

Actes d'espérance

*Et nos visages, mon cœur,
fugaces comme des photos*
de John Berger

par Maria Nadotti

Sur la couverture de papier opaque couleur tourterelle de l'édition originale de *Et nos visages, mon cœur, fugaces comme des photos*, il n'y a pas d'images. De sa main, l'auteur a tracé juste quelques mots et signé de son nom : il s'agit d'une dédicace et d'un autographe, pas d'un titre.

Berger assume à partir de là, de cette périphérie du texte, le risque de se dire. Le pronom qu'il adopte n'est cependant pas le je envahissant de celui qui, en se révélant, met le lecteur dans la position muette du voyeur, mais plutôt un nous non narcissique, inclusif, pluriel, le seul pronom capable de décliner la passion, l'amitié et la solidarité et surtout la conscience de notre condition commune de mortels. Parce que le je qui se fait nous est un je qui a justement su reconnaître un ou plusieurs tu et les garder au plus près, avec soin et en toute connaissance de sa propre fragilité, de la leur, partagée.

Et nos visages, mon cœur... Cela ressemble aux premiers mots d'une lettre d'amour et le livre à une enveloppe ouverte, laissée là par distraction ou générosité entre les mains de chacun. Comme pour affirmer qu'il n'y a pas de discours plus public et politique, plus radicalement communautaire, que celui sur les sentiments et l'intimité. Et dans cette strophe/dédicace, sont déjà présents les corps et leur volatile et très précieuse « brièveté », doublée de l'impermanence de

chacune de leurs effigies. L'objet d'amour, apostrophé depuis le seuil du texte, est un « mon cœur » : une façon de souligner pleinement cette osmose physique, organique, matérielle, qui advient chaque fois qu'on se dépasse — hors de soi et en l'autre, mais aussi habité par l'autre — en se reconnaissant amants et en admettant être aimés.

« Comme une chanson de Jim Morrison et de Tom Waits », me dira l'auteur, quelques années après la sortie américaine du texte. « Je ne suis plus arrivée à me séparer de ton livre » lui avais-je confié, « il est entré dans ma vie ». Et lui, fermant les yeux et retenant son souffle, à la recherche de l'image plus exacte et essentielle, avait répondu qu'il avait écrit ce livre comme une chanson d'amour, justement parce que sur le rythme de la musique les paroles vont se déposer dans la mémoire et travailler en profondeur, revenant en mémoire au moment où tu ne t'y attends pas, devenant une part de toi-même. Là, dans ces quelque cent pages qui n'obéissent pas aux genres littéraires, un peu en vers et un peu en prose, fuyant continuellement le statut du récit ou de l'essai, denses de références éminentes — art, histoire, sciences, philosophie, pensée politique — et toutefois arrimées à une recherche plus personnelle et secrète, autobiographique, à presque soixante ans, Berger avait donné voix à toutes les grandes interrogations qui traversent la vie d'un adolescent capable de regarder le monde les yeux bien ouverts. Et s'il y était parvenu, avec une aisance passionnée, comme au commencement du monde, c'était parce qu'à son « âge avancé » il lui était arrivé d'expérimenter la « fusion de l'amour » et de ne pas y faire obstacle.

« Avant de te rencontrer, je n'aurais pas pu donner un nom à la transformation qui était en train de se produire... »

Ainsi, en observant un coin de nature, en assistant au mystérieux changement de couleur des choses, Berger enregistre dans ces pages la réaction inattendue de son

propre corps aux variations de la lumière et de l'air, reconnaissant dans le « mobile amoureux » la cause de sa radicale et diffuse altération perceptive. Entre l'observateur et la chose observée, par une sorte de débordement affectif, s'est rompu le lien de contiguïté. Celui qui regarde cesse d'être à côté de la chose regardée et extérieur à elle. L'empathie l'aspire dans un tourbillon qui, en tant qu'observateur à distance et témoin, le met en relation active et participante avec ce qu'il a alentour et devant lui.

Ce qui le conduit à admettre avec force ceci : l'amour redessine un périmètre à la réalité, parce qu'il change le regard de l'amoureux et transforme complètement ses sensations physiques et mentales. Le regard amoureux décortique le contour des choses parce qu'il aspire au profond, au dessous. Et en même temps il en caresse avec effusion la surface, l'explorant jusqu'à réussir à l'imprimer sur la mémoire de ses doigts. Pour Van Gogh, avec son « *irrésistible sentiment d'empathie* » pour toute l'énergie vivante de la création, ce sera une recherche obsessionnelle pour la recréer à travers cette suprême activité du regard qu'est la peinture. Pour Le Caravage, qui « *n'avait d'yeux que pour le corps désiré* » et en lui aspirait à se perdre, ce sera montrer « *l'univers* » qui se cache « *sous la peau* » de l'être aimé, parce que « *la chair du corps désiré : [n'est] pas une destination sublime, mais un point de départ immédiat. Son apparence même exhorte à aller vers l'implicite.* »

Cette modalité « altérée » du regard est pour Berger la seule capable de faire sortir de soi et de permettre de voir.

Sans un tel déplacement, regarder est un acte unilatéral de jugement, statique et autoritaire, ou bien un exercice esthétique inadéquat à produire cet « échange » qui fait justement la vision. L'observateur/amant, en reconnaissant à un autre que lui-même une intentionnalité qui n'est pas déjà inscrite dans ses propres désirs et en assumant son

« imprévisibilité » ou sa « liberté » en tant que moteur de sa propre passion, ne peut que se mettre à portée de regard (et de voix) et se laisser traverser par les lignes de force qui, changeantes, de l'objet regardé partent. « Façon de voir » qui est à la fois pratique de l'espace et du temps, parce que travailler sur les distances et les proximités, sur les séparations et les retrouvailles, sur cette dose de déplacement par rapport aux choses aimées qui est indispensable à leur mise au foyer, comporte une familiarité souple avec la discipline du temps et la « science des adieux ».

Pour voir, il faut regarder longtemps et sans bouger. Et puis changer de position et regarder à nouveau. Voir et revoir. En s'interrogeant sur ce que l'on a vu hier et qui aujourd'hui ne se voit plus, ou vice versa, sur ce qui aujourd'hui saute aux yeux et hier nous était invisible. Interrogation qui implique, à l'évidence et avec force, l'observateur et sa biographie, sa disponibilité à voir, ni indifférenciée ni stable, mais aussi son expérience précise de la réalité qui l'entoure. C'est la constatation si peu banale que l'organe de la vue, ce n'est pas l'œil, mais un bien plus complexe ensemble des sens et de la mémoire conjugué à une subjective et mobile présence au monde ainsi qu'à la capacité de la traduire en récit. Regarder devient en fait acte conscient quand cela se reflète dans l'acte d'écriture parce que, en doublant le temps et l'immobilité nécessaires au premier, l'écriture le recrée et le fait partager. Comme pratique de l'attention et comme témoignage, le passage du voir au raconter est un glissement qui n'admet pas les hiérarchies, qui se suffit à lui-même et n'a pas à se justifier par un quelconque devoir en dehors de lui.

L'affinement du regard va de pair avec l'affinement de la parole, avec son exactitude. Jusqu'au paradoxe d'une écriture photographique qui, justement en tant que telle, contient explicitement le point de vue de l'auteur/photographe, son angle de vision, le découpage du cadre et la lumière du jour

et jusqu'aux volutes de la fumée de cigarette de celui qui écrit/reproduit.

À plusieurs années de distance de la rédaction de *Et nos visages...*, Berger, poussant toujours plus loin l'étude de la perception visuelle et du rôle du narrateur, rassemblera en un volume une série de textes courts – de quelques pages chacun – qu'il appellera *Photocopies* (Bloomsbury, 1996. Pour l'édition en français, Éditions de l'Olivier, 1999). Ce sont des portraits de personnes connues ou inconnues saisies à un moment particulier de leur vie, des *flashes*, des photocopies justement. Comme si la réalité était un « original » à reproduire et l'intervention de l'auteur rien de plus qu'une lumière capable de révéler et de reproduire la chose, en dehors de toute interprétation. Pourtant ici déjà, surtout dans les pages consacrées à la nature, aux arbres et aux animaux, Berger « reproduit » ce qu'il voit et en le faisant il nous avertit de l'opération qu'il est en train d'effectuer. Racontée, l'action de regarder est comprise deux fois : à travers la trajectoire du regard du narrateur et à travers le regard du lecteur appelé à regarder ce que l'auteur regarde et qu'il revoit dans l'acte d'écriture. La page écrite s'offre à la vue comme la photographie, le tableau ou le dessin s'offrent à la lecture.

Un tel entraînement à regarder ne tient pas de la simple technique. Il s'agit plutôt d'un exercice d'attention, une pratique des liens.

Tout peut commencer par un lièvre, maigre et apeuré comme tout lièvre qui se respecte, voué par un destin maudit à la casserole et pas si rapide à se mettre en lieu sûr. L'auteur le regarde et se regarde : le lièvre a comme vis-à-vis un groupe de chasseurs improvisés poussés davantage par le jeu que par la faim ; l'auteur a comme interlocuteur un douanier, un gardien de frontières, un adepte des *confins*. Tous les deux – ni l'un ni l'autre à leur place – ont le problème de « passer »,

de franchir un barrage : le lièvre en lieu sûr, l'auteur hors de son territoire.

Et l'on peut continuer avec un petit chat si blanc, mais si blanc qu'il est difficile de le distinguer sur les murs de la cuisine où il vit. Maître des mimétismes, l'animal a contourné le problème des frontières parce que c'est là qu'il habite. Être sur la *frontière* : une façon astucieuse de la nier !

Ensuite, il y a le canard. L'auteur — on peut l'imaginer — se frotte les paupières, il ne réussit pas à bien comprendre ce qui est en train de se passer devant lui. En vue, il y a, solitaire et bien droit, le mâle. Aucune trace de la femelle et des petits. L'animal cependant est absorbé à faire quelque chose, dans une sorte de corps à corps avec une présence invisible. En fait à force d'observation, on s'aperçoit qu'il s'agit d'une copulation essoufflée et au paroxysme foudroyant. La femelle, une fois la chose consommée, fera crouler le mâle de son dos et ira rejoindre la couvée. Les corvées des femelles des vivants et leurs stratégies de survie ! Une autre frontière.

Et enfin la luciole, frontière incertaine et évanescence entre lumière et obscurité, fragilité et pérennité, mort et continuité.

Le concept de frontière est pertinent à l'espace et au temps et, dans les deux cas, à l'avenir éphémère des corps. La frontière spatiale est, presque toujours, pratique d'exclusion et de domination, amorce de guerre. Elle préfigure un dedans et un dehors, séparés par un seuil non franchissable ou équipé d'une alarme. Elle sert à créer un nous/fétiche à opposer à un eux qui se fait instantanément antagoniste, menaçant, barbare. La frontière spatiale, ligne théorique de démarcation indifférente entre des aires de droits égaux, est rarement frontière impartiale. L'indépassable « dedans » se trouve seulement d'un côté. Le « dehors » est un lieu de non-retour. De là, on migre pour entrer en zone d'exil. Là se matérialisent la férocité des guerres et la spoliation de la terre.

La frontière temporelle a une double cadence : aux trafics des puissants et de leurs impitoyables comptabilités s'opposent l'imperturbable nature et sa résistance inerte, sa lente révolte. Au milieu du peuple entier des humains et des animaux et des arbres et de l'eau de la mer et des montagnes.

De là, de cette métaphore/non métaphore qu'est la frontière, il est possible de trouver un point de départ pour réfléchir au présent. Sur le présent du passé qu'est la mémoire. Sur le présent du présent qu'est la vision. Sur le présent du futur qu'est l'attente.

« Nommer l'intolérable », affirme Berger, « est en soi un acte d'espérance ». Et dans sa façon de dire et de redire la force explosive de l'acte de nommer, il y a une indication précise sur comment habiter le temps de sa propre vie sans passivité, sans étourderie. « *Le corps vieillit. Le corps se prépare à mourir* ». Et pendant ce temps-là le corps de la planète va à la rencontre de sa propre destruction. Et malgré tout, et peut-être à cause de cela, le désir d'une maison, d'une maison/centre du monde qui sache faire barrage au chaos, se fait toujours plus aigu. Et c'est un besoin de sens, de solidarités reconnues, c'est justement là où la conscience est plus nette que les lois qui dominent le monde où elles s'appliquent tendent à sa fragmentation.

« *Pourquoi ajouter d'autres paroles ? Pour dire à voix basse ce qui s'est perdu. Sans nostalgie, mais parce que là même où advient la perte naissent les espérances.* »

Milan, juillet 2001

Traduction Véronique Dassas