sens baudelairien. Mais peu importe le nom qu'on met sur la chose. Ce qui compte, c'est que dans cette figure, quelle que soit la façon de l'appeler, la sensibilité l'emporte sur l'intellect.

De même le *bond roux d'un écureuil* (Colette) nous met face à ce qu'on voit immédiatement : quelque chose qui bondit (le *bond*) et qui est *roux*, reconnu ensuite seulement et identifié par l'intellect en *écureuil*.

Pareillement la phrase de Duras dans *Moderato Cantabile* : *Elle passe encore une fois sa main dans le désordre blond de ses cheveux*. Ce qu'on perçoit sensiblement d'abord est une masse blonde en désordre, un *désordre blond*, et il y a d'abord comme une amnésie des cheveux, qui ne sont nommés, par retour à l'intellect et à la mémoire, qu'après. Tout le monde sent que *des cheveux blonds désordonnés* serait bien faible à côté, car analytique, froid, remplaçant ce qui est vu par ce qui est su.

Si j'écris, selon ce qu'on m'a appris à l'école : *L'oiseau fait entendre dans le feuillage son chant joyeux*, ce n'est pas une perception, c'est un savoir, et des pires, car répétant un cliché : le chant *joyeux* de l'oiseau. Voyez : *gai comme un pinson*. Pourquoi tous les pinsons seraient-ils gais ? Il y en a peut-être des tristes, et des ni gais ni tristes... Qui écrira le cas du pinson dépressif ?

Méfions-nous de ces associations toutes faites, que j'appelle des artabanismes, en référence à l'expression : *Fier comme Artaban* (et non pas, comme

disait Coluche, *comme un bar tabac !*). Pourquoi pas alors : *Vil comme un brequin, Pâle comme un toquet, Sale comme un sifis ?*

Et surtout cette phrase est une analyse, une décomposition des choses. Car sensiblement le pinson on ne le voit pas. On ne perçoit que deux choses : le *feuillage* (visuellement) et le *chant* ou ce qui est perçu comme tel (auditive-ment). Il faut donc écrire quelque chose comme : *Le feuillage chante*. Comparer, dans le même esprit : *Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule* (Reverdy). Là il s'agit bien d'une perception sensible, saisie immédiatement (à sa racine). La dissection intellectuelle est diabolique, au sens du grec *diaballein*, diviser. L'expression vraie, elle, est plutôt du côté de l'union, du symbolique (*symballein* : réunir).

Mais bien sûr ce type de phrase est hardi, et effrayera certains. Il implique personnification, animisme. *Une fleur qui me dit son nom*, de Rimbaud, est magnifique en tant d'hypallage perceptive. Mais à parler comme cela on peut être amené directement à l'hôpital psychiatrique :

Que fais-tu ? – Je regarde une fleur – Et alors ? – Elle me dit son nom → Arrivée du SAMU → La Colombière (hôpital psychiatrique de Montpellier)...

De telles figures sont les fissures du Logos, de la logique, les micro-folies de l'homme raisonnable, le détrônement du cartésien en nous. Le quotidien quart d'heure de folie du chat... N'oublions pas que la marche même n'est qu'une suite de déséquilibres compensés ! – L'artiste est du côté du « dérapage » (plus ou moins contrôlé !), du côté de l'enfant, du fou, peut-être aussi de la femme, qui habituellement est plus immergée dans le monde que le tenant à distance, le mesurant et l'instrumentalisant, comme l'homme. Test à faire : regarder ses ongles. L'homme les inspecte en dirigeant ses doigts vers lui-même, vers ses yeux, tandis que la femme écarte ses doigts, les dirige vers l'extérieur, comme si elle trouvait un prolongement d'elle-même dans le monde qui l'entoure.

... Si j'écris : *Le vent souffle dans les arbres*, c'est banal, parce que c'est la transformation d'une perception sensible en savoir intellectuel. Dans la réalité sensible, j'entends un bruit, et dans le même instant et en quelque sorte sur le même plan, je vois des arbres. Je peux donc écrire : *Les arbres crient quand il y a du vent* (Duras).

Dans le monde de la sensibilité, tout s'anime, tout prend vie, tout s'interpénètre, tout s'échange et passe dans tout. Une figure comme l'*hypallage* peut résumer tout cela. En grec ce mot veut dire échange. En fait il dit tout de suite le plus important. Il suppose une proximité animée des choses (hypallage ici, pour : proximité des choses animées). Une fusion, une porosité. Dans le vers de Lamartine : *Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire*, l'hypallage est double, *rêveur* ne pouvant en langage logique s'accorder à *pas*, non plus que *solitaire* à *sentier*. De même chez Virgile : *Ils allaient obscurs dans la nuit solitaire à travers l'ombre* (*Ibant obscuri isola sub nocte per umbram*). En langage logique c'est la nuit qui est obscure, et les marcheurs qui sont solitaires. Je dis : « en langage logique », c'est-à-dire en langage mort...

On notera que dans le *Ibant obscuri...*, en latin en plus il y a une hyperbate : *sola sub nocte*, pour : *sub sola nocte*. C'est aussi une figure sensible. Exemple : *Paul est venu, et Pierre*, ou : *Albe le veut, et Rome*. Figure du ravissement. Dans la vie, on se ravise constamment et se corrige (hyperbate déjà signalée, pour : on se ravise et se corrige constamment), plutôt qu'on ne dévide un discours a priori et définitivement organisé et lié. Ce ravissement est aussi un ravissement, du point de vue rythmique. – Ne pas oublier que figures et procédés ont très souvent, en plus de leur sens sémantique, un sens musical. Le cas typique à cet égard est celui de la ponctuation.

Au total, dans toutes ces figures, la réalité est perçue sous le mode de l'immersion, de façon symbiotique ou holistique. Au-delà de l'ordre, il s'agit de revenir au chaos, aux fusions ou aux [tohu-bohus](#) primordiaux. De défaire ce que Dieu a fait, dans la Genèse : voyez par exemple ma photo et le poème qui l'accompagne dans [Anti-Genèse](#). L'activité de création est faite de séparations successives. Or ici il s'agit de supprimer les séparations, qui sont autant de décisions tranchantes, de meurtres dans le fond : *décider* et *occire* ont la même racine. Brouiller les divisions, les repères. Brouiller le débrouillé.

## Précautions

Le mistral balayant le ciel bleu. Il n'y a que lui, et le bleu. D'où : *Le vent bleu*. Mais l'amnésie brute ici de ce vent bleu, qui est le plus important, pourrait être préparée dans mon texte par quelques *guidages*. Pour être compris, mon *vent bleu* pourrait être précédé ou suivi de quelque *ciel*, qui l'éclairerait.

Il y a quelques dangers à l'amnésie. La méthode surréalisante de la rencontre aléatoire (le cadavre exquis, l'écriture automatique...) me semble rude et barbare. La rencontre à mon avis doit être préparée. Et malheureusement beaucoup de modernes ne font pas les préparations. Si je mêle ensemble et comme tire d'un chapeau des mots hasardeux, tels *éponge* et *arbre*, j'aurai quelque chose comme *l'éponge de l'arbre* ou *l'arbre de l'éponge*, et assurément cela ne va pas loin. Mais si j'écris : *Et de l'éponge verte d'un seul arbre le ciel tire son suc violet* (Saint John Perse), alors me voilà comblé au-delà de mon attente. C'est que le poète a pris soin d'insérer sa rencontre nouvelle (oubliée de tout savoir antérieur) dans le contexte d'une phrase, d'une mise en situation particulière qui l'éclaire et la justifie.

L'esprit fait et défait. Pénélope-Sisyphé. Il défait l'intellect pour aller vers le sensible, et pour communiquer ce qu'il a trouvé il doit s'appuyer tôt ou tard sur quelque béquille intellectuelle. Aussi bien dans le texte que dans l'image, l'important est le *trajet* que fait l'esprit entre le sensible brut stupéfait ou amnésique (le plus précieux), et la reconnaissance intellectuelle, ou l'identification généralisante, notionnelle, qui permet la *communication* : le nom banal, l'image banale.

Quel pur travail de fins éclairs consume  
Maint diamant d'imperceptible écume...

... Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,  
Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres...  
(Valéry, *Le cimetière marin*)

Ce sont des métaphores *in praesentia*, mais où le phore (élément comparant, vers lequel on va) précède le thème (élément comparé, d'où l'on part). Le phore est le plus précieux : *diamant, flambeaux*. Mais il s'éclaire heureusement de la mention ultérieure du thème : *écume, arbres sombres* (les cyprès). Sinon, la communication serait rompue. Cette crise de la communication caractérise malheureusement parfois toute la création moderne, arts plastiques compris – voir ici mon article : [Rhétorique et art moderne](#).

Dans mes variations photographiques, je mets toujours, en petit, l'image banale et saturée de mémoire, à côté de l'image formelle à tendance amnésique, pour que l'esprit du regardeur puisse faire le même trajet que je fais moi-même. Ou alors je tâche, par le cadrage, d'intégrer au moins un petit bout de l'élément dont je suis parti. Par exemple un reflet sera le plus précieux, mais un bout de ce qui est reflété sert à l'identification – voyez ici : [Loin du rivage](#), et : [Clairières](#). En vidéo, le trajet peut se faire encore plus facilement, par la succession même des images – voyez ici : [Réflexions \(film\)](#), et [Réflexions \(diaporama\)](#), qui permettent de réfléchir à la part respective du thème et du phore dans la métaphore.

L'amnésie sensible a besoin il me semble, pour que la communication passe, d'une signification partageable par tous. L'art, dit Valéry, est une relation entre *formel* (pôle amnésique) et *significatif* (pôle mnésique).

S'il n'y a aucune mémoire, il y a idiolecte en écriture, c'est-à-dire hermétisme. C'est parfois le cas des métaphores *in absentia*, c'est-à-dire où le thème est absent, chez Rimbaud ou Mallarmé. Et en peinture par exemple une abstraction peut-être séduisante pour certains, mais à mon avis une impasse, car se coupant de toute communication. On parle de musique plastique. Mais la musique, qui est un adorable massage, ne délivre aucun message. « Ne rien dire, mais le dire si bien... » (Valéry) – Voyez : [Art](#), et [Néant](#).

Peut-être plutôt que de parler d'abstraction en peinture (mot ambigu) vaudrait-il mieux parler de non-figuration, ou de refus de figurer quoi que ce soit de déjà connu. Mais précisément peut-on s'en empêcher ? Un nuage nous fait toujours penser à autre chose que lui. Nous percevons figurativement. Ce qui ne ressemble à rien n'existe pas. Qui dit appel dit rappel et tout est toujours un jeu de mémoire. (Valéry)

Cependant le rôle de l'intellect et de la mémoire, dans l'écriture, est loin de s'arrêter au rappel (rappel à l'ordre !), ou au balisage du [trajet](#) – notion essentielle pourtant : voir [Mélanges II](#), et [Vie des signes et signes de vie](#).

# La mémoire

## Position du problème

Chacun s'imagine avoir quelque chose à dire. Ma vie est un roman. Passionnante. On pourrait en faire un roman...

On sent tout de même qu'avec un peu d'aide, on pourrait améliorer son style, rendre les choses plus attrayantes, plus avenantes. Pour apprendre à écrire, on achète des manuels, on va dans un atelier d'écriture. Mais outre le fait que ces techniques, comme on vient de le voir, ne renvoient qu'à un mode naturel de percevoir, que nous avons désappris par l'éducation et le rôle que nous devons jouer en société (*persona, dharma*), il faut se demander si précisément suffit leur réapprentissage. Ce sont des astuces facilitantes, mais est-ce que cela suffit à intéresser le lecteur, l'auditeur ?

## Quelques exemples

Commençons par l'examen d'une seule phrase, tirée de *Madame Bovary* de Flaubert :

Comme des matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des regards désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les profondeurs de l'horizon.

On peut en admirer le style, la façon d'écrire : trois membres de phrases, qui amplifient progressivement en longueur (rythme ternaire) ; figure appelée *abstraction* (sur la 'solitude' de sa vie)... – Mais est-ce que cela suffit ?

Le texte est plus qu'une musique pour l'oreille (même si la musique est importante). Il est plus qu'une virtuosité technique (dans le choix des mots).

Pourquoi cette phrase est-elle belle ? Par son contenu. Et pas seulement parce qu'elle nous montre sensiblement une femme périssant d'ennui, avec laquelle on peut communier par empathie.

Si je dis : *Comme je m'ennuie !*, ce n'est pas intéressant. Si je parle de matelots cherchant une voile à l'horizon, cela l'est déjà plus. C'est une *comparaison* : s'il n'y avait pas le *comme*, ce serait une *métaphore*. Si j'aime la peinture, je peux penser alors au *Radeau de la Méduse*, de Géricault. Alors je vois bien *matelots en détresse* à quête d'une voile.

Mais si la voile est blanche, alors je pense d'abord à la fin de *Tristan et Yseut*, elle-même recopiée de l'histoire du retour de Thésée et de la mort de son père Égée. C'est parce qu'elle dialogue avec d'autres textes, qu'elle illustre ce qu'on appelle l'*intertextualité*, que cette phrase a du poids, enrichit le lecteur, augmente l'étendue de son champ d'expérience, en faisant appel à sa mémoire. Ici, à sa mémoire culturelle. Bien noter ici la différence entre cette mémoire culturelle, faite de sédiments, d'affleurements et de traces (empreintes), et la mémoire intellectuelle, faite de concepts, dont il s'agissait tout à l'heure, et qu'il convenait d'abord de récuser.

On croit naïvement que l'essentiel de ce qu'on vit est original et unique, que personne d'autre ne l'a vécu avant soi. Cette illusion est peut-être sans conséquence pour soi-même. Mais si on considère l'intérêt objectif de ce qu'on dit, son appréciation par l'autre, alors on s'aperçoit qu'on est intéressant à proportion que l'autre peut en nous écoutant penser à autre chose que ce qu'on dit (que le point de départ). Quoi de mieux de lui faire partager une histoire qu'il connaît déjà, un patrimoine commun : texte, tableau, film, chanson, etc. ?

Voici comment Flaubert décrit l'agonie d'Emma :

Une confusion de crépuscule s'abattait en sa pensée, et de tous les bruits de la terre Emma n'entendait plus que l'interminable lamentation de ce pauvre cœur, douce et indistincte, comme le dernier écho d'une symphonie qui s'éloigne.

On ne peut évidemment rivaliser avec un si grand maître. Mais on peut essayer de réécrire cette phrase (il faut lire avant d'écrire, et ensuite reprendre ce qu'on a lu, imiter à sa façon). Si je retiens le mot *lamentation*, je peux creuser l'idée d'abandon et de solitude. *Lamentation* renvoie pour le mélomane au *Lamento d'Ariane*, abandonnée par Thésée, chez Monteverdi. Mais aussi un cri de solitude, où est-ce que j'en trouve ? Pourquoi suis-je seul ? Abandonné ? Pourquoi m'as-tu abandonné ? Si Emma mourait, pensant à son amant, en disant au style indirect : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi l'avait-il abandonné ? », à quoi alors penserait-on ?

Écrire c'est réfléchir aux mots, écouter les échos qu'ils éveillent en nous, les souvenirs qu'ils évoquent. « Les mots sont les passants mystérieux de l'âme » (V. Hugo). Or les mots sont des souvenirs, des mémoires, des traditions : si je dis *moon*, le mot a passé par Shakespeare ; si je dis *lune*, il a passé par Verlaine, etc. – Voyez ici : [L'importance culturelle de la langue](#).

## Le texte-iceberg

Les textes sont comme les désirs ou les trains : chacun peut en cacher un autre. Il faut s'imaginer aussi un texte comme un iceberg. Il y a une partie visible, peu importante (1/5 du volume total, à peu près). Et une partie invisible, immergée, beaucoup plus importante (environ 4/5, donc).

Ainsi des souvenirs d'abandon peuvent être des souvenirs d'*autres paroles*. Ainsi on peut penser au cri du Golgotha, au *Pourquoi m'as-tu abandonné ?* qui figure en Matthieu et Marc. Vulgate : *Quare me dereliquisti ?* – d'où notre mot : *déréliction*. Mais il est lui-même recopié du début du Psaume 22. C'est une prière juive. Peut-être est-elle montée aux lèvres de Jésus, avant qu'il ne meure ? Il n'a pas eu le temps de dire la fin (Dieu est venu à mon aide), étant mort avant. C'est possible...

Mais n'y a-t-il pas une autre possibilité ? Y a-t-il derrière ce texte de l'histoire (réelle, factuelle), ou bien au contraire le Texte n'a-t-il pas lui-même façonné l'histoire ? Pourquoi en effet en Luc Jésus dit-il autre chose : *Père entre tes mains je remets mon esprit*, qui est repris de Ps 31/5 ? Et pourquoi en Jean :

*C'est accompli*, recopié de Jb 19/26 (version Septante) ? Pourquoi un même événement, s'il est historique, a-t-il plusieurs versions ?

Ne faut-il pas dire qu'il n'y a rien d'historique là-dedans, mais que ces récits sont de la littérature, inspirée d'anciens textes, très familiers ou connus par cœur ? On dit que toutes ces choses se sont produites *pour accomplir les Écritures*. Le Credo dit de même que Jésus a souffert et s'est redressé *selon les Écritures* (*kata tas graphas*). Mais si c'était l'inverse qui était vrai ? Si tous ces récits avaient été réécrits *à partir des Écritures*, avec les *Écritures* sous les yeux ? Le mythe chrétien sur lequel nous vivons depuis 2000 ans serait alors un gigantesque triomphe de la Littérature, recopiée d'une Littérature plus ancienne, mais ne renvoyant à rien d'historique.

Le récit de la Passion n'est pour les juifs rien d'autre qu'un *midrash*, récit-commentaire de tel ou tel épisode biblique, à des fins apologétiques, ou encore un *peshet*, récit actualisant. Par exemple le *Ils se partagent mes vêtements, Ils tirent au sort ma tunique* en Lc 23/34 vient de Ps 22/18. Parfois le narrateur dit : *Afin que l'Écriture s'accomplisse*. Mais parfois non. Parfois il le dit, mais le résultat est amusant. Ainsi en Jean 19/28 : « Afin que l'Écriture s'accomplisse, il dit: 'J'ai soif' ». Qui, en disant *J'ai soif!*, a aujourd'hui le sentiment de reprendre l'Écriture (ici : Ps 69/21) ?

On verra dans le chapitre [Selon les Écritures](#) de mes [Deux visages de Dieu](#) (Albin Michel, 2001) que cette question peut bien faire réfléchir aux rapports étroits entre le texte et la vie : le texte informe la vie ; du texte, la vie reçoit forme. N'en déplaise aux croyants intégristes, les textes sacrés ne sont pas historiques, mais entièrement autoréférentiels, citationnels (simples patchworks, centons). Un peu comme tout dictionnaire, qui ne renvoie qu'à lui-même, par un cercle vicieux inévitable, au point que quelqu'un ne connaissant aucun mot d'une langue n'en tirerait aucune utilité. Un exemple de cette circularité : si vous cherchez « courage », cela renvoie à « bravoure », et si vous cherchez « bravoure », cela vous renverra à « courage ». L'*inerrance* biblique chère aux fondamentalistes (et ils relèvent bien la tête aujourd'hui) est une idée naïve : la Bible se nourrit avant tout d'elle-même.

## Les deux sens du mot *inventer*

*Inventer* en latin veut dire trouver (*invenire*). Quand on écrit, on peut inventer mais dans les deux sens. Le sens traditionnel (on recopie), et le sens moderne (on ajoute). Ainsi l'épisode évangélique des larrons du Golgotha vient d'*Il a été mis au nombre des malfaiteurs* d'Isaïe 53/ 12. Mais la part inventive, au sens moderne, de Luc est d'avoir imaginé deux larrons. L'un « bon » et l'autre « méchant ». D'où la magnifique parole nouvelle : *En vérité je te le dis : ce soir même tu seras avec moi dans le Paradis* (23/44). Parole génératrice de confiance, reprise dans le *Dies irae* : *Qui latronem exaudisti / Mihi quoque spem dedisti...* Mais toute parole nouvelle se greffe sur une parole plus ancienne. L'ensemble n'est que poupées gigognes, emboîtements à l'infini. Mise en abîme

sans terme prévisible. [→ Voir aussi, sur cet exemple, mon article [Fictions évangéliques](#), dans *Goliath Magazine*, mars-avril 2009 : les évangiles comme phénomènes de *story telling*. – Ou encore mon article : [Dies irae](#).]

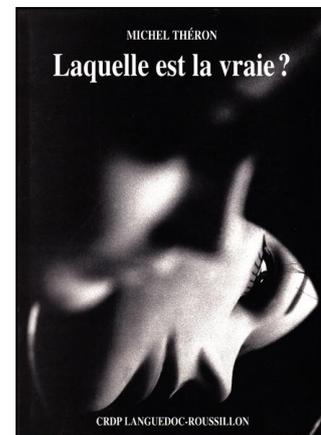
L'originalité n'est que dans le choix des matériaux, mais ceux-ci existent déjà : ce sont des archétypes, au sens jungien, des paroles qui n'attendent de nous qu'une nouvelle incarnation. Il ne faut pas s'étonner de cette « règle ». Notre rôle est déjà distribué, nous jouons une partie déjà écrite. Le *casting* est déjà fait.

Il ne s'agit que de le (re)trouver. À chaque scène un ancien texte. Dans *Tout le monde dit 'I love you'* de Woody Allen, dans *On connaît la chanson* de Resnais, dans *Huit femmes* de François Ozon, dans *Les chansons d'amour* de Christophe Honoré, chaque scène est *préfigurée* dans une chanson, ou bien *informée*, au sens où elle en reçoit forme. Sans les romans, comment pourrait-on s'y prendre pour faire la cour à une femme ? (Valéry). Chez Dante, Paolo et Francesca s'embrassent après avoir lu Chrétien de Troyes : *Il me baisa la bouche tout tremblant...* Si voulant écrire nous nous imaginons seul, ou le premier, nous sommes bien naïfs. « Tout est dit, depuis plus de six mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent » (La Bruyère – notez le zeugme : *et qui pensent*).

Le langage est toujours citationnel. D'ailleurs on dit souvent : *Comme dit l'Autre...* Quel Autre ? Version laïque de la voix de Dieu.

Pour intéresser quelqu'un, il faut un enjeu. Comme on intéresse une partie. Cet enjeu, c'est le dialogue avec l'Autre...

Mon livre [Laquelle est la vraie ?](#) montre non seulement qu'en photo le sujet n'est rien, ou pas grand-chose (*L'image hors du sujet* est le titre d'une expo que j'ai faite naguère à la Médiathèque de Mauguio), mais aussi qu'un texte n'est très souvent qu'à l'écoute d'un autre Texte, de tout un héritage. C'est un livre volontairement truffé de citations, de « textes cachés » comme on dit en informatique, dans un programme de traitement de textes. Mais ce n'est pas pour cela qu'il n'est pas personnel. Il ne s'agit, comme dit Pascal du jeu de paume, que de savoir placer la balle (mais la balle est la même). L'originalité est dans la disposition.



## Miroirs instituants

Mais ces miroirs que nous réactivons, ces scénarios que nous rejouons, tout cela nous institue. Nous n'existons vraiment que reflétés dans un système de représentation qui nous préexiste, instaurés en tant qu'humain dans un langage ou un système de signes quel qu'il soit. La couverture de *Laquelle est la vraie ?* montre un visage flou, et un visage net. Reflété dans un miroir, il existe vraiment. Autrement nous ne vivons pas nous-mêmes, nous sommes (spirituellement) morts. On voile les miroirs dans les chambres des morts, et les vam-

pires, les morts-vivants ne se reflètent dans aucun miroir. Voyez le poème d'Apollinaire dans *Calligrammes*, « Cœur, couronne et miroir » :

Dans ce miroir je suis enclos vivant et vrai comme on imagine les anges et non comme sont les reflets...

L'image renvoyée par le miroir a une netteté et une valeur probante que n'a pas l'image dite « réelle ». Peut-être parce qu'encadrée (*enclos vivant et vrai*), elle se détache du banal qui simplement est (*comme sont les reflets*) et alimente le rêve (*comme on imagine les anges*). Les peintres se promènent souvent avec un miroir en poche, pour tester la valeur de leur « sujet ». « Comme un beau cadre ajoute à la peinture... » (Baudelaire). Ce n'est pas pour rien qu'on parle de la *profondeur* du miroir : « Des miroirs profonds... » (Baudelaire, *L'invitation au voyage*) – Voir : [Nos deux vies](#), [Deux vies](#), [À l'écoute de la psyché](#).

Les miroirs (textes, images antérieurs à nous) sont donateurs d'humanité. À nous en écrivant de trouver le nôtre. Le paradoxe est donc celui-ci. Écrire (ou créer) est certes retrouver les impressions immédiates recouvertes par la poussière de l'habitude et de la machinalité. Mais c'est aussi se rattacher à une Tradition qui nous précède, nous préexiste, et nous donne vraie figure humaine. Ou encore : nous parlons, mais quand nous parlons quelque chose de plus grand que nous en nous se manifeste, s'incarne. Au principe est le Verbe, et le verbe se fait chair (prologue de l'évangile de Jean).

Je cite par exemple la fin de mon chapitre « Dans l'attente du jour », dans *Laquelle est la vraie ?* :

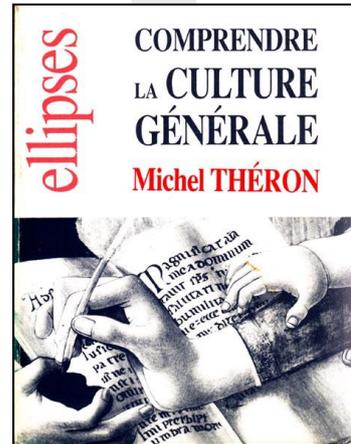
... *lama sabachtani*... attente... Fixer du haut de la tour un point désiré au fond de l'horizon. Être tordu par l'attente. Menacé par la mort en bas. Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? On s'use les yeux à attendre. Mais au moins on refuse que la vie nous use, et que la mort dès maintenant nous prenne (pp.112-113).

Être à l'écoute du mot *Attente*, c'est peut-être voir l'attente de la femme de *La Barbe-bleue* de Perrault, du haut de sa tour. Récursivement, on peut remonter à *l'Anna soror* de *l'Énéide* de Virgile (Anne est la sœur de Didon). Puis à Tristan attendant Yseut, puis à Égée attendant Thésée. Au cri du Golgotha aussi. Tout cela en amont. En aval, à *Madame Bovary*, puis à *En attendant Godot* de Beckett.

Il ne faut pas ici faire de complexes. Tout le monde a vu des films, entendu des chansons. Tout cela nous construit, nous ordonne. Il faut être à l'écoute de tout cela en nous. Nous n'intéresserons le lecteur que s'il y a ce partage, cette communauté. Et il se sentira fier aussi, car il sera renvoyé à tout son bagage, tout son passé de lecteur. Notre nouveau lecteur sera confronté à l'ancien lecteur qu'il porte en lui. Il s'en sentira enrichi, flatté. Cet héritage il croira peut-être qu'il l'a oublié. Nous le lui rappellerons.

Des noms propres sont devenus des noms communs, par cette variante de métonymie appelée *antonomase* : un Tartuffe, un Don Juan ; aujourd'hui : un *Dupont Lajoie* (film d'Yves Boisset). C'est donc bien que la création modèle la vie en la modélisant, ou que, comme disait Oscar Wilde, « la nature imite l'art ». Il y a bien transcendance des formes et des signes par rapport à nous. Les créateurs ne font que réactiver les archétypes successifs, qu'ils reprennent et auxquels ils donnent nouvelle figure. À certains moments la femme sera pour nous *la Circé tyrannique aux dangereux parfums* (Baudelaire, *Le Voyage*). Mais d'où vient Circé elle-même, qu'y a-t-il derrière elle ? Dans ce jeu d'incarnations successives, depuis le début et sans fin (*da capo sine fine*), la question : Qui a commencé ? (le premier inventeur) est de toute façon sans réponse.

→ Sur les *fictions instituant*es, voyez aussi tout mon livre [Comprendre la culture générale](#), Ellipses, 1991, bâti autour de l'idée de « construction symbolique ». Voir par exemple *Utilité des constructions symboliques*, *La fonction fabulatrice*, etc.



## Transcendance du Langage

Écrire, c'est d'une part trouver du nouveau, et de l'autre confronter du nouveau à de l'ancien. Il nous attend. Comme quand nous disons, cherchant un mot : *C'est le mot*. Dans l'activité d'écriture vraie, il n'y a pas de maîtrise, d'instrumentalisation du mot. Comme déjà dit, nous servons les mots plus que nous nous en servons. Là est la transcendance du Langage. Nous sommes des hommes, nous créons des dieux, et ensuite ces dieux nous jugent. Voyez la fin de *La Pythie* de Valéry :

Honneur des hommes, saint LANGAGE,  
Discours prophétique et paré,  
Belles chaînes en qui s'engage  
Un dieu dans la chair égaré...

LANGAGE est en majuscules, pour bien montrer cette incarnation périodique d'une instance supérieure dans le locuteur. Littéralement nous sommes des *avatars* du Langage (*avatar* : incarnation divine en Inde – sanskrit *avatâra*, descente). Ces incarnations sont multiples en Inde. Dans le monde chrétien, l'incarnation de Dieu en son Fils est certes unique, comme dit le dogme : voyez le « A souffert sous Ponce-Pilate » du Credo. – Mais on peut toujours la métaphoriser : quand nous parlons, écrivons, le Langage s'incarne en nous.

On peut dire aussi qu'il y a une descente du Langage en nous, comme celle de l'Esprit sur les Apôtres à la Pentecôte, sous forme de langues de feu.

Et cela explique un autre paradoxe. Si au départ de l'activité d'écriture la recherche est celle de l'originalité sensible, à l'arrivée la réussite est sûrement l'impersonnalité. L'essentiel est la *fin du moi* (attention ici à la faute

d'orthographe), du petit ego paranoïaque et centralisateur. Il faut échapper à ce tout à l'ego. Se faire impersonnel, passer selon le mot de Marguerite Yourcenar du nageur à la vague qui le porte. Écouter en soi résonner l'impersonnalité des mots :

... Et sonner cette auguste voix  
Qui se connaît quand elle sonne  
N'être plus la voix de personne  
Tant que des ondes et des bois (Valéry, fin de *La Pythie*).

À cela peut servir évidemment le recours aux contenus culturels antérieurs, aux archétypes.

## Précautions

Bien sûr ici tout le monde n'a pas le même bagage, et on peut se préparer quelques désillusions. Aussi il ne faut pas tout dire. Il faut suggérer. Le secret d'ennuyer est celui de tout dire. Si je dis : *Il semait tout au long de son chemin ses illusions comme le petit Poucet ses petits cailloux*, c'est peut-être un peu trop explicite. Il faut se demander jusqu'où on peut être seulement allusif. *Il semait tout au long de son chemin ses petits cailloux : ses illusions*. C'est peut-être mieux. À expérimenter (dans l'atelier d'écriture ...).

Exemples : *Dans la froideur de la nuit, elle se réchauffait aux petits foyers de ses rêves* (→ *La petite marchande d'allumettes*, d'Andersen). Surtout ne dites pas *fictions instituant*, qui est explicite, mais du jargon (abstrait).

*Tous les soirs, l'âme parle devant la mort pour apprivoiser son bourreau*. (→ Shéhérazade, dans *Les Mille et Une Nuits*).

Naviguer entre deux exigences : l'allusion simple, et la nécessité de la communication.

Nécessité ici du voilement. À ne pas confondre surtout ce voilement avec le voilement conceptuel de la réalité sensible, dont j'ai parlé en commençant. Il y a intérêt très souvent de dire à côté. Ou à dire autre chose, comme dans l'allégorie (*allo agoreuein*). *Tell all the truth, but tell it slant* (Emily Dickinson). Dites toute la vérité, mais dites-la de manière oblique.

Donc, si vous voulez écrire bien, de façon sensible, oubliez tout ce que vous savez abstraitement, qui est très souvent impérialiste, dominateur, violent et violent, suggérez seulement les choses de façon furtive, caressante. Comme celui qui prend tout son temps pour faire l'amour. Ou comme le matador qui a le *temple* : la corne du taureau doit effleurer, rien qu'effleurer, la muleta – contact sollicité toujours mais toujours différé, asymptotique. Ou comme celui qui tourne et retourne avant d'atteindre son but : voyez ici mon texte [Approche](#), et la [vidéo](#) qui l'accompagne. L'homme est une *différence différante*. Prenez modèle sur l'allure du chat, non sur celle du chien (de toute façon le chien, extraverti intrusif, est du côté de la société instituée, et il n'y a pas de chat policier). – Mais aussi n'assénez pas votre culture. J'ai déjà dit que quand on fait un cadeau, on ne laisse pas le prix sur l'étiquette. Prenez-en leçon. Laissez aussi de l'air circu-

ler entre vos mots, comme on laisse des interstices entre les bûches quand on fait du feu dans la cheminée, pour éviter qu'il ne s'étouffe. Donnez au lecteur la jubilation de comprendre, la croyance que lui aussi il crée. Ayez l'air de ne pas y toucher. C'est la suggestion qui a le plus d'attraits. Le véritable amateur d'érotisme a horreur du nudisme, ou du naturisme. Voyez *Les pas* de Valéry :

Dieux, tous les dons que je devine  
Viennent à moi sur ces pieds nus...

L'endroit le plus érotique d'un corps est celui où le vêtement bâille. Le texte n'est pas un déballage : il doit être une *jupe fendue* ...

*Conférence faite à la Médiathèque de Pérols (34), le 17 novembre 2004,  
puis reprise à la Maison du Temps Libre de Palavas (34), le 19 octobre 2012,  
puis reprise et enrichie à l'Université pour Tous de Lattes (34), le 26 novembre  
2013*

© Michel Théron

Blog : [www.michel-theron.fr](http://www.michel-theron.fr)