

Des musées et des volcans

Mathilde Savard-Corbeil

Number 152, Winter 2017

« Sel », « cheveux la critique »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85400ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Moebius

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Savard-Corbeil, M. (2017). Des musées et des volcans. *Moebius*, (152), 59–68.

DES MUSÉES ET DES VOLCANS

Mathilde Savard-Corbeil

Je ne veux faire le récit que de sentiments.
Les globe-trotters et les hommes d'esprit
ont tout dit sur le reste¹.

Jean Giono, *Voyage en Italie*

Arrêt sur image. Ingrid Bergman et George Sanders les yeux fermés, allongés sur leurs transats, côte à côte, face à la caméra. Un soleil éblouissant qui laisse apercevoir au loin un paysage classique de campagne napolitaine. Des volcans forment la ligne d'horizon. Peut-être le Vésuve, on ne sait plus. Ils ont pourtant été énumérés plus tôt, sans suffisamment de précision pour qu'on reconnaisse celui-ci. Ingrid et George : une image de calme avant la tempête conjugale.

Une image de faux-semblant toutefois. Personne n'est assoupi. Une évidence qui crève l'écran. J'utilise cet instant pour sortir de l'exercice descriptif et pénétrer le territoire des suppositions psychologiques. La tension entre les

1. Jean Giono, *Voyage en Italie*, Paris, Gallimard, 1979 [1954].

deux personnages est tangible. On le sent dans le souffle. Le couple ne peut se faire face. On prétend. On le voit et on veut l'écrire, même si cela éloigne de la tâche critique.

Autre scène de mensonge sublime un peu plus tard. Une séquence qui fait mal à regarder. Le spectateur pense atteindre le comble du voyeurisme dans un salon trop meublé, fermé, étouffant. Ingrid Bergman en robe de nuit se précipite pour éteindre la lumière quand son mari rentre en plein milieu de la nuit alors qu'elle jouait, seule, aux cartes. Elle est troublée et envahie par l'angoisse de son absence, mais cherche à éviter la confrontation. Elle échoue, formidablement. C'est l'essence même de ce voyage en Italie : elle tente de se tenir droite, de se contrôler, d'être aimable et présente et compréhensive et à l'écoute. Pour lui. Mais elle est dépassée et elle s'en veut d'exprimer ainsi ses craintes et ses doutes et ses souffrances, de les lui laisser voir, de leur donner un aspect réel et matériel que je ne peux ignorer à mon tour.

Alex? Oui, qu'est-ce qu'il y a? Je voulais juste être certaine que c'était toi. Qui croyais-tu que c'était? Je me suis endormie, j'ai pris tellement de soleil durant la journée, j'étais morte de fatigue. Je me suis endormie presque immédiatement. Et puis, je me suis réveillée tout d'un coup quand j'ai entendu un bruit. Je ne savais pas. Je ne savais pas que tu rentrais ce soir. Eh bien, comme tu le vois, je suis là. As-tu eu du bon temps? Pas mal. Par quel bateau es-tu rentré? Celui qui part à 17 h. Oh, 17 h? Qu'as-tu fait jusqu'à maintenant? J'étais à Naples. Oh. [Il s'allume une cigarette.] Autre chose que tu désirerais savoir? Bien sûr que non. Puis-je avoir la permission d'aller au lit? Bien sûr. Merci. Bonne nuit. Bonne nuit².

2. Roberto Rossellini, *Journey to Italy*, Rome, Tania Film, 1954, 88 minutes.

Elle se justifie. Elle ment. Elle le questionne. Elle le hait. Elle l'aime. La stratégie est si évidente qu'elle est ridicule. Elle éteint à nouveau. On est soulagé, on ne veut plus voir.

* * *

C'est Tanguy Viel qui m'a recommandé ce film. Je savais qu'il l'affectionnait particulièrement puisqu'il l'avait inclus dans son top 10 au sein d'un court essai, *Hitchcock, par exemple*. En deuxième place, juste après *Some came running*, plus exactement. Le tout repose précisément sur l'hésitation, la révision de l'ordre, sa déconstruction dans un éternel recommencement. On finit par en rire.

On était assis tous les deux dans un bar du West End et on préparait notre entrevue publique du lendemain. On travaillait au fond très peu, toute excuse était bonne. Il connaissait mes recherches, mon intérêt pour la représentation des musées dans les livres. Mais voilà l'exception cinématographique qu'il me fallait connaître, apparemment. Ingrid Bergman errant dans les ruines et les musées de Naples. Seule. La grandeur des lieux et des œuvres d'art face à l'incertitude des sentiments amoureux.

Je ne doutais pas de ses bonnes intentions : élargir mon champ d'expertise, confronter mes impressions esthétiques, déplacer l'objet de mon raisonnement logique. Je ne pouvais m'empêcher de me remémorer pour la millième fois ces vers de Michel-Ange, de façon approximative tellement j'ai pu les réutiliser à toutes les sauces : tu sais que je sais que tu sais qui je suis³. Mon propre désespoir était aussi palpable que celui d'Ingrid Bergman,

3. Michel-Ange, *Sonnet à Tommaso Cavalieri*, 1503-1560.

et rien de mieux qu'une catharsis cinématographique pour soulager le grand mal, n'est-ce pas, docteur. Prescription masquée, sournoise, attentive, nécessaire, encore une fois dans les non-dits.

Tanguy Viel a lui-même écrit sur cette pénible scène :

Sauf qu'on voit bien, nous, qu'elle ne le hait pas mais qu'elle essaye de construire comme un mur entre elle et son cœur pour ne pas s'écrouler, qu'au fond d'elle justement elle s'écroule et s'inquiète et que rien n'y fait, aucune promenade, aucun musée, elle dans les longues rues de Naples, elle au milieu des statues, elle dans les catacombes entourée de crânes morts. Et nous, on l'accompagne assez pour que ce qu'elle voit de ses yeux si fébriles, ce qu'elle voit depuis son âme défaite et trop digne de son chagrin, nous aussi on le voit avec ses yeux à elle, avec sa guerre à elle qu'on mène en même temps qu'elle en attendant comme elle que quelque chose se passe. Et pourtant rien ne se passe, ou presque rien que l'histoire du monde qui défile à travers les ruines antiques et les musées d'histoires, à travers la lave encore chaude du Vésuve, les corps ressuscités de Pompéi, à travers les yeux des statues qui font passer les heures mais on dirait des siècles⁴.

Relire ce texte après avoir vu le film m'a confrontée non seulement à ma propre rupture, mais à l'impossibilité d'écrire sur ce film. Tout y était. On ne pouvait dire mieux. Ce n'était pas de la jalousie, une simple constatation. Des musées et des volcans. Des images et des déchirements. Tanguy n'avait rien omis. J'étais comblée. Mais il me fallait écrire.

4. Tanguy Viel, *Hitchcock, par exemple*, Paris, Naïve, 2010.

*
* *
*

La projection fit naître en moi des souvenirs de voyage, mais aussi des désirs d'investigation plus poussée. Afin de tenter de faire face à cette même résistance critique, je me tournai vers Jean Giono et son *Voyage en Italie*. Le texte date de la même année que le film de Rossellini : 1954. Je voulais immortaliser ce que le regard perdu d'Ingrid Bergman devant ces cratères actifs m'avait fait vivre. Je ne pouvais passer à côté, n'étant moi-même nulle part. « Incapable d'être très bon ou très mauvais, comme tout le monde. » Il me fallait seulement trouver mon propre trajet.

La critique n'a pas de lieux. Elle est un collage et une confrontation mentale. La carte du penseur, son itinéraire plein de courts-circuits ne peuvent en faire partie. Ils doivent rester dans les non-dits. Sur une carte, les volcans ne sont visibles que si on adopte le plan topographique où d'innombrables cercles imparfaits indiquent la dénivellation. Mais pas la chaleur. Pas le feu des passions. Le sublime de la contemplation esthétique et des déchirements amoureux. « C'est devant ces paysages austères que date mon besoin de perdre », nous raconte Giono. Tout perdre devant les ruines, seul avec sa petitesse. Et l'esprit s'égare. Il justifie moins l'éclectisme qu'il ne dévoile les possibles. Qu'il ne s'ouvre, n'explore, ne voit où il peut mener. Un peu par hasard, mais pas tellement, puisqu'il juxtapose une accumulation personnelle de connaissances. Celles qu'on acquiert lors de rencontres universitaires. Celles qui finissent en passions volcaniques. L'esprit voit la survivance mentale de ces formes, leurs reprises

au fil du temps, leurs présences obsessionnelles, et ses propres limites.

Ce qui m'ennuie quand je parle d'un tableau c'est qu'il m'est impossible d'exprimer la couleur. C'est cependant l'essentiel. J'ai beau dire rouge, vert, bleu, jaune, ces mots ne font rien voir. J'ai remarqué que les habiles font alors intervenir des métaphores. Cela fait croire à tout le monde qu'on a réussi. Mais qui peut affirmer qu'il a vu un tableau quand on le lui a décrit avec des mots? Le décrire avec des sentiments (ce qui, aux premiers abords, paraît mieux) ne sert finalement qu'à brouiller les cartes. C'est que, pour exprimer, il faut un alphabet commun.

Giono ne désigne pas ici un échec, mais une nécessité. Il éprouve le besoin de se compromettre, de voir ses propres limites. Ne pas se culpabiliser parce que, après tout, c'est vrai, ce n'est pas sa faute, mais celle du langage. Que dire devant les fresques de Masaccio? Devant la peur dans les yeux d'Ingrid? Face à son propre désespoir amoureux? Rien, probablement. Ou serait-ce de l'évitement? « On a déployé tout un art (et savant) pour faire rentrer les spectateurs en eux-mêmes et surtout dans des endroits très spéciaux d'eux-mêmes. »

Qu'est-ce que la réussite esthétique? Faut-il tomber dans les pommes? Faut-il l'éprouver physiquement? Pourrait-il suffire, plus tard, chez soi ou dans un bar, d'en discuter, de penser à d'autres œuvres et d'éprouver une joie intellectuelle, ou faut-il se prêter à l'exercice de l'écriture, de la critique, de la description, de la rationalisation de la pensée en arguments convaincants?

Mes lectures me ramènent vers Stendhal. Afin de poursuivre le parcours par un autre récit de voyage. « Est-il besoin de dire que je ne suis pas venu ici pour connaître l'Italie mais pour être heureux? » affirme Giono. Stendhal,

lui aussi, assure son lecteur que ce qui l'intéresse d'abord et avant tout, dans ce séjour à l'étranger, ce sont les mœurs, les hommes, leurs manières de vivre et leurs états d'âme : « Je ne prétends pas dire ce que sont les choses ; je raconte la *sensation* qu'elles me firent⁵. » Comment fixer ce qui se passe ? Comme faire en sorte que l'autre sache qu'on a compris ? Qu'on a ressenti. Transmettre exige-t-il de se mettre en scène ? Je suis dans le musée, devant ses collections, devant des objets bien plus grands que moi. J'insiste sur le sublime, je suis dépassée, il n'y a plus rien d'autre. Et je vais m'effondrer, parce qu'à quoi bon ?

*
* * *

Le syndrome de Stendhal. Oui, c'est bien lui. C'est peut-être la seule façon d'oublier l'autre, de s'effacer soi-même devant l'œuvre de l'art, devant son propre volcan. Organiser ma perception. Conceptualiser un système qui me permette de voir comment l'univers peut fonctionner. Devant le génie, face au tout, face au néant, que puis-je écrire ?

La critique est une forme de survivance pour l'œuvre d'art. Une transformation par le langage certes, mais aussi une résurrection. Une appropriation vécue puisqu'il faut « avoir le cœur ainsi fait ». Il faut creuser le rapport au sensible, s'insérer dans une communauté de pensée où les impressions laissent des traces aussi nettes que la connaissance. C'est une résurgence de l'instant où l'on était là, devant elle, la sublime, l'œuvre. J'y étais, je m'y retrouve,

5. Stendhal, *Voyages en Italie*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

je me déplace dans le non-lieu littéraire où l'acte interprétatif se répète toujours. Multiple et décliné.

C'est le moment juste après l'épiphanie esthétique qui suscite en moi une fascination marquée. L'instant où la passion tombe, où on est confronté au vide, donc à soi-même. Que reste-t-il? Peut-on survivre? Ne pas oublier les yeux d'Ingrid, ni ceux qui nous ont quittés. La critique comme lieu de l'expérience, un endroit proprement littéraire dans la description et le jugement de goût? La suspension, le déplacement, le retour vers le sentiment d'origine. Une manière de ne pas abandonner, de s'entêter, de faire en sorte que le volcan ne s'éteigne pas. Je ne sais plus de quoi je parle. Si je divague. Si je parle d'esthétique ou de mon cœur en miettes. S'asseoir sur les ruines des sensations.

La carte du penseur ressurgit encore. Cette fois-ci comme constellation. L'inépuisable – ou la connaissance par l'imagination. Telle est la première ligne du livre que Didi-Huberman consacre à Aby Warburg, penseur de la survivance. Il comprend le potentiel du déplacement de l'image par le texte, tout comme la nécessité pour la critique de renouveler cet espace.

L'imagination accepte le multiple et le reconduit sans cesse pour y déceler de nouveaux « rapports intimes et secrets », de nouvelles « correspondances et analogies » qui seront elles-mêmes inépuisables comme est inépuisable toute *pensée des relations* qu'un montage inédit, à chaque fois, sera susceptible de manifester⁶.

La constellation de la pensée warburgienne trace ici le passage volcanique de Rossellini à Giono à Stendhal.

6. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

On voit les chefs-d'œuvre des arts enfantés par l'énergie des passions, et plus tard tout devenir insignifiant, petit, contourné, quand la tempête des passions cesse d'enfler la voile qui doit faire marcher l'âme humaine, si impuissante quand elle est sans passions, c'est-à-dire sans vices ni vertus.

Plus tard, le temps de l'emportement écoulé, le temps du délice et des yeux pétillants passé, tout a été défini, tout a été dit, tout a été écrit. Qui est là, debout, devant l'œuvre, pour se souvenir de tout ça? Peu importe la précision des détails, peu importe la solitude de l'être et ce qui le dépasse, l'émotion se demande si elle peut être critique.

*
* *
*

L'Italie est un musée. L'idée n'est pas neuve. Quatremère de Quincy se battait déjà pour sa préservation à l'époque des conquêtes napoléoniennes, quand les pillages et les paiements de guerre s'organisaient autour de l'argument de la liberté. Une bataille de la pensée, de son authenticité, de sa spatialité.

[...] des lieux, des sites, des montagnes, des carrières, des routes antiques, des positions respectives de villes ruinées, des rapports géographiques, des relations de tous les objets entre eux, des souvenirs, des traditions locales, des usages encore existants, des parallèles et des rapprochements qui ne peuvent se faire que dans le pays même, [...] placé là par l'ordre de la nature, qui veut qu'il ne puisse exister que là : le pays fait lui-même partie du musée⁷.

Le voyage, le déplacement du corps, l'être dans son immatérialité, la temporalité suspendue... On revient à

7. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Paris, Macula, 1989.

Stendhal, qui s'obstine du haut de son idéal de réalisme, une utopie parmi tant d'autres, une structure qui pense saisir la vérité, pour finalement se heurter à ce qui n'est plus, à ce qui a été, à ce qui est brisé. « Enfin, les souvenirs se pressaient dans mon cœur, je me sentais hors d'état de raisonner, et me livrais à ma folie comme auprès d'une femme qu'on aime. » Mes propres réactions sont à leur tour suscitées, stimulées, recherchées. Personne ne peut y échapper. Et je serai marquée, contre mon gré. Imprégnée. Brûlée. Non loin des ruines de Pompéi. La contemplation qui fait dérailler l'esprit.

Le volcan peut-il s'éteindre à petit feu ? Non. Il bouillonne de l'intérieur, éternellement. Comme les yeux d'Ingrid Bergman, comme le désespoir amoureux que l'on porte en soi. Mais on écrit. On ressent. Et l'on cultive la pensée qui survivra à son tour.

« Mais nous ferons ainsi que nous l'avons fait depuis toujours : nous absorbons ce que l'on jette en nous, dans notre profondeur – car nous sommes profonds, ne l'oublions pas – *et nous redevenons limpides*⁸. » C'est finalement chez Nietzsche que l'on se retrouve. Sans surprise.

Doux volcans tranquilles aux couches de laves qui ont formé la lithosphère. Rayures accumulées. Je ne suis qu'une croûte continentale. Toi aussi. Comme le sont nos écrits. Stratigraphie.

8. Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 2006 [1982].