

Recension : « L'invention de l'écriture »

HATHERLY, A., [2013]. *L'invention de l'écriture*, «Lignes d'écriture» par Michel Butor, témoignages de Carlos França et João Silvério, traduction de Catherine Dumas, Suisse, Pagine d'Arte¹.

Ana Paixão
Université Paris 8/Université Nouvelle de Lisbonne

Traduit par Catherine Dumas
Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Les Éditions Pagine d'Arte ont consacré le n° 19 de la collection Ciel Vague à Ana Hatherly, poursuivant leur publication d'œuvres qui privilégient les relations inter-artistiques et le lien art-nature et dont font partie des noms tels que Gabriela Llansol, Jean Louis Shefer, Yves Bonnefoy, Michel Butor ou Yves Peyré, entre autres. *L'invention de l'écriture* maintient le format expressif de la collection 27x12 cms, dans une disposition graphique qui permet de mettre en évidence l'œuvre poétique, l'œuvre visuelle et les essais de l'auteur.

Au long de 48 pages, l'écriture est expérimentée, problématisée, inventée à partir du trait, de l'image poético-graphique de (et autour de) A. Hatherly. Dans *L'invention de l'écriture*, se dessinent des textes qui alternent la poésie de *Pavão Negro* (Hatherly, 2003), des citations en prose provenant de diverses sources bibliographiques de l'auteur, et l'œuvre visuelle de la FLAD (Fundação Luso-americana para o Desenvolvimento). Ana Marques Gastão a été chargée de la sélection soigneuse des poèmes et des citations qui tournent autour de la notion d'écriture. Catherine Dumas a réécrit les textes en français en les inscrivant avec fluidité dans cette langue. *L'invention de l'écriture* est en outre entouré de paratextes qui encadrent le livre et l'œuvre de A. Hatherly. En guise d'hommage introductif, Michel Butor consacre à l'auteur de sublimes "Lignes d'écriture" (p. 4-5), dans une ligne poétique qui révèle une perception profonde de la *poiesis* de A. Hatherly. Les éditeurs Matteo Bianchi et Carolina Leite établissent dans la prologue (p. 7) une continuité avec le reste de la collection. Les textes de Carlos França ("Baroque sublime", p. 42-43) et de João Silvério ("L'esprit de la collection", p. 44-45) délimitent finalement les contours du livre, définissant des perspectives éclairantes sur l'œuvre poétique et d'essayiste de Ana Hatherly, dans le cas du premier, et abordant la collection visuelle de l'auteur dans le contexte du legs de la FLAD, pour ce qui est du second.

¹ Une version en portugais de ce texte a été publiée dans la revue *Colóquio Letras*, numéro 188, janvier-avril, 2015.

Dans ce livre, les perspectives d'écriture définies par l'œuvre de A. Hatherly, sous ses versants visuel, poétique et d'essayiste, sont plurielles et vastes, c'est-à-dire :

1. L'écriture comme dessin, calligramme, *frame*.

L'invention de l'écriture explore d'abord, dès la couverture, l'écriture en tant que dessin, trait, image. La dimension spatiale du signe intègre des termes en portugais dans un entrecroisement permanent et une fusion d'expressions linguistiques et plastiques. La séparation classique entre signes linguistiques et éléments plastiques qui, selon Michel Foucault, a dominé les arts visuels et littéraires depuis le XV^{ème} siècle (Foucault, 2010 : 27), est ainsi annulée. A. Hatherly verse les principes de l'écriture verbale dans le dessin et réalise le parcours inverse en transformant le trait en mot. Dessiner c'est dire, et dire, dessiner – *dessiner (dizenhar)*. L'exploration concrétisée par A. Hatherly est féconde en corrélation avec d'autres modèles d'écriture allant de l'idéogramme au hiéroglyphe, en passant par le calligramme. L'espace est l'élément du signe, confiné à un trait qui récuse le statisme et se meut en permanence, aussi bien dans l'œuvre visuelle que dans la poésie. Le dessin, le mot-écriture sont « [...] une image en arrêt/recueillie du plus profond du cinéma muet » (p. 17). L'écriture est image, *frame* cinématographique : elle se donne à voir dans un instant insonore. Et pourtant, tout comme dans toute tradition idéogrammatique, l'œuvre visuelle de A. Hatherly se trouve imprégnée d'éléments phoniques conférés par les mots qui s'y moulent.

2. L'écriture comme son, comme image acoustique.

Dans *L'invention de l'écriture*, l'écriture est également alphabétique, celle qui transcrit les sons, la phonétique. Comme le remarque Heidegger (1962 : 124), l'hégémonie du *logos* dans la culture grecque accompagne la *phonè* dans un phonocentrisme qui, dans différentes cultures, est devenu dominant par la voix depuis l'Antiquité. A. Hatherly écoute et enregistre : « Un fleuve de lumières cachées/traverse l'invention de la voix:/il avance lentement : mais soudain/il jaillit fulminant/sortant de notre bouche » (p. 11). Le son surgit comme une image silencieuse, toujours dépendante du regard pour se faire entendre. Par l'écriture, ne persiste qu'une « voix perdue » (p. 20) ; les mots ont été avalés par la machine du temps et ils réapparaîtront exclusivement en tant que visuels, « sur des écrans muets illuminés » (*ibid.*). Dans l'écriture, le son est silence, rien qu'une image acoustique, une représentation en sourdine.

3. L'écriture comme représentation, vestige.

L'écriture donne à voir, « montre », selon la terminologie de wittgensteinienne (Wittgenstein, 1983 : 227). Alors que le mot sonore a lieu dans le temps, l'écriture, ancrée dans l'espace, est centrée sur le regard comme une façon « de rendre visible ce qui n'est pas visible » (Derrida, 2013 : 68). A. Hatherly le prouve : « je n'écris pas pour dire, /j'écris pour dire ce qui ne peut pas être dit » (p. 24). Dans *L'invention de l'écriture*, le trait du mot ou le dessin de l'œuvre plastique surgissent comme la marque d'un vestige, puisque « Par les images : nous entrons en dialogue/avec l'indicible » (p. 29). Un indicible préfiguré comme horizon de toute représentation : « C'est une quête infinie. Elle scrute l'inédit... l'écriture est un fragment d'effroi » (p. 39). L'écriture n'est autre que la perception de l'invisible.

4. L'écriture comme invention.

L'invention de la rhétorique classique correspondait au moment de sélection des matériaux à utiliser dans le texte. De même, A. Hatherly condense dans *L'invention de l'écriture* des modes de représentation qui vont de l'imagétique visuelle au vestige sonore, en passant par l'élaboration cinématique, et ils renvoient au signe dans sa fonction première : la chorégraphie. Toute écriture préfigure, prévoit une dimension performative à travers la lecture. L'œuvre visuelle reproduite dans le livre, et qui appartient à la collection de la FLAD, a précisément comme titre agglutinateur « Réinvention de la lecture », en appelant à un jeu interprétatif osé, à un labyrinthe baroque. A. Hatherly trace exactement les contours de cette exploration : « l'esprit explorateur de l'esthétique baroque... règne sur nombre de mes textes les plus radicalement expérimentaux » (p. 27). L'écriture devient ainsi un code chiffré, vestige du code phonétique que le lecteur devra réveiller : « l'écriture est un langage muet ; elle reproduit le silence du mystère que l'initié pénètre à travers la lecture » (p. 30). La lecture est une performance initiatique, un passage du signe muet au signe sonore, une concrétisation cinématique et choréographique. Dans l'écriture du « texte-acte » (Hatherly, 2001 : 288) se concentrent tous les arts, en une fusion qui fait sans cesse appel à des formes multiples de cinesthésie : « Le livre est un film muet/que le regard sonorise » (p. 38). Michel Butor, dans son texte initial, trace justement les contours d'une nouvelle langue « infra-rouge ultra-violet » (p. 5) qui est celle de A. Hatherly, avec des moyens technologico-poïétiques qui redéfinissent les frontières entre les arts tout en les abolissant. *L'invention de l'écriture* redéfinit les contours de l'exploration « verbi-voco-visuelle » (Hatherly, 2001 : 10) de A. Hatherly dans une concrétisation qui retrace les lignes de l'écriture par la création inter-artistique, ébauchant un nouveau concept de lecteur. Le livre condense l'expérimentation et la réflexion autour des notions de représentation et

de lecture, en une fusion des arts qui, de par la diversité des moyens d'expression et de typologies textuelles, révèle la main de A. Hatherly, intelligente et multitechnologiquement habile. Par ses excellents choix de textes et sa composition graphique compétente, ce livre confirme A. Hatherly comme une artiste de l'avenir qui projette dans le présent l'œuvre inter-artistique pluri-expressive du devenir, dans un effet de Doppler² permanent et multidimensionnel.

Références Bibliographiques

DERRIDA, J., [2013]. *Penser à ne pas voir*, Paris, Editions de la différence.

FOUCAULT, M., [2010]. *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana.

HATHERLY, A., [2001]. *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa, Quimera.

_____, [2003]. *O Pavão Negro*, Lisboa, Assírio e Alvim.

_____, [2006]. *463 Tisanas*, Lisboa, Quimera.

_____, [2015]. *Le Roi de Pierre*, traduit du portugais par Catherine Dumas, Paris, Anne Rideau Éditions [O Mestre, 1963].

HEIDEGGER, M., [1962]. *Le Principe de raison*, traduction de André Préau, Paris, Gallimard.

WITTGENSTEIN, L., [1983]. *Notebooks 1914-16*, Anscombe & Wright (org.), Chicago, Univ. Chicago Press.

2 Comme le souligne l'auteur : «A nossa existência é uma rápida passagem pelo mundo em efeito Doppler» («Notre existence est un passage rapide par le monde en effet Doppler») (Hatherly, 2006: 156).