

Casimiro de Brito

À la recherche de la *fons vitae* de la poésie

1

La fontaine de la création est un lieu qui n' existe pas et, nonobstant, je la cherche toujours, et partout, je pars toujours à la découverte d' un fantasmagorique moment fondateur et fondamental de la naissance du poème, ce petit animal tellement mobile et volatile. Je sais très bien que le chemin est fait de sentiers qui ne mènent nulle part ou alors seulement à des découvertes précaires, à des solutions absolument éphémères. Aucun savoir, aucune intuition, aucune illumination ne suffiront pour discerner le moment sacré où ça commence — mais je dois essayer, quand même, par les hasards que conduisent à la *fons vitae* qu' est pour moi la poésie.

2

C' est pourquoi je ne peux pas cesser de me demander toujours: Qu' est ce que la poésie? Qui est poète? Ça commence où? Comment? Quand? Paul Valéry réussit la synthèse parfaite lorsqu' il dit que le poème est "une longue hésitation entre le son et le sens." C' est un thème de toujours, soit en Occident comme en Orient, et je pense qu' il y a encore une étude à faire, une revisitation aux "visionnaires" qui ont cherché les racines du langage poétique, de cette bataille silencieuse entre la musique et sa lecture. Ce que je me propose est une petite déambulation à la recherche du fragment perdu, de ce petit oeuf et nid où le tout, fragilement capté, prend une espèce de logement. Une demeure ouverte.

3

C' est dans cette ouverture (inauguration mais aussi abandon, sincérité) et fragilité que réside mon goût pour le fragment et, parmi les fragments, de celui qui est le plus inachevé, le moins accompli. Celui qui demande mon travail, mon entrée, mon adhésion interrogative. Cette disposition résulte de conceptions esthétiques

qui soutiennent que dans l' art (*mimesis*, imitation de la vie et du monde "sous l' espèce de leurs transformations", Valéry, *Cahiers*, I, 115) il s' agit toujours de résumés éphémères, d' épaves, de *membra disjecta*.

4

Voyons les Grecs à propos de ces matières. Si Héraclite défendait le changement et l' ambiguïté des phénomènes et de notre nomination des objets, les sophistes, eux, faisaient la distinction entre la nature (*physis*) et la convention (*nomos*) — c' est la très ancienne question de savoir s' il y a ou s' il n' y a pas une liaison entre l' objet et le mot qui le décrit, étant donné que la description, et même la représentation, est toujours un désir. Socrate s' est aussi approché de cette matière en disant que les choses, ou « ce qu' on voit », ont une finalité très particulière (la théorie du *eidos*) mais que la fonction du langage est tout à fait sociale : le nom est un instrument. Platon, et aussi Aristote, sont très proches de mon dessein, de mon intuition que la phrase de Valéry contient la pensée la plus évoluée sur cette question: que le son est sans doute apparu par mimétisme — et sur le caractère mimétique du langage je voudrais suggérer une visite au *Cratyle*, de Platon et à la *Rhétorique*, d' Aristote, en tant qu' aide pour l' assertion que les noms (*ónoma*) possèdent un caractère philosophique, le *logos*, le « sens » dont Valéry parle. Le sens en tant qu' interprétation du son ? Voyons aussi Lucrèce (*De Rerum natura*, V, 1028-90), dont ma position est très proche lorsqu' il trace l' évolution du mot dès le geste, les sons des animaux, les sons de la nature, en divergence radicale avec les stoïciens pour qui le discours est fonction du *logos* et, par conséquence, les hommes sont les seuls détenteurs de la vraie parole.

5

Mon jugement sur la citation de Valéry traverse tous ces raisonnements jusqu' au mien ou, du moins, jusqu' à ma préoccupation de savoir quelque chose sur la naissance de ce petit animal qu' est le poème — ce cadeau maintes fois si amer de la poésie, ce don de la

parole originelle, « le vrai réel absolu » pour Novalis. C' est en partant des conceptions de Novalis sur la poésie (« le plus poétique, le plus vrai ») que je ferai allusion ici à sa suggestion de clivage opératoire entre *vivre* et *faire*, et je m' aide du recueil de ses 1151 fragments encyclopédiques, *Das allgemeine Brouillon*. Dans le fragment 50 le poète s' occupe de la physique transcendante, en disant que « son objet est le chaos », « la transformation du chaos en ciel et terre harmoniques » et aussi que « la chimie est l' art de la préparation et de la transformation de la matière » —voici le champ de l' alchimie— pour en conclure, et ça sonne bien ! , par le mariage de la nature et de l' esprit, qu' il y a une « poétique transcendante » et une « poétique pratique ». Ce que Novalis nous propose au fond c' est une revisitation des antiques (« tombés du ciel », dit-il), de ses propres fragments. C' est le royaume de la poésie, de la fusion entre ce que la nature engendre et ce que l' esprit produit, et nous verrons pourquoi.

6

Si tous les êtres humains ont des émotions (des résumés de la sensibilité), il est naturel qu' ils connaissent tous l' émotion poétique — l' état transcendantal. Je me rapporte au moment où on sent une « révélation » ou une « apparition » ou encore une « illumination », selon les différentes cultures ou points de vue. Je m' épuise en conjectures pour deviner quel pourrait être le premier son de l' homme primitif qui nous accompagne et (qui sait) guide, en sachant que nous avons toujours quelque chose —le mystère poétique ?— de nos glorieux ancêtres. Certainement une exclamation, un Ah ! de plaisir, ou un Oh ! de surprise, ou un Ouïe ! de douleur. Des sons brefs, des sensations presque simultanées qui auront donné lieu à l' origine du langage — des voyelles ! Voyelles où il y a déjà le son et le sens, un rythme profond. Ah, Oh — le premier rôle de la convention a été sans doute la fixation d' un même son pour un tel phénomène naturel ou pour une telle réaction devant l' autre, et, tout de suite, la substitution du phénomène par le son — le son en tant que mémoire devant « l' invariance des choses », dont parlait Aristote (*De l'*

interprétation). Les incommunications entre groupes humains auront produit, évidemment, des sons différents pour le même phénomène, et la babel des langues et, à la rencontre des parlants, la traduction. Je cite encore Novalis, fragment 382 : "Chaque instrument est en gros un système musical spécifique, consonnisé. Instruments de tonalité mineure — Instruments de tonalité majeure — chacun a sa propre voyelle de base. La voix humaine est en quelque sorte le principe et l' idéal de la musique instrumentale. Est-ce finalement le corps ou l' air qui résonne? Le fluide élastique n' est-il pas la voyelle, et le corps la consonne? (...) Toute méthode est *rythme*. Qu'on perde le rythme du monde, on perd également le monde. Chaque homme a son rythme individuel. L' algèbre est la poésie. Le sens rythmique est génie."

7

Discours romantique que celui de Novalis, rapprochement visionnaire du souffle, de l' acte de création mais disons en passant qu' il n' est d' aucune façon trop loin des conceptions de Derrida ou de George Gusdorf, lequel a dit, in *Conditions et limites de l' autobiographie*, que « le style se doit entendre (...) pas seulement en tant que règle d' écriture mais aussi en tant que règle de vie. » Pour tout dire, le rythme individuel (héritage et connaissance du monde) en fusion avec le rythme naturel (écoute de la grande musique du chaos tout autour) peut, en certains cas, produire le génie, —sa pratique— du sens rythmique : le son et le sens dont parlaient Valéry et d' autres, sur, par exemple, l' oralité première. Le poète pratique naît alors de cette expérience continuée, un *continuum* qui est aussi une espèce de stigmaté, le poids en soi de l' homme primitif.

8

Le poète est celui qui fait (*poiesis* = faire) parce qu' il saisit une situation originelle. Celui qui, parce qu' il l' appréhende (quelque chose lui a été dicté), trouve un nouveau rythme, une nouvelle méthode langagière — ayant gagné le rythme du monde le poète s' est imprégné aussi du monde. D' un résumé du monde. Certes il n' y a pas

de transfert de la vie dans le langage mais des tentatives de rapprochement, imitations des sons naturels par le son des mots et dérive logocentrique de ces sons vers un système virtuel de signes de maintes espèces. En s' éloignant de la voix, la voie de la poésie produit d' autres voix plus conventionnelles. C' est tout de même une germination — l' image de l' image perdue. (Je dirai, entre parenthèses, que si la poésie « est » avant de signifier, si elle s' offre ou s' impose à nous, c' est en partie à cause de ce qu' il y a de primitif dans le poète, et je pourrais même développer l' idée de la trans-historicité de l' esthétique : pas de logique, pas de règle pour justifier mon goût. Seulement, pour les créateurs, une sagesse visionnaire — et un vagabondage autour de l' oeuvre d' art, pour les visiteurs de cet office de ténèbres.)

9

Cette idée de résumé, reste, essence, nonobstant les subtilités contenues dans chacun de ces concepts, est fondamentale pour la réalisation et la justification de l' acte poétique, du poemacte : si, dans mon cas, chaque poème que j' écris est le dernier, il est indispensable que le poème concentre une vision globale, une vision individuelle et une vision formelle — toujours sous l' entendement (Heidegger *dixit*) que « l' homme est né pour la mort ». C' est pourquoi ma poésie est toujours, parmi d' autres choses, un *ars moriendi*. Si je suis vivant pour la mort, et le poème aussi, pourquoi écrire ? Il me semble que cet « art de bien mourir » est une espèce d' héritage de l' homme primitif que se maintient vivante en nous, qui nous visite pendant l' émotion esthétique, une apparition, une illumination qui incorpore cette sage intuition que l' homme naît avec la maladie de la mort. Cette intuition, cette plus-value du don transcendantal, fait de nous, en tant que poètes, véhicules du premier vers, cet *incipit* que nous est donné pour que nous puissions connaître la sensibilité chaotique du monde à travers l' émotion provoquée par le poème. *Ars moriendi* qu' est aussi, dans son apparent décline, une recherche d' originalité, justement de cette originalité définie par Nietzsche dans son *Gai Savoir*, frg. 261 : "Qu' est-ce que

l'originalité? C' est voir quelque chose qui n' a pas encore de nom, qui ne peut encore être nommé, bien que cela soit sous les yeux de tous. Tels sont les hommes habituellement qu' il leur faut d' abord un nom pour qu' une chose leur soit visible. Les originaux ont été le plus souvent ceux qui ont donné des noms aux choses."

10

Les originaux, les poètes, les porteurs d' une espèce de *mimesis* de la sensibilité chaotique du monde — tragique, "toute poésie a une tendance tragique", a dit Novalis, une tragédie que n' est pas celle des grands effets mais tout simplement le parcours de l' existence commune, du trivial, maintes fois heureux, une mort-changement, une sensibilité qui nous déplace et que nous essayons de reproduire par le milieu de la parole poétique toujours abîmée par le "silence vide", par l' indicible. Dire l' indicible, le révéler, chercher en lui la vérité qui n' existe pas, tel est l' objectif de la langue — et c' est dans l' acte d' essayer de dire ce qui ne peut pas être dit que la langue a assumé le *logos*, lequel est une autre configuration de tragédie. C' est pourquoi la poésie, ainsi que la vie, est toujours tragique.

11

En revenant au moment où se révèle l' émotion poétique, chacun de nous est une sorte de poète transcendantal, il est proche d' un certain idéal de nature, il entre dans un jeu de miroirs de sensations autour de cette révélation. Pour certains de nous il y aura une volonté de maintenir vif ce moment, cette émotion, cette illumination : c' est ici que se révèle le « poète pratique », la voie, la profession de foi, l' obsession de celui qui va être poète, l' imitateur, en quête du moment fondateur. L' instrument immédiat sera la langue, "la langue dite maternelle, et pas pour rien dite ainsi", selon Lacan, cette langue que *de per se* est un poème (le plus encyclopédique des poèmes), une Histoire (qui a seulement retenu l' essentiel, le sang et l' or transformés en marbre) et un instrument de travail (que le poète, contaminé par le monde, contaminera pour qu' il y ait le passage d' une

langue en une autre, pour la formation de successives langues littéraires, des langages).

12

C' est autour de la communion avec la langue, de sa cohabitation (la langue est un habitat) qu'un double parcours d' obsessions se forme: par le mystère de la poésie transcendante (plutôt une écoute) et par la technique de sa production pratique (en passant, aussi une autre écoute mais cette fois de la tradition — des traditions, occidentale et orientale, dans mon cas). En poésie tout naît, et se produit, d' après la seule chose que nous avons à nous : l' espace occupé par notre corps, auquel s' ajoute son plus intime patrimoine, celui de l' héritage de Babel qui lui permet de dire l' indicible, pain et ferment d' un voyage à travers le sentiment et l' expérience. La poésie se fait avec ces matières volatiles (corps et langue) — la poésie en tant que différence, celle de la voix, du *corpus* poétique de chaque poète. Parler de voix, du grain d' une voix, c' est presque la même chose que parler de style.

13

Le style d' un poète, bien que tributaire et un peu esclave de la mode, du temps des autres, est surtout le résultat d' une longue patience intérieure, d' une profonde imprégnation du monde autour, d' une imperceptible et systématique re-composition intime de la *musica mundis*, d' une dépuration de tous les souffrances et joies imaginables (à relire toujours ce texte merveilleux que Rilke a écrit sur la condition de poète), ce style qui, pour citer George Gusdorf, doit être entendu « pas seulement comme une règle d' écriture, mais plutôt comme une ligne de vie » (*Conditions et limites de l' autobiographie*).

Une ligne de vie ! C' est ça pour moi la voie de la poésie. Obsessive et, naturellement, unique — je ne me ferme jamais au monde des autres mais mon projet c' est d' intégrer le tout possible dans les fragments possibles de mon oeuvre. Une oeuvre qui n' est pas faite avec des sentiments mais aussi avec sentiments; qui ne se fait pas avec des expériences mais aussi avec l' expérience, au-delà de l' expérience que l' oeuvre est en soi. Une oeuvre qui se fait avec des mots, une espèce de « métier de potier » (*Ofício de oleiro*, titre d' un de mes livres) où se mêlent l' argile des mots (si volatile) et les eaux du sentiment et de l' expérience (que contiennent la mer et les larmes de chacun). Tous les événements, tous les mots sont pluriels.