

Métamorphoses de l'expérience mystique

Dolores Prato
Brûlures
trad. de l'italien par
Monique Baccelli

Paris, Allia,
2000, 47 p.

Que sont devenues, depuis le début du xx^e siècle, l'expérience mystique et son écriture ? Quel héritage ont-elles laissé ? Dans les dernières pages de son ouvrage sur la mystique aux xvi^e et xvii^e siècles, à propos d'un poème de Catherine Pozzi, Michel de Certeau apporte une réponse partielle. Après avoir souligné qu'« est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas ça », l'auteur observe que

de cet esprit de dépassement, séduit par une imprenable origine ou fin appelée Dieu, il semble que subsiste surtout, dans la culture contemporaine, le mouvement de partir sans cesse, comme si, de ne plus pouvoir se fonder sur la croyance en Dieu, l'expérience gardait la forme et non le contenu de la mystique traditionnelle¹.

Le court récit de Dolores Prato, dont a été récemment publiée la première traduction française², permet de préciser

1. Michel de Certeau, « Ouverture à une poétique du corps », *La Fable mystique 1*, Paris, Gallimard, 1987, p. 409 (je souligne).

2. La première édition italienne (à compte d'auteur) date de 1967. La seconde est présentée avec une postface d'Alejandro Marcaccio, « La vita al posto delle parole », Macerata, Quodlibet, 1996. Les références au texte italien sont données à partir de cet ouvrage.

quelques traits de cette écriture de l'expérience telle qu'elle subsiste « dans la culture contemporaine ». Si l'ouvrage s'intègre au corpus de la littérature mystique, ce n'est que dans la mesure où sa conception du dogme s'établit dans la distance qui la sépare de l'orthodoxie, entre hérésie, persécution et enthousiasme³ : Dolores Prato ne raconte en effet aucune expérience mystique, à proprement parler, et ne propose d'autre expérience que celle faite par l'ignorance, à travers la figure de l'idiote. Pareil récit exige de l'héroïne le choc d'une expérience vécue, de l'auteur l'expérience de la maturité et, du lecteur, une interprétation des mots et des images dans la mobilité des formes, dans l'expérience de l'informe.

Persécution, hérésie et enthousiasme

Brûlures est un récit autobiographique écrit une cinquantaine d'années environ après l'événement narré – à savoir la décision prise par Dolores Prato, alors âgée de dix-huit ans, de ne pas entrer au couvent. Élève des Visitandines de Rome depuis huit ans, elle est orpheline et sans protection autre que celle des nonnes, les *monache*. Sans « famille dans le monde », elle souffre de se sentir débitrice d'une institution qui, par de continuelles discriminations, la *persécute* : « Il est vrai que personne ne me rappelait ouvertement ma dette, mais je ne la sentais pas moins. C'était comme si on me poussait en arrière quand il y avait quelque chose à recevoir, et en avant quand il y avait un travail ou un sacrifice à accepter » (p. 15). À cette persécution au sein du couvent s'ajoute celle que lui inflige le monde étudiant catholique, groupe « fermé aux idées, ouvert aux personnes » : « Celles qui le composaient avaient toutes une vocation apostolique et prêchaient, défendaient, affichaient leurs signes distinctifs et leur foi, et disaient que leur plus cher désir était de connaître le martyr » (p. 24). Dolores ne cache pas son dégoût pour une dévotion qui s'exhibe⁴. De même que

3. Voir les actes à paraître des séminaires de Jacques Le Brun, « Apparition et développement des premières histoires de la mystique au début du xviii^e siècle », Faculté Jésuite, Centre Sèvres, séance du 5 avril 2001.

4. On se souvient ici de la recommandation de sainte Thérèse d'Avila : « Ne montrez votre dévotion intérieure qu'en cas d'extrême nécessité », « Avis de la mère Thérèse de Jésus à ses religieuses »,

« trouver Dieu est une expression sans convenance, qui montre tout au plus que l'on a trouvé un faux Dieu et, cherchant, oublié ce que nous ne pouvons pas chercher⁵ », de même l'acte de prier Dieu, d'aller à l'église, de s'occuper d'œuvres de bienfaisance perd toute signification lorsqu'il est au service d'une monstration de la foi :

Mais ce qui me dégoûta le plus ce fut quand mon amie me traîna dans une église où elle se jeta à genoux, la tête entre les mains, dans un recueillement tellement brusque et exagéré que, par besoin d'équilibre, je m'assis. Mais son recueillement n'était pas complet au point d'empêcher qu'à tout moment son visage ne tournât d'un quart de tour dans la coque de ses mains, pour sortir un œil inquisiteur. « Réponds au rosaire. » « Mets-toi à genoux. » « Baisse la tête » (p. 27).

Prato refuse toute expression rituelle du dogme. Les gestes appris, les attitudes jouées, les poses préparées, les stéréotypes qui fondent une pratique et un exercice de la religion lui sont intolérables. Là est précisément son *hérésie*, dans une interprétation de la coutume comme représentation, pantomime sociale dont l'*idiotie* lui donne « envie de rire » (p. 30). Hilarité qui n'est probablement pas étrangère à la peur que provoque le spectacle de la décadence du religieux. C'est ce qu'illustre la scène de la « morte parlante » : la compagne de chambre de la jeune fille, d'une dévotion suspecte, se laisse aller au début de la nuit à une pseudo-crise mystique, sorte de jeu hystérique qui épouvante Dolores :

- Jésus, Jésus disait-elle Jésus, pardonne. Amour qui n'es pas aimé, pardonne... mon Dieu, pitié ! [...]

Sa voix était rauque comme celle des fous. J'eus peur et j'allumai la lumière.

- Je t'aime... Je t'aime... Je t'aime... répétait-elle comme sous hypnose.

Je la saisis par un bras en la secouant de toutes mes forces.

- Réveille-toi, réveille-toi ! lui criai-je.

Œuvres Complètes, trad. Marcelle Auclair, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, p. 1051.

5. Maurice Blanchot à propos de Simone Weil, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1959, p. 154.

Mais sa voix était de plus en plus rauque.

- Je t'aime... je t'aime...

Je vis que ses paupières closes tremblaient légèrement. Donc elle était éveillée ! (p. 33).

Est ici mis en scène le grave danger que représente l'avilissement de l'intimité avec Dieu. Le nom de Jésus est blasphémé, car le commerce établi avec lui viole les mystères célestes de l'extase, et la prière n'est plus qu'un « soliloque brisé ». La religion est dépossédée de sa vérité, elle ne connaît plus d'*expérience du cœur*. À celle-ci se substituent toutes sortes de satisfactions individuelles, le propos étant moins de vivre modestement la foi que d'en acquérir les privilèges. Aussi Dolores Prato est-elle sans pitié dans sa caricature du couvent et d'une éducation religieuse qui, laissant dans l'ignorance les jeunes filles, les expose davantage aux déceptions et aux risques du « monde » : « "Le monde", pour qui ne le saurait pas, c'était tout ce qui existait sur la terre en dehors des couvents, qui appartenaient déjà au Royaume des Cieux » (p. 7). À la fin du récit, le passage de « l'Assemblée de la Sentence » (p. 40-42) transforme un rite d'initiation en une scène d'érudition maniaque : de multiples citations issues de textes religieux et mystiques sont récitées par les sœurs ; les phrases fusent, se succèdent sans autre raison qu'un étalage de savoir livresque. Encore une fois, une pratique mécanique de la foi disloque le langage, perd les mots. Dolores, conviée à cette « cérémonie très secrète » pour y découvrir le mystère de la « vocation », ne parvient pas à répéter ce que, du reste, elle ne connaît pas *par cœur*. Impossible pour elle de redire une sentence déjà prononcée, impossible de jouer la scène, de participer à la répétition pour entrer dans le grand théâtre du couvent.

À ces pratiques austères et surannées, Prato répond par un *enthousiasme* enflammé. Folle de joie à la perspective de découvrir la « ribambelle de secrets » qui entoure la vie des nonnes, elle cueille une rose rouge, se la pique dans les cheveux et court à l'assemblée où elle se présente dans un désordre des sens qui trahit sa trop grande sensibilité : « Tout palpait en moi, à cause de la course et de la joie. Mais je m'aperçus tout de suite que toute cette émotion physique détonnait dans cet ensemble hiératique » (p. 37). Palpitations du *cœur* et rougeur de Dolores, à l'image de la rose rouge que

la jeune fille porte si près du visage, et qu'elle ne pourra pas « froisser » et « jeter » malgré le sévère regard des religieuses :

Elle était *si parfaite, si rouge*, elle ne demandait que la caresse du regard, redoutant le contact des doigts. Là où les pétales sont plus serrés, on aurait dit que son cœur battait et en même temps elle répandait son *souffle (respiro)* parfumé. C'était une *créature (creatura)* qui me regardait, me montrant sans pudeur sa beauté. J'eus honte d'elle, *si ouverte et si rouge*, mais je ne pus l'abîmer en la serrant dans mon poing (p. 42, je souligne).

En un instant la rose devient cœur, « créature » vivante animée par le souffle de Dieu, et la vision s'inscrit en biais dans la tradition qui fait du cœur l'organe de l'union mystique. Mais la reprise des adjectifs qui qualifient la rose, en insistant sur son épanouissement et sa couleur intense, provoque la rougeur de Dolores. Cet incarnat témoigne que la jeune fille comprend plutôt le « langage des fleurs » que le langage mystique ; elle perçoit « une vérité aussi naturelle : qu'une belle jeune fille ou une rose rouge signifient l'amour⁶ ». Pourtant, la pensionnaire des Visitandines ne peut ignorer le rôle du cœur dans l'expérience unitive telle que l'a décrite le fondateur de cet ordre (en 1610), François de Sales, dans son *Traité de l'amour de Dieu* : on y lit l'histoire du « chevalier-pèlerin » qui fut retrouvé le cœur « éclaté d'excès et de ferveur d'amour », « avec ce sacré mot gravé au-dedans d'icelui : *Jésus mon amour!*⁷ ». Dolores, pour sa part, choisit d'offrir son cœur à l'amour qui, lorsqu'elle quitte le couvent, « fleurissait » autour d'elle « avec l'exubérance des rosiers au printemps » : « Il me fit ce que je n'avais pas fait à la rose, le fameux jour où je n'avais rien appris : il me froissa et me jeta » (p. 45). La jeune femme fait l'expérience cuisante de l'amour quand elle arrive dans « le monde », et l'échec de l'initiation religieuse aboutit à un apprentissage cruel de la vie. Car tout au long du récit s'affrontent deux conceptions de l'expérience : celle de l'institution religieuse, expérience apprise, dénaturée, finalement chimérique, et celle du cœur, vécue,

6. Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *Œuvres Complètes*, v. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 176, 177.

7. Cité par Milad Doueïhi, *Histoire perverse du cœur humain*, trad. Pierre-Antoine Fabre, Paris, Seuil, 1996, p. 148.

authentique mais douloureuse comme une brûlure. *Scottatura* à laquelle isotopies et images donnent la forme d'une « rose rouge », d'un « cœur » ou d'un « papillon ».

La flamme et le papillon

Dolores ne deviendra pas ce beau papillon d'église voué à ne connaître que les fleurs reliquaires et à se brûler aux cierges pour achever sa courte vie :

Elles [les nonnes] m'accueillirent comme une chrysalide : je n'étais plus un ver, et je deviendrais papillon dans la mesure où mon évolution se passerait sans incidents. [...] L'échec de mon initiation m'avait ramenée à l'état de ver (p. 34, 44).

Cette régression « à l'état de ver » la décide à reprendre sa liberté : Dolores s'envole dans le monde comme l'un de ces papillons qui la faisaient rêver dans son enfance et que son oncle avait promis de lui envoyer d'Amérique, « des papillons grands comme ça » : « Et j'avais ouvert mes deux mains l'une à côté de l'autre » (p. 9). Pourtant, on sait le danger que court l'insecte innocent et singulier dont François de Sales, dans son *Introduction à la vie dévote* cette fois, « fait l'image même de celui qui ne peut résister aux tentations du corps » :

Car, comme le petit papillon voyant la flamme va curieusement voletant autour d'elle pour essayer si elle est aussi douce que belle, et pressé de cette fantaisie ne cesse point qu'il ne se perde au premier essai, ainsi les jeunes gens bien souvent se laissent tellement saisir de la fausse et sottise estime qu'ils ont du plaisir des flammes voluptueuses qu'après plusieurs pensées ils vont en finale s'y ruiner et perdre⁸.

8. François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1969, p. 83. Sur l'image du papillon comme représentation de la tentation, voir Pierre Jean Jouve, *Paulina 1880*, Paris, Gallimard, 1998, p. 40 (le roman se déroule en partie au couvent de la Visitation à Mantoue) : « C'est trop beau, c'est trop beau ! ah ! quelle pécheresse je suis. Je suis pleine de contradictions. Mais non cher papillon, prends garde à la flamme, en voilà encore un qui va mourir comme celui de l'autre soir, il va mourir tout de suite ! Il revient dans le feu malgré lui, il ne comprend pas le feu et la moitié d'une aile est déjà brûlée, il revient, il revient encore, mais c'est le feu, malheureux papillon, c'est le feu ! »

Comme le papillon, Dolores se brûlera d'aller trop près de la lumière, attirée sans méfiance par ce qu'elle ne connaît pas, l'amour. Brûlure qui n'est pas la première ni la plus douloureuse du récit : tout au long du texte, la jeune fille ne désire qu'une chose, aller à la mer. Au bout de cette quête, la brûlure, réelle, gonflée, écarlate ; la peau mortifiée et le corps brûlant de fièvre. Au terme d'une journée à la plage, Dolores découvre que « la combinaison des éléments », mer et soleil, brûle à ce point la peau qu'il lui semble brûler « de l'intérieur et de l'extérieur ». En raison de son inexpérience, de son idiotie, elle n'est pas « devenue noire, mais rouge » (p. 21). À première vue, rien de hautement spirituel dans cette douloureuse séance de bronzage, dans cette réaction chimique, sinon peut-être une allusion à quelque « divinité infernale » (p. 23). La brûlure est souvent le sceau de la sorcellerie, et elle le sera aux yeux de la Supérieure voyant sur les jambes de Dolores la marque « d'on ne sait quelle terrible révélation » (p. 44). Allusion au satanisme, peut-être, d'autant qu'aux yeux des nonnes Dolores est sans doute « damnablement jolie⁹ ». Néanmoins, la brûlure vive est aussi une fleur de peau, de la même couleur que cette fleur de chair palpitant entre les mains de la jeune fille et provoquant sa honte ; n'a-t-elle pas dès lors valeur d'expression spirituelle ? Et le mot *brûlure* n'appartient-il pas au lexique mystique, où les mots de l'amour charnel chantent l'amour divin ? Toujours est-il que la brûlure fut « du troisième degré » (p. 16) : physique et spirituelle donc, mais aussi psychique, car elle a trait au douloureux mystère qui, pour la narratrice, entoure la mort de sa mère : « Il avait dû se passer quelque chose : un point noir, une tache, une zone d'ombre dans laquelle nous étions confondues elle et moi ; peut-être une terrible brûlure (*scottatura tremenda*) » (p. 19). Le jour où Dolores découvre la plage est un jour tragique : elle trouve, à la place d'une « sœur traditionnelle », une « jeune fille très belle et froide » qui, au lieu de lui apprendre quoi que ce soit sur elle-même et sa mère, lui propose avec un « superbe détachement » de passer une journée à la mer où elle doit se rendre pour soigner « sa mauvaise toux » (p. 19). Or Dolores qualifie ce jour de

9. Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 33.

« jour de joie » et dit se sentir « légère comme un papillon dans le soleil (*leggera come il volo d'una farfalla sotto il sole*) » :

Toux bénie ! Qu'avais-je à faire de ma mère et de nos péchés !
Désormais je ne pensais plus qu'à la mer.
Moi je ne l'avais jamais vue ! (p. 19).

En somme, pour Dolores, ce qui n'a aucun sens, l'insignifiant – aller à la mer – est essentiel ; ou plutôt, l'essentiel – retrouver des traces de la mère – est rendu insignifiant¹⁰. À cet égard, elle incarne le personnage de l'idiotie comme le texte nous le laisse entendre autant par la naïveté des jeux sur les signifiants – mère et mer (*mamma, madre, mare*) – que par les nombreuses occurrences où la jeune fille est traitée d'idiotie (*stipida* ; *è scema*). Mais ceux qui prononcent cette insulte, depuis l'insensibilité de leurs cœurs, ne mesurent pas la véracité de leur parole. L'idiotie est une figure mystique fascinante, elle est « le site paradoxal de l'absolu¹¹ » : « Heureux ceux qui ont une âme de pauvre, car le Royaume des Cieux est à eux » (*Math.*, V, 3). L'idiotie est celui qui possède tout parce qu'il est « celui qui ne veut rien, ne sait rien, et n'a rien¹² ». Persécutée, humble, confondue avec les déchets du couvent – « J'avais toujours délibérément assumé la part la plus fatigante et la plus ingrate de toutes les tâches » (p. 15) –, l'idiotie, dont Michel de Certeau raconte l'histoire, est aussi l'élue de Dieu, celle qui par la grâce de son absence de savoir (épisode des sentences religieuses) reçoit sans le comprendre un don d'amour divin (épisode de la rose rouge). Elle ne connaît Dieu que de manière instinctive, idiotement : « L'idiot, ici, est encore, au sens primitif du terme, le simple particulier, celui qui n'a pas la patente officielle du savoir théologique et de la fonction sacrée¹³. »

10. Cf. Michel de Certeau, *La Fable mystique 1*, op. cit., p. 19 : « Le fondamental est chez eux [les mystiques] indissociable de l'insignifiant. »

11. *Id.*, « Folies déliées : séductions de l'Autre », *Traverses* n° 18, février 1980, p. 37-54.

12. Maître Eckhart, « Sermon 52 », *Du détachement et autres textes*, trad. Gwendolyne Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Payot, 1995, p. 74.

13. Michel de Certeau, *La Fable mystique 1*, op. cit., p. 49.

Dès lors, c'est à travers la figure de l'idiote Dolores, cette « terre de personne », que Prato propose de repenser l'expérience spirituelle comme expérience muette :

En tant qu'enfance de l'homme, l'expérience est simplement la différence entre l'humain et le linguistique. Que l'homme ne soit pas toujours déjà parlant, qu'il ait été et soit encore en-fant, voilà qui constitue l'expérience¹⁴.

L'expérience, en sa qualité première, serait accès au langage. Ainsi, entre l'écrivain et son héroïne, l'enjeu est-il la réalisation d'une vocation d'écriture et, à travers elle, d'une *heuristique de l'expérience*. Apprendre, réapprendre ce qu'est l'expérience, et plus exactement « l'expérience communicable » : « N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets des champs de bataille ?¹⁵ » D'une expérience première, rêvée, fantasmée – expérience muette – à un mutisme de l'expérience, l'homme a acquis et perdu le don du langage. Selon Walter Benjamin, avec le début du xx^e siècle, un « effroyable déploiement technique plongeait les hommes dans une pauvreté tout à fait nouvelle¹⁶ », causée par leur fatigue des multiples expériences de « l'actuel » : ils ont connu « l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres du gouvernement¹⁷ ». Et l'expérience spirituelle n'a-t-elle pas également pâti, à en croire Prato, d'une outrancière publicité ? Dès lors, comment retrouver dans le mutisme de l'expérience ce qui en constitue la valeur première, l'accès au langage, et plus précisément ici, le devenir écrivain ?

Le simulacre

Celle qui conduit le récit de *Brûlures* n'est donc pas Dolores, c'est l'écrivain Prato. Tandis que celle-ci raconte son

14. Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot, 2000, p. 65. L'ouvrage interroge la notion d'expérience à partir du texte de Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », Œuvres II, ed. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 364-372.

15. Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *op. cit.*, p. 365.

16. *Ibid.*, p. 371.

17. *Ibid.*, p. 365.

expérience, en proie aux affres de l'écriture et de ses repentirs – « froissant » et « jetant » le papier¹⁸ – Dolores, elle, est dans l'aveuglant présent, la parole coupée par l'instant. Elle « [s'aperçoit] soudain » (p. 37) des événements, sans vouloir les comprendre pleinement, sans en tirer de conclusions ; elle est ce qu'elle fait, elle se consume dans l'existence. L'écriture fait alors coexister, au nom de l'expérience, deux figures contradictoires, celle de l'idiote et celle de l'écrivain, celle qui ne sait ni ne dit rien et celle qui a appris et cherche à mettre en mots cette expérience. Position paradoxale, car pour y parvenir l'auteur doit utiliser toutes les ressources de l'expérience acquise, toute son habileté en matière d'écriture. Aussi lira-t-on comme un précepte d'*ironie* cette déclaration : « Mieux valait ne pas comprendre : ça ne m'a jamais plu de comprendre » (p. 23), qui place Dolores en miroir de Prato grâce à deux propositions face à face, l'une à un temps du passé (l'imparfait) et l'autre à un temps du présent dans le passé (le passé composé) ; notons une variante au présent, à la fin du récit : « Je ne sais pas pourquoi, il vaut toujours mieux ne pas savoir. » Entre les deux, le miroir de l'expérience que manipule la froide ironie nécessaire à l'auteur pour mener à bien son récit de *Brûlures*. De ces événements, l'écrivain à gardé les cicatrices ; il lui faut désormais leur donner un sens, l'écriture doit leur donner une forme. Le déni constant de l'interprétation masque le travail de l'écrivain face à son passé, ainsi que la tentation de l'analyser. Tentation, en effet, car il faut sauver et restituer l'intégrité de cette expérience absente au langage – et d'absence au langage – qui a donné naissance à l'écriture sans que cette dernière ne vienne en trahir la silencieuse vérité.

Aussi, dans le texte de Prato, les mots fleurissent-ils « avec l'exubérance [muette] des rosiers au printemps » : ils condensent des significations (se brûler les ailes, brûler d'amour, apprendre par cœur, manquer de cœur, à contrecœur, à fleur de peau...), et sont investis par des images (le papillon, le cœur, la fleur, l'appeau...), s'allumant « de reflets réciproques comme

18. Pour mémoire, Baudelaire, « Réversibilité », *Les Fleurs du mal* : « Ange plein de gaieté connaissez-vous l'angoisse / Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits / Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse. »

une virtuelle traînée de feux sur des pierreries¹⁹ ». Ils se tiennent suspendus dans le langage, instants ouverts par le poète en un abîme d'images, de *simulacres*. De cette spéculation poétique des mots, organisée par Prato, Dolores a déjà l'intuition grâce à sa perception du monde à « brûle-pourpoint » :

Je restai là à regarder les étoiles et les flots, et ma joie s'en alla entre ces deux choses, si lentement, si doucement qu'elle devint paix. Une paix en prière devant le miracle d'une eau nocturne sous les étoiles (p. 29).

La connotation religieuse des termes soulignés révèle la portée spirituelle que Prato accorde à cette muette expérience des « simulacres », qui deviendra expérience poétique. Lucrèce, comme l'on sait, procède de même pour appuyer sa définition des simulacres : « Place la nuit un miroir d'eau sous un ciel étoilé ; tout aussitôt les astres éclatants qui illuminent le ciel viennent s'y refléter²⁰. » Le simulacre est une image à même les choses – et à même les mots pour Prato –, présence lumineuse, informe et délicate, sorte d'aura des corps qui ne peut en être dissociée, et dont l'objet privilégié est le miroir. Celui-ci produit des simulacres qui, s'ils obéissent à des impératifs de symétrie, n'en déjouent pas moins la rigueur du reflet en de multiples renversements. Le simulacre, chez Prato, opère alors tant au niveau de la narration – l'écrivain en miroir de l'héroïne – qu'au niveau du mot et des images poétiques qu'il produit – cœur et papillon relevant d'une symétrie qui donne forme à la brûlure, cicatrice informe.

Mais cette histoire de brûlures, de peau, de papillons, menée avec humour et ironie, s'écrit aussi au miroir d'un discours religieux dont sont renversés les stéréotypes : le simulacre, selon Pierre Klossowski, retourne « au profit de son imitation les stéréotypes institutionnels donc conventionnels du dicible et du montrable ». Il a le pouvoir, à l'encontre de la « censure sociale, religieuse ou morale », d'exprimer en son reflet « l'indicible ou l'immontrable²¹ » de la chose représentée.

19. Stéphane Mallarmé, « Crise de cers », *Divagations*, Paris, Gallimard, 1994, p. 248.

20. Lucrèce, *De rerum natura*, t. II, livre IV, trad. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1964, 210-215, p. 13.

21. Pierre Klossowski, « La description, l'argumentation, le récit... », *Tableaux vivants. Essais critiques*, 1936-1983, Paris, Gallimard, 2001, p. 135.

Habilité au simulacre que possède l'écrivain Prato et qui, chez Dolores, se manifeste encore sous la forme de *l'appeau* : l'appeau est un animal-simulacre, un oiseau-miroir qui leurre en attirant ses congénères dans les filets du chasseur. C'est aussi un animal prisonnier, comme la chouette de l'oncle « attachée à un billot » (p. 9) dont le souvenir a marqué Dolores. À plusieurs reprises, la jeune fille surnommée « appeau (*uccello da richiamo*) » par l'une des étudiantes, se sent prisonnière comme l'oiseau de son enfance : « NON, je ne pouvais pas partir ! j'étais attachée à mon billot » (p. 34). Cette chaîne, c'est la vie au couvent et plus largement l'institution religieuse. Pour Prato, la contrainte est devenue celle des « stéréotypes institutionnels » qui fondent la littérature à succès et que cet écrivain méconnu ne côtoie guère.

Le chant de l'appeau, évoquant le chant du cygne en sa fatale mélancolie, est un simulacre. Non pas seulement parce que le travail poétique est dissimulé dans la narration, mais surtout parce que les mots épousent et reflètent des réalités qui évoluent dans le temps (« *Parole nel tempo* » est le titre d'un des poèmes de Dolores Prato) : « *La vita mi si trasformava con le parole*²². » Pour Prato, les mots ne sont jamais immuables ou prisonniers d'une signification, ils suggèrent toujours plus qu'ils ne disent, ils procèdent des sensations, des sentiments, des désirs : la vie du poète se transforme avec eux. L'écrivain affirme que « tantôt par leur musicalité », « tantôt par leur distance dans le temps », « tantôt par leur mystère », ils « s'imposaient en proportion des passions qu'ils provoquaient » en elle²³. Les mots ont alors ce pouvoir d'infléchir et de commander l'existence qu'ils débordent, comme c'est le cas dans *Brûlures* :

Je ne sais pas pourquoi, mais quand on parlait de ces brûlures, regards et paroles s'adressaient plus souvent à moi, comme si un sage et lumineux pressentiment avertissait que j'étais plus exposée que les autres à ce genre d'accidents (p. 8).

Et si Dolores entend dans le mot « brûlures » une prédiction, il devient une malédiction dans les paroles de la « Supé-

22. Dolores Prato, *Parole*, Milan, Adelphi, 1994, p. 335.

23. *Ibid.*, p. 328.

rieure » : « Tu joues avec le feu, ma fille, et tu te brûleras. Va donc dans le monde, vas-y, brûle-toi » (p. 17). Dolores apprendra à connaître ce pouvoir des mots, les brûlures étant les marques d'une expérience poétique à laquelle Prato vouera son existence. Comme sa vie, l'écriture de la mémoire chez Prato est « chavirée, travestie, masquée par les mots ²⁴ » : elle ne se livre pas tant dans la narration des « souvenirs » (*Andenken*) qu'à travers une poésie plastique qui se donne comme « remémoration » (*Eindenken*) ²⁵ dans son travail de l'informe.

L'informe à l'œuvre

Brûlures est donc un texte composé à la fois d'une narration que l'ironie place habilement en miroir des « stéréotypes » du discours religieux – l'expérience mystique, la prière, la sentence – et d'une écriture poétique qui travaille l'éclosion des mots en images. Or, c'est grâce au récit que la poésie peut affirmer sa dissidence et son exil de toute autorité, car il a pour rôle de « tenir ce qui échappe au texte », de « prendre en charge le référentiel dont l'écriture se sait privée ²⁶ ». Dès lors les mots n'en finiront plus de « partir sans cesse », et ni Dolores ni Prato n'interpréteront tous les hasards du récit que nous sommes conviés à interpréter, en opérant des substitutions et des glissements de sens. Dans la coïncidence entre les signi-

24. *Ibid.* p. 284.

25. Sur cette distinction empruntée à la terminologie de Walter Benjamin, voir par exemple « Zentralpark. Fragments sur Baudelaire », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979, 32a, p. 239-240 : « Le souvenir (*Andenken*) est le complément de l'expérience vécue. Il cristallise la croissante aliénation de l'homme qui fait l'inventaire de son passé comme d'un avoir mort. » *L'Andenken* provient « de l'expérience défunte qui, par euphémisme, s'appelle l'expérience vécue. *L'Eindenken*, elle, provoque une expérience (*Erfahrung*) qui, en un éclair, en une image dite "dialectique" met en contact le présent et le passé ».

26. Michel de Certeau, « Le roman psychanalytique et son institution », *Géopsychanalyse. Les souterrains de l'institution*, Paris, René Major, 1981, p. 124-145, p. 124. Cf. *id.*, « Le "roman" psychanalytique. Histoire et littérature », *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p. 118-141.

fiants comme dans la plasticité des images, Prato nous invite à extrapoler la signification de la brûlure, à multiplier les interprétations de l'image du papillon, à constater des décalages entre les contenus représentatifs (la mer) et les affects (la joie de Dolores). Les conversions brutales du sens figuré au sens propre achèvent de transformer les lecteurs en ces beaux papillons à attraper. Or, à force de traiter les choses concrètes de l'expérience de Dolores comme si elles étaient abstraites, de prendre les choses pour des mots, le récit de Prato ne devient-il pas « discours schizophrénique » ? :

Les mots sont condensés et transfèrent, sans reste, les uns aux autres, leurs investissements, par déplacement ; le processus peut aller si loin qu'un seul mot, apte à cela du fait de multiples relations, assume la fonction de toute une chaîne de pensée ²⁷.

Dans le récit de Dolores Prato, il est désormais clair que ce mot est *brûlures*. La relation à la cicatrice s'attribue, pour citer encore Freud, « la fonction de représenter le contenu tout entier » du récit, et l'image de la cicatrice est au texte ce que le symptôme est au corps : un « symbole mnésique ». Les images du texte (rose, cœur, papillon, brûlure) se confondent et régressent à l'état d'informe, papillon d'encre entre deux pages, brûlure sur papier et cœur du sens. Le chant de l'appeau nous place face à des simulacres continuellement renouvelés : l'informe est à l'œuvre, « la mémoire vire au symptôme ²⁸ ». Les images produites par les mots se succèdent, se rencontrent sans achever le sens, elles ont la rapidité et la mobilité des simulacres.

L'instabilité des formes traduit alors le « mouvement de partir sans cesse », le refus d'une expérience poétique dont l'écriture serait institutionnalisée. Il s'agit plutôt, à travers une réminiscence de l'expérience vécue et de ses chocs, d'acquiescer une expérience légitimant l'énonciation, et permettant d'accéder à un statut d'auteur libéré des conventions qui lui sont inhérentes : « Informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel

27. Sigmund Freud, « L'inconscient », in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 2001, p. 113.

28. Georges Didi-Huberman, « L'aiguille et le papillon ou le dispositif du silence perçant », *L'inactuel* n° 5, Paris, Circé, 2000, p. 201-214.

sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. *Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens* et se fait écraser partout comme une araignée », « un ver de terre ²⁹ », ou s'étale, pourrait-on dire encore, comme une brûlure sur la peau. Aussi le récit travaille-t-il modestement à son inachèvement, à ne se résoudre que par « un infini désir de bonté » (p. 29), à se relancer toujours vers un nouveau sens, une nouvelle forme, car telle est l'expérience vécue (*Erlebnis*), informe et informelle.

C'est un récit-papillon qui opère ses métamorphoses grâce à l'écriture poétique et qui, dans la mesure où l'insecte figure notre condition, résume l'expérience (*Erfahrung*) qui nous est transmise malgré nous – expérience que nous commençons, achevons et recommençons tous par la force des choses, par la force des mots :

Sommes-nous vraiment mieux lotis que les papillons ? *Larves*, ne sommes-nous pas privés de regard et de parole, étouffés dans la masse de nos formes embryonnaires ? Et pourtant déjà fantômes, bientôt revenants (*larvae*), puisqu'on s'apprête à nous donner un prénom et un nom que des morts, bien avant nous, avaient portés ? *Chrysalides*, ne sommes-nous pas privés d'expérience et de sagesse, étouffés dans nos langes ou nos malaises d'enfants ? Et pourtant déjà spectres de cette origine qui nous traverse, nous revêt et nous habite entièrement ? *Imagos*, ne sommes-nous pas privés du choix de changer de peau – de forme et de couleur –, étouffés dans les savantes symétries de notre belle parure ? Et donc déjà voués à servir de trophée, de représentation, d'ancêtre transfixé, pour ceux qui voudront bientôt nous utiliser comme fantômes, transmettre notre nom à leurs petites larves, *e così via...* ? ³⁰

Le récit est donc bien celui de l'expérience de Dolores Prato, mais également celui de l'expérience comme notion labile qui, en acquérant sa vocation poétique, épouse les mots en leurs multiples figurations de l'informe cicatrice. Marque indélébile et muette autant que trace lisible et en constante métamorphose, la brûlure devenue cœur et papillon découvre aux lecteurs des formes comme on en découvrirait dans une

29. Georges Bataille, « Informe », *op. cit.*, p. 217. Je souligne.

30. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 201.

page pliée, au début du siècle dernier, selon la méthode expérimentale d'Hermann Rorschach. Lectures d'une tache pour se connaître dans ce que l'on croit voir, lecture d'un mot en ses simulacres qui deviennent les nôtres, selon la poésie de Dolores Prato. Et si l'écrivain nous invite à penser que l'expérience des mots donne à lire les fictions de l'individu et tend irrésistiblement vers une écriture du symptôme (« langage hypocondriaque ou langage d'organe ³¹ »), la poétique du récit ne doit rien à l'énoncé de souvenirs personnels. Nous n'apprenons rien des événements liés à la mère de Dolores, rien de cette « terrible brûlure » qu'elle lui a transmise avec la douleur attachée à son nom. Mais si Prato choisit d'écrire sous le signe de la brûlure, c'est aussi parce qu'elle ne souhaite à personne la douleur de cette expérience. L'écrivain, en nous la transmettant, nous prévient que les mots, si bénéfiques qu'ils soient, peuvent aussi brûler les mains et le cœur des imprudents : leur poésie est une alchimie puissante, dont on est parfois « incapable de dire à quelle combinaison d'éléments » (p. 34) elle est due.

Muriel Pic

31. Sigmund Freud, *Métapsychologie*, *op. cit.*, p. 113.