

Alina Reyes

Une Chasse spirituelle

Voyage dans des littératures profanes et sacrées, de la Préhistoire à nos jours

Deuxième épisode

(voir le précédent et les suivants dans la note de blog)

à Arthur Rimbaud,
qui fut mon vélo
et me visita en rêve,
comme Homère,
Dieu, Kafka,
et cetera.

OPÉRA DES MÉTAMORPHOSES

Ouvrante

« Nul n'entre ici s'il n'est géomètre »

Acte premier : Littératures

« Comme si quelques hommes venaient d'être mis en possession, par des voies surnaturelles, d'un recueil singulier dû à la collaboration de Rimbaud, de Lautréamont et de quelques autres et qu'une voix leur eût dit, comme à Flamel l'ange : 'Regardez bien ce livre, vous n'y comprenez rien, ni vous, ni beaucoup d'autres, mais vous y verrez un jour ce que nul n'y saurait voir'. » André Breton

Tableau : des Anciens

En traduction* : Héraclite ; Thalès ; Parménide ; Epictète ; Plutarque ; Platon ; Ovide

Acte deux : Bible & Évangile

Dieu dit : « Viens, lumière ! » Et ce fut l'aurore. Dieu vit la lumière, et qu'elle était bonne. Et il discerna, entre la lumière et la ténèbre. Genèse

Et la lumière brille dans l'obscur, et l'obscur ne l'a pas saisie. Évangile selon Jean

Tableau : des Modernes

En traduction* : Jean Renart ; William Shakespeare ; Giacomo Leopardi ; Federico Garcia Lorca ; George Orwell ; Jorge Luis Borges

Acte trois : Coran

Caverne, impératif féminin à l'hémistiche du mois lunaire. C'est-à-dire, au sens terrestre : Matrice, impératif au jour de fécondité de la femme (à la moitié du cycle féminin).

Dénouement

Les choses se logent dans notre tête, et nous les trouvons là, dans cette caverne habitée où nous les regardons, par les deux ouvertures, par nos deux yeux qui unissent le paysage mental, le mythe et la pensée.

*Sauf crédit, les traductions, séparées ou comprises dans le reste de l'ouvrage, sont de l'auteur.

Acte premier

LITTÉRATURES

Folia

Les hommes préhistoriques traçaient-ils dans les grottes des lignes superposées parce qu'ils avaient remarqué, ou senti, le phénomène de la superposition des phénomènes ? Quelque chose se passe dans tel espace, et se repasse, de façon décalée mais très comparable, dans tel autre espace, pour un même être situé dans les deux espaces. Si ce quelque chose est chargé de morbidité et si les deux espaces se rencontrent et se renforcent mutuellement, alors le risque mortel devient plus grand. Nos ancêtres préhistoriques, comme nous avaient besoin d'apprendre à réchapper des risques mortels, et la superposition des traits pouvait être, consciemment ou non, une expression conjuratoire du risque, parce qu'elle était d'abord le signe d'une connaissance.

« La littérature, peut-être, ne fait-elle que répéter les mêmes choses avec une accentuation, avec une modulation, légèrement différentes », dit Borges.¹ Peut-être est-ce aussi l'une des raisons pour lesquelles les grottes préhistoriques ornées comptent nombre de gravures démultipliées ou enchevêtrées. Les procédures de datation ne permettent pas de préciser si tel trait fut tracé le même jour que tel autre, ou quelques décennies plus tard. Et si les traits ont été superposés dans un même instant, une même heure, le sens de cette superposition peut rester le même : l'humain s'ajoute à l'humain, telle est sa façon de faire partie de la *phusis*, c'est-à-dire de la nature, au sens, étymologique, de « ce qui croît ».

« Les choses vues, entendues, apprises, sont pour ma part celles que j'estime le plus », dit Héraclite². Une vieille femme française, citadine disposant d'un petit jardin, me soutint que les cailloux poussaient et croissaient sous terre, comme les végétaux – elle l'avait constaté, disait-elle, de ses propres yeux. Un jeune habitant des Pyrénées m'assura qu'on avait trouvé dans la montagne, sous terre, des ossements humains géants. Dans sa nouvelle *Le message trouvé dans une bouteille*, Edgar Poe fait dire à l'un de ses personnages, un marin hollandais : « il y a une mer où les bateaux eux-mêmes poussent et prennent de la corpulence comme le corps vivant du marin. »³

Comme la poésie, poètes et savants ne sont pas nécessairement où on les croit. L'homme le plus humble d'un village de haute montagne, handicapé par une élocution difficile et d'autres problèmes, vivant seul dans une vieille maison, montait chaque semaine plusieurs heures dans les hauteurs, chercher des pierres. Pyrites, hématites, tourmalines, calcites, quartz, malachites, schistes, granites, barytes... Un jour, en redescendant, il s'arrêta et m'en offrit, en me précisant, malgré sa langue trébuchante, le nom de chacune. Il me parla aussi des étoiles, des constellations, des quasars, du ciel qu'il observait la nuit et de ce qu'il en savait grâce au magazine auquel il était abonné. Il me parla des isards qu'il observait sur les sommets, à l'aube. Enfin il me raconta l'un de ses rêves, une vision hallucinée de vache dans les hauts pâturages, qui me parut à la fois préhistorique, violemment expressionniste et surréaliste.

Les animaux gravés ou peints dans les grottes au Paléolithique étaient-ils des représentations d'animaux vus en rêve ? Même dans notre siècle citadin et technologique, qui n'a vu des animaux en rêve ? J'en ai vu très souvent, parfois j'étais même l'un d'eux, baleine blanche, fauves flamboyants, éléphant bouillant, hippopotame vert, élan géant, grands oiseaux... Puis je l'ai écrit, comme je le fais ici. Une fois je me trouvais dans une forêt vierge, dans une cabane. Une source

1 Jorge Luis BORGES, *Borges en diálogo*, Barcelone, Editorial Grijalbo, 1985 ; trad. de l'espagnol par René Pons : Jorge Luis BORGES, Osvaldo FERRARI, *Dialogues I*, Paris, Pocket, collection « Agora », n° 360, 2012, p. 16

2 HÉRACLITE, fragment 55 (Hippolyte, *Réfutation de toutes les hérésies*, IX, 9, 15)

3 Edgar POE, « MS found in a Bottle », Baltimore, *Saturday Visitor*, octobre 1833 ; in *Complete Tales and Poems*, New York, Vintage Books Edition, 1975, p. 123. Les traductions de Poe données ici sont les miennes. Celles de Baudelaire, Mallarmé et d'autres : wikisource.org

coulait à l'intérieur et j'y faisais ma toilette intime quand je vis arriver, par l'ouverture en forme de fenêtre, les animaux. En long défilé, parmi la végétation luxuriante, ils venaient vers ma cabane, extrêmement dignes et nobles : d'abord les éléphants, puis les singes, appuyés sur des cannes sculptées par leurs soins, enfin les hommes.

La poésie/l'écriture n'est-elle pas l'arche qui abrite, différenciés mais indissociés, l'humain et tous les animaux ? Si, selon la Bible, l'humain a été fait d'argile, ne s'agit-il pas de cette argile dont on fait les tablettes où s'écrit l'humain ? Les plus anciennes écritures retrouvées à ce jour ont été tracées sur des tablettes d'argile, dont l'une, retrouvée par Irving Finkel et datant de près de quatre mille ans, raconte en sumérien le mythe mésopotamien, repris par la Bible, du Déluge, la construction de l'Arche et les animaux qu'elle abrita⁴. À moins qu'il ne faille reconnaître comme écritures plus anciennes encore les traits gravés dans la pierre de ces bouteilles à la terre que sont les grottes ornées préhistoriques. « Dans certaines cavités européennes, écrit Michel Lorblanchet, une véritable imbrication des griffades [d'ours], des tracés digitaux [humains] et des gravures a été enregistrée ; des relations évidentes apparaissent entre ces diverses traces ».⁵ La mer est souvent un équivalent du monde souterrain, l'une et l'autre figures de l'univers mental immergé, de l'inconscient dont surgissent, telles des bouteilles à la mer ou à la terre, des messages sibyllins de cet inconnu, cette *phusis*, cette nature en croissance qui aime à se cacher (même si bien souvent, comme le dit Poe dans la même nouvelle, « me cacher est pure folie de ma part, car les gens *ne veulent pas voir* »⁶).

Cette *phusis* est le trésor caché sous la maison de l'homme. L'histoire de l'homme qui part de chez lui en quête d'un trésor puis au bout de son voyage se rend compte que le trésor est en fait dans sa propre maison, se trouvait, avant que Paulo Coelho n'en fasse un best-seller mondial⁷, dans *Le conte des deux rêveurs* de Borges⁸, et avant encore dans les *Mille et une nuits*⁹, et aussi, au XIII^e siècle en Perse, dans le *Mathnawî* de Rûmî, qui la résume ainsi, en très peu de mots mais avec un déploiement de sens infiniment plus riche que dans le best-seller :

Histoire de la personne qui rêva que ses désirs de richesse seraient exaucés au Caire, et qu'il se trouvait un trésor enfoui dans une certaine maison d'un certain quartier de cette ville. Lorsque cet homme arriva dans cette ville, quelqu'un lui dit : « J'ai rêvé d'un trésor dans tel ou tel quartier et telle ou telle maison à Bagdad » ; et il nomma le quartier et la maison où vivait cette personne. Cette dernière comprit, cependant, que l'information concernant le trésor du Caire lui avait été donnée afin de lui faire comprendre que, bien qu'elle ne dût chercher autre part que dans sa propre maison, ce trésor ne serait véritablement et réellement obtenu qu'au Caire.¹⁰

C'est une histoire qui repose sur le rêve, le rêve de l'homme d'ici et celui de l'homme de là-bas, qui grâce au trajet accompli se rencontrent et débouchent sur la vérité. Au XIII^e siècle aussi, Ibn' Arabî, précédant de peu Rûmî, écrivait : « Ô toi qui cherches le chemin qui conduit au secret / Retourne sur tes pas car c'est en toi que se trouvent le chemin et le secret ».¹¹

4 *Genèse* 7, 1-12

5 Michel LORBLANCHET, *La Naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique*, Paris, Éditions Errance, 1999, p. 11

6 Edgar POE, *MS found...*, *op.cit.*, p. 123

7 Paulo COELHO, *O Alquimista*, Rio de Janeiro, Rocco, 1988

8 Jorge Luis BORGES, « Dos que soñaron », in *Revista Multicolor*, supplément de la revue *Critica*, 22 juin 1934 ; in *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1978, p. 338 ; mit.edu

9 « Histoire du prince Zeyn Alasnam », *Les Mille et une Nuits*, t. V, trad. Antoine Galland, Paris, Le Normant, 1806, p. 59 ; wikisource.org

10 Djalâl-od-Dîn RÛMÎ [1207-1273], *Mathnawî. La Quête de l'Absolu*, trad. Éva de VITRAY MEYEROVITCH et Djamchid MORTAZAWI, Paris, Éditions du Rocher, 1990 ; rééd. 2004, Livre sixième, p. 1638

11 IBN' ARABÎ, *Kitâb al-isrâ*, ed. Souad al-Hakîm, Beyrouth, 1988, p. 59

Cependant si le secret, le trésor, est dans la maison de même que l'humble chercheur d'étoiles et de pierres habite une maison en pierres de la montagne, c'est seulement parce qu'il se trouve, à tous les sens du terme, dans le geste fait pour le trouver. Geste comparable à celui des hommes préhistoriques descendant au fond des grottes pour y tracer des points, et des lignes, c'est-à-dire des trajets de points en points. La nature ne se cache pas, elle s'expose en pleine lumière, mais l'homme la considère comme cachée parce qu'il a le désir toujours renouvelé de la découvrir, de la connaître. Ce n'est pas dans les mondes marins ou souterrains que se trouve l'inconnu, ce trésor, mais dans le geste que l'humain fait pour les rejoindre à travers le rêve, les deux pièces d'un même rêve qui ne devient opérant, à l'instar de ce qui se passe pour le symbole, que lorsqu'elles sont réunies.

C'est pourquoi, dit Rimbaud, le poète doit se faire voyant¹², et, dit Rûmî, « seul le voyant est sauvé.¹³ »

« La conscience imaginante se trouve être, très simplement mais très purement, une origine », écrit Bachelard.¹⁴ Et l'astronome Gérard Jasniewicz déclare : « Je pense que la première maison de l'homme c'est le ciel. Il habite sur terre et il lève les yeux vers le ciel. »¹⁵ La conscience entraîne une transformation de l'habitation, une faculté d'imagination qui agrandit le réel, le fait croître, et même le crée. La langue ne vient pas du néant mais du fait d'habiter, c'est-à-dire d'être, de naître conscient, d'accéder à la capacité de se former une image du monde et du soi malgré et à travers leur opacité. Dans « Langue des pierres », Breton écrit :

Lotus de Païni soutient que la phase de l'Intuition s'ouvre historiquement à l'espèce humaine de l'instant « où l'âme pénètre jusqu'au fond de la pierre et en acquiert définitivement les puissances du MOI ».¹⁶

Et tout se retrouvant en fin de compte dans la langue, la langue est en définitive matrice. À l'intérieur de cette matrice se trouve l'infinité des images et des sens possiblement produits par la conscience imaginante. (Inversement, face à la mort, le sens, même porté par l'écrit, s'absente. Le 7 mai 1906, Marie Curie note : « Hier, au cimetière, je n'arrivais pas à comprendre les mots "Pierre Curie" gravés sur la pierre. »¹⁷). Du fait de cette infinité d'interprétations, de lectures, de traductions possibles, chaque texte (ou chaque pré-texte, ou pré-écrit, comme les gravures préhistoriques) est un écrit en langue étrangère, même pour le lecteur dont la langue maternelle est la même que celle de l'auteur, et même pour l'auteur qui se lit ou relit lui-même. « Dessiner : comme aller loin, dans les pierres », écrit Yves Bonnefoy.¹⁸ « Chaque mot se présente avec toutes ses connotations », dit Claude Simon, qui a intitulé « Page d'écriture » l'une de ses photographies d'un mur fait d'alignements de galets¹⁹. De même que Michel-Ange disait que « tout ce qu'un grand artiste peut concevoir, le marbre le renferme en son sein ; mais il n'y a qu'une main obéissante et la pensée qui puissent l'en faire éclore »²⁰, il faut à l'auteur et au lecteur dégager le sens du bloc du texte, du bloc du mot, a priori étranger et clos sur lui-même comme une pierre, un calme bloc ici-bas chu – dira-t-

12 « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » Arthur RIMBAUD, *Lettre à Paul...*, *op.cit.*

13 Djalâl-od-Dîn RÛMÎ, *Mathnâwî*, *op.cit.*, II, 900

14 Gaston BACHELARD, *Poétique de...*, *op.cit.*, p. 15

15 Gérard JASNIIEWIECZ, astronome au CNRS, dans le documentaire *Arts, Palettes-Lascaux, le ciel des premiers hommes*, réal. Stéphane Begoin et Vincent Tardieu, Arte 2007

16 André BRETON, « Langue des pierres », in *Œuvres*, *op.cit.*, p. 965

17 Marie CURIE, citée dans Ève CURIE, *Madame Curie*, Paris, Gallimard, 1938, ; rééd. Paris, Gallimard, coll. Folio n° 1336, 1981, p. 353

18 Yves BONNEFOY, *Remarques sur le dessin*, Paris, Mercure de France, 1993 ; *La vie errante*, suivi de *Une autre époque de l'écriture* et de *Remarques sur le dessin*, Paris, Gallimard, coll. Poésie n° 313, 1997, p. 206

19 *Les arts*, « Claude Simon photographe », France Régions 3, 16 mars 1992, ina.fr

20 Michel-Ange BUONARROTI, « Sonnet I », *Poésies*, éd. bilingue, trad. M.A. Varcollier, Paris, Hesse et C^{ie}, 1826, p. 2-3

M.A. Varcollier dit à la page VII de sa préface à cet ouvrage que les poésies de Michel-Ange furent publiées pour la première fois à Parme en 1538, puis à Venise en 1544, et à Paris par Nicolas Biagioli en 1821

on pour, comme Stanley Kubrick au début de *2001 Odyssée de l'espace*, paraphraser (involontairement ?) Mallarmé²¹.

Le texte en langue étrangère, tout texte donc, nous appelle comme peut nous attirer une personne inconnue en nous, c'est-à-dire un être en qui repose la personne inconnue en nous, au fond de notre cœur de pierre, qui s'offre à la révélation à travers un autrui inconnu ou une autre langue. Et nous désirons aller ici aux textes le cœur battant, avec délicatesse, avec audace, avec amour. Seul l'amour permet de franchir le fossé du non-sens qui nous sépare du texte en langue étrangère. La langue étrangère ne se laisse pas approcher seulement par une connaissance technique – ou bien la traduction la transformera en langue morte. Pour conserver la vie dans le passage d'une langue à l'autre, d'une vie à l'autre, il faut l'amour, seul capable de la transporter indemne. La langue, le texte en langue étrangère, se laissent approcher par le corps intuitif. Le corps du traducteur quand il traduit doit être tout entier tourné vers sa traduction, à l'écoute, dans l'émerveillement de la découvrir, à son rythme, comme on découvre, comme on dévoile, un corps désiré.

La Préhistoire²² a des âges et des langages, tout en n'ayant ni âge ni langage : comme ses grottes ornées, elle est intérieure, elle repose et vit en nous, à l'ombre de nos façades, de nos cloisons, de nos murs. Ceux qu'on appelle peuples primitifs ou premiers alors qu'ils sont nos contemporains sont simplement ceux en qui nous croyons apercevoir l'enfance de notre humanité, toujours active en nous même si la technologie nous la cache. Chez ces peuples souvent à demi-nus sans doute nous paraît-elle moins voilée mais leur familière étrangeté, ainsi exposée, finit par jeter un autre voile, mettre en évidence un mystère qui nous interroge sur notre propre humanité.

Les humains parvenus à l'âge adulte, dit André Breton, pour la plupart ne s'intéressent pas aux pierres. Le fondateur du surréalisme, lui, était de ceux qu'elles « attirent » et transforment en « astrologues renversés ». Il les recherchait le long de la rivière, sur la rive du Lot lors de ses séjours à Saint-Cirq Lapopie, et les déchiffrait, les lisait. Comment faire qu'un couteau sans lame, et auquel manque le manche, puisse être pris en main, et couper ? C'est simple : c'est l'une des premières choses que firent les hommes en devenant des hommes : prendre deux pierres et tailler un biface. Les temps que nous appelons préhistoriques sont ceux des pierres taillées – à des fins utilitaires mais aussi à des fins culturelles : certaines, parmi les plus belles et n'ayant pas servi, ont été déposées dans des tombeaux – et ceux des grottes ornées, ces autres pierres, habitables.

En 2003, lors d'un entretien télévisé avec Philippe Lefait, Jim Harrison raconte avoir donné au poète amérindien Lance Henson *La poétique de l'espace* de Bachelard. « C'est curieux, lui a-t-il dit après l'avoir lu, Bachelard pense comme un Amérindien. » Et Harrison ajoute : « Je ne connais pas un auteur amérindien qui n'écrive pas pour construire une maison pour son âme. »²³

La langue des pierres, pour reprendre le beau titre de l'essai de Breton, est de celle dont on fait des maisons, dont le sol est la terre et les parois, les plafonds, le ciel nocturne, avec son bestiaire zodiacal réinventé, selon l'esprit de mystère et de beauté du ciel réel que les hommes, dehors, avaient tout le temps de contempler dans toute sa splendeur et son énigme. Contempler et ainsi faire temple, maison pour son âme propre, maison pour l'universel trésor. Écrire comme construire.

Ainsi que le note Paul Claudel :

21 Le monolithe noir du début du film de Kubrick (1968), semblable à une stèle funéraire, peut évoquer le vers de Stéphane MALLARMÉ, « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur » dans « Le tombeau d'Edgar Poe », *Poésies*, Paris, La Revue indépendante, 1887, p. 74 ; wikisource.org

22 Un intérêt ancien pour la paléontologie m'a conduit à visiter plusieurs sites préhistoriques, dont des grottes ornées ; à conduire sur l'invitation de son conservateur Yoan Rumeau une visite poétique de la grotte de Gargas ; et à rencontrer pour converser avec eux les éminents paléontologues Henry de Lumley, Anne Dambricourt, Jean Clottes, ou encore le généticien des populations André Langaney. J'ai également suivi au Collège de France un cours, sur deux années, de Jean-Jacques Hublin sur les Néandertaliens, et les séminaires de spécialistes invités dans ce cadre, Antonio Rosas, Bence Viola, Patrick Auguste ; et à l'Institut de Paléontologie humaine une conférence de Robert Sala Ramos sur Atapuerca et d'autres sites ibériques. De l'expérience de ces visites et des enseignements de tous ces chercheurs, ainsi que de la lecture d'articles scientifiques, mise en rapport avec mes lectures littéraires, viennent ces pages et réflexions sur la Préhistoire.

23 *Des mots de minuit*, France 2, 19 mars 2003

« Toute écriture commence par le trait ou ligne, qui, un, dans sa continuité, est le signe pur de l'individu. Ou donc la ligne est horizontale, comme toute chose qui dans le seul parallélisme à son principe trouve une raison d'être suffisante ; ou, verticale comme l'arbre et l'homme, elle indique l'acte et pose l'affirmation ; ou, oblique, elle marque le mouvement et le sens. »²⁴

Ici l'écriture est envisagée comme acte et signe de l'être et de l'existence. L'écrit, et donc l'écriture qui a lieu ou a eu lieu, prouve l'homme. Prouve que l'homme a lieu et a eu lieu.

Tout le vivant, humains compris, laisse des traces, des écritures involontaires dans lesquelles on a pu voir une origine de la lecture et de l'écriture.

« Déchiffrer » ou « lire » les traces des animaux sont des métaphores. On est cependant tenté de les prendre à la lettre, comme la condensation verbale d'un processus historique qui a conduit, dans un laps de temps peut-être très long, à l'invention de l'écriture. Cette même connexion est formulée, sous forme de mythe étiologique, par la tradition chinoise qui attribuait l'invention de l'écriture à un haut fonctionnaire qui avait observé les empreintes laissées par un oiseau sur la rive sablonneuse d'un fleuve.²⁵

Les humains impriment volontairement des traces. Traces qui sont à la fois pour eux et pour les autres (dans l'espace et dans le temps), des preuves de leur humanité, de leur capacité à dépasser l'utilitaire – même si l'écrit est aussi un outil de communication, de recension, de comptage. L'écriture ne se limite pas à servir de signifiant d'un objet extérieur, elle est identifiée par tout humain qui la rencontre même sans pouvoir la déchiffrer comme la manifestation qu'il y a, à sa source, un objet intérieur, un protosujet que telle une matrice elle contient et transforme de sujet en sujet. Originellement, l'écriture dépasse le signe : elle est construction, maison pour l'âme qu'elle abrite et engendre dans un même mouvement.

Les plus anciens signes gravés à ce jour datent d'environ 500 000 ans. Leur découverte, en 2014, fut un coup de tonnerre dans la science tempétueuse de la paléontologie.²⁶ Il s'agit d'un zigzag, fort bien tracé dans l'épaisseur d'une coquille. Il nous est impossible de connaître le sens donné par nos lointains ancêtres à leurs gravures et peintures. Mais de même que nous pouvons lire Homère sans qu'il nous ait jamais confié ses intentions, nous pouvons toujours lire les traces d'eux-mêmes que nous ont laissées les hommes dits préhistoriques. Une coquille est le contenant, la maison d'un vivant. L'analogie est universelle. Quand une telle « maison » naturelle est transformée par l'homme, par son esprit et par sa main, elle devient maison de l'âme : *Ghost in the shell*, comme le dit le titre d'un célèbre manga de science-fiction.²⁷ Une coquille gravée il y a cinq cent mille ans, avant que l'homme ne soit Homo Sapiens, transforme la maison d'un vivant (le mollusque) en maison d'une âme (humaine). Par-delà le sens (ou l'absence de sens) que voulait donner à ces traits l'être qui les fit, que ces traits fussent ou non des signes, le seul fait qu'ils aient été tracés est une preuve de l'humanité de celui ou celle qui les traça.

« Nous sommes parti d'une conception symbolique de l'imagination, c'est-à-dire d'une conception qui postule le sémantisme des images, le fait qu'elles ne sont pas des signes, mais contiennent matériellement en quelque sorte leur sens », écrit Gilbert Durand.²⁸ L'écriture est image en tant qu'elle est dessin donc forme, que cette forme soit abstraite ou figurative. Et image qui porte en elle-même, comme toute image, la multiplicité d'images générées par l'imaginaire. L'écrit est la maison/image de l'âme/imaginaire/sens.

24 Paul CLAUDEL, *Connaissance de l'Est. Religion du signe*, Vienne, Larousse, 1920, p. 48 ; wikisource.org

25 Carlo GINZBURG, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980/6 n° 6, p. 3-44

26 J.C.A. JOORDENS *et al.*, « Homo erectus at Trinil used shells for tool production and engraving » *Nature*, 3-12-2014 ; n° 518, 12-2-2015, p. 228–2311

27 Masamune SHIROW, *Ghost in the Shell*, Tokyo, *Young Magazine*, 1989 ; Tokyo, Kōdansha, 1991 ; Grenoble, Glénat, 1996

28 Gilbert DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F, 1960 ; Paris, Dunod, 10^e éd., 1984, p. 60

« La poésie est une langue *intérieure* à la langue. Elle est *dans* le langage ordinaire », écrit Émile Benveniste.²⁹ La tradition chrétienne représente la naissance de Jésus, Verbe de Dieu, dans une grotte. Le prophète Mohammed alla chercher la *langue intérieure* à l'intérieur de la grotte de Hira. N'est-ce pas aussi ce qu'allèrent faire nos demi-frères néandertaliens lorsque, il y a à peu près 176 000 ans, ils descendirent et cheminèrent longuement dans l'étroit labyrinthe souterrain de la grotte de Bruniquel puis, au creux d'une salle profonde, cassèrent et disposèrent en cercles, dressées telles des bâtonnets d'écriture, des stalagmites ? La découverte de constructions humaines aussi anciennes provoqua lors de son annonce en 2016 un séisme chez les paléanthropologues³⁰. Jamais personne n'avait imaginé que des humains aussi anciens, *a fortiori* ancêtres des Néandertaliens réputés moins culturellement développés que les Sapiens, étaient capables de penser et bâtir un tel ouvrage. À quel usage, dans quel but ? C'est ce que nous ne saurons pas. Mais encore une fois cela ne signifie pas que leur geste, et le résultat de leur geste, soit illisible.

Dans l'actuel désert de Nubie, qui était au Néolithique un territoire verdoyant abritant une faune importante et un peuple d'éleveurs, demeurent, datant de sept à huit mille ans, des gravures rupestres d'animaux stylisés et des gongs en pierre qui, selon les archéologues, devaient servir, comme aujourd'hui les tambours africains, à transmettre des messages. Ici se trouve donc un fort indice d'un usage concomitant de la parole (quel que soit son mode d'expression, comme là les gongs) et du dessin. Ces gongs demeurent parce qu'ils sont en pierre, comme le support des gravures et peintures de la même époque. Ni la voix humaine ni les éventuels instruments de bois, de peaux et d'autres matières dégradables ne peuvent franchir les millénaires comme la pierre, mais ces gongs constituent une archive sérieuse pour l'hypothèse de rites et de récits effectués à la fois par la représentation graphique et par le langage parlé. Aujourd'hui encore, un joueur de djembé formé en Afrique de l'Ouest sait que l'instrument est utilisé pour former des phrases musicales mais aussi « dire » des « mots ». Ces sons et rythmes accompagnent la vie agraire et quotidienne de façon tout à fait triviale et pratique :

Quand les agriculteurs sont penchés sur la terre à peiner pour la remuer, le djembé leur parle : *bidi-na-na*, « courbe-toi », ce n'est pas le moment de se relever pour souffler ! Puis il leur dit, « bon, les gars faut se dépêcher un peu, là » : *bidi-na-na-bidi...* Puis il les encourage, il leur dit « bientôt c'est fini, vous allez pouvoir relever vos reins fatigués » : *bidi-badaban-badaban...* puis *bidi bidi bidi...* *balado-kini-badaban* : « le riz du travail est prêt », « le riz est fini » *lakoudou-lakoudou-ba*, « les boulettes de poisson ». Le djembé les accompagne ainsi pendant tout le travail. Il peut leur dire aussi « t'es un homme fort ». Cela pour labourer le champ, et aussi pendant la récolte. (...) Le Blanc joue le djembé pour faire des phrases (musicales). Mais les Africains, non, ils disent des mots. Et s'ils veulent faire des phrases, ils font des phrases aussi bien sûr. (...) Par exemple un de mes amis un jour, au Burkina Faso, était dans la cour à côté d'un batteur, qui voit son frère passer en vélo. Il joue, son frère lui répond avec sa voix : « je m'en vais en ville ». Le djembé lui avait demandé : « où tu vas ? »³¹

L'usage des tambours est traditionnellement lié à certaines autres pratiques. Le djembé servait au féticheur à appeler les esprits. Après l'islamisation, il continue à accompagner des rites comme ceux de la circoncision, du passage à l'âge adulte, du mariage. Dans la grotte de Bruniquel, les stalagmites dressées en rond par nos lointains cousins néandertaliens ne pouvaient-elles leur servir, non seulement à élaborer une figure géométrique, mais aussi à produire des sons et des rythmes, comme sur une sorte de xylophone minéral, circulaire et vertical ? Ou bien à émettre des sons, chantés ou autres, en cercle autour d'elles ? La grotte bénéficie d'une acoustique spéciale, et comme les autres grottes ornées, comme aussi d'autres lieux de la Préhistoire ou de l'Histoire, elle pourrait avoir servi de lieu de pèlerinage et de rassemblement – peut-être, comme au Néolithique, les cercles

29 Émile BENVENISTE, « Préliminaires » de ses notes manuscrites « sur le langage poétique », folio 80. Cité par Gérard DESSONS, « Le Baudelaire de Benveniste entre stylistique et poétique », *Semen* n° 33, 2012

30 Jacques JAUBERT *et al.*, « Early Neanderthal constructions deep in Bruniquel Cave in southwestern France », *Nature*, n° 534, 25-5-2016

31 Interview (par nous) du djembefola Jean-Claude NARDONE, sur son site internet djembeinitie.com

de pierres dressées, tel le monument mégalithique de Stonehenge, ont été des lieux où aller rendre un culte aux morts, aux ancêtres.

Pour comprendre leur subtilité, il faut comprendre qui sont « ces gars », comme les appelle Jean Clottes quand il parle de vive voix de nos ancêtres préhistoriques, dont il estime qu'ils pratiquèrent au fond des grottes ornées des activités chamaniques.

Qui sont-ils, ceux qui nous précédèrent, ceux qui nous ressemblèrent même s'ils ne furent pas exactement de notre espèce ? Un indice se trouve au fond de la Sima de los Huesos (le « Gouffre aux Ossements »), dans les montagnes d'Atapuerca. C'est là, au fond d'un puits de quatorze mètres de profondeur, qu'ont été trouvés vingt-huit squelettes d'hominidés datés de 430 000 ans et classés comme *Homo heidelbergensis* ou Prénéandertaliens. Ce site, à l'inverse des sites archéologiques ordinaires, qui comprennent beaucoup d'ossements animaux et d'artéfacts mais pas ou peu d'ossements humains, ne comprend quasiment que des ossements humains, à l'exception de traces (griffures) du passage d'ours, et d'un biface de luxe, taillé avec soin dans un bloc de quartzite rouge et jaune, et neuf, n'ayant pas servi. Il pourrait donc être le plus ancien site connu témoignant d'un comportement funéraire : les corps des morts y auraient été jetés, peut-être avec cette pierre sculptée en guise d'offrande.

L'homme de Néandertal est issu d'une migration de nos ancêtres africains sur le continent européen il y a environ quatre cent mille ans. Il a ensuite voyagé au Proche Orient et en Asie Centrale, et vécu jusqu'à il y a environ trente mille ans, laissant 1 à 3% de ses gènes à l'homme moderne, sauf en Afrique. Il a vécu en Eurasie depuis au moins quatre cent mille ans et jusqu'à il y a trente à quarante mille ans. Un long temps, partagé entre plusieurs périodes de glaciation et des intervalles interglaciaires (nous en vivons un en ce moment, la fin de l'Holocène). Au cours de ces périodes les paysages changeaient considérablement en fonction du climat, pouvant compter près de deux tiers de forêt et plus d'un tiers de prairie en période tempérée, alors qu'en période glaciaire il pouvait ne plus y avoir de forêt, seulement des paysages arctiques et de la prairie.

Les Denisoviens sont un groupe frère des Néandertaliens, découvert dans la grotte de Denisova, dans l'Altaï, au cœur de l'Eurasie, et identifié génétiquement en 2010. L'homme de Denisova, qui doit son nom au saint ermite qui habita la grotte, est surtout une petite fille de cinq ou six ans, dont le seul reste trouvé, un minuscule bout de phalange, a permis une analyse génétique précise. La petite fille de Denisova aurait vécu il y a environ 80 000 ans. Son ADN mitochondrial ne ressemble en rien à celui de l'homme de Néandertal, ni à celui de l'homme moderne – mais à celui d'un ancêtre séparé depuis un million d'années. Son ADN nucléaire donne des résultats complètement différents de son ADN mitochondrial, et montre que Denisoviens et Néandertaliens sont des groupes frères, séparés peu de temps après la séparation des ancêtres de l'homme moderne et des ancêtres des Néandertaliens il y a 381 000 à 473 000 ans. Environ 6% de l'ADN des Denisoviens est présent aujourd'hui chez les Papouasiens, en Nouvelle-Guinée, et 3 à 5% chez les Australiens, chez les peuples de l'est de l'Indonésie, des Fidji, de Polynésie, des Philippines. Il est probable que les hommes modernes, en allant vers l'Australie il y a environ 50 000 ans, aient rencontré les Denisoviens sur leur chemin, et emporté avec eux un peu de leur matériel génétique. Car les espèces paléontologiques ont été interfécondes, avec degrés d'introgression du matériel génétique faibles. Il pourrait y avoir eu des Denisoviens ailleurs en Asie, les recherches n'en sont qu'à leurs débuts et l'identification des restes trouvés par le passé n'est pas facile car on ne connaît les Denisoviens que par leur génome, et non par leur morphologie. L'Asie centrale, entre Himalaya et taïga, déserts, montagnes immenses, steppe, marais de Sibérie... est souvent considérée comme une fin du monde, mais c'est aussi un grand carrefour du monde, connexion entre l'Est et l'Ouest par où passe la route la soie, notamment par Samarkand, en Ouzbékistan. (Et je pense à *La prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars : l'homme habite en voyageur, aussi)³². Les Denisoviens y étaient sans doute déjà présents quand sont arrivés les Néandertaliens, il y a plus de 100 000 ans. Ces derniers étaient mobiles et avaient un taux d'occupation des sites très faibles. À Denisova, ils

32 Blaise CENDRARS, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Paris, Les Hommes Nouveaux, 1913

mangeaient les poissons de la rivière, comme le révèlent les restes trouvés sur place, et l'analyse du tartre sur leurs dents, qui compte des isotopes d'azote élevés. D'autres recherches sont menées dans des grottes proches, celles de Chagyrskaya, qui témoigne d'une occupation intense, et celle d'Okladnikov. Des outils du Moustérien y ont été trouvés, sans doute œuvres de Néandertaliens.

Un beau bracelet trouvé dans la couche 11 de la grotte, celle des Denisoviens, interroge : ces gens étaient-ils capables, déjà, il y a 80 000 ans, des dizaines de millénaires avant Chauvet et Lascaux, d'un tel art ? Ou bien est-il l'œuvre d'hommes plus récents, mélangée à leurs restes ? C'est une belle question, et ce qui est aussi très beau, ce sont les cartes de la terre, magnifique, avec ses habitants d'il y a quelques dizaines de milliers d'années encore : homme moderne en Afrique, homme de Néandertal en Europe, homme de Denisova en Eurasie, et les trajets de leurs déplacements, de leurs migrations, de leurs rencontres.

Les Néandertaliens étaient d'excellents chasseurs, qui savaient s'adapter parfaitement à leur milieu, à leur territoire. Les reconstitutions d'artistes montrent leur musculature particulièrement puissante. Ils vivaient par petits groupes, très peu nombreux en tout, vraisemblablement pas plus de quelques milliers dans toute l'Eurasie - huit cents par exemple pour toute la moitié nord de la France. Et ils étaient entourés d'un bestiaire extraordinaire. Un garde-manger, certes, mais qu'il fallait mériter. Car les bestiaux de cette époque étaient de tailles impressionnantes. L'aurochs, leur principal gibier, faisait deux mètres au garrot. Chasser un tel animal demandait une excellente coordination des chasseurs, donc probablement un langage, et une très bonne connaissance de l'animal. Et puis il y avait tous les autres, une gigantesque diversité animale. En période interglaciaire des hippopotames se baignaient dans la Tamise (les actuelles îles britanniques n'étant pas encore séparées du continent européen), et voisinaient en Eurasie cerfs, daims, macaques, éléphants de forêt, aurochs, rhinocéros de prairie, rhinocéros de forêt, sangliers... En période glaciaire, c'étaient mammouths laineux, rhinocéros laineux, rennes, bisons des steppes, chevaux des steppes, bœufs musqués, antilopes saïga... Et la faune ubiquiste, qui s'adaptait à différents paysages : petits équidés, cerfs mégacéros (deux mètres au garrot, bois pouvant atteindre 3,50 mètres d'envergure), chats sauvages, ours des cavernes, loups, lions des cavernes (ressemblant plutôt à des tigres mais avec près de 2 mètres au garrot !) Oublions l'imagerie des mammouths au milieu des glaces, chacun de ces animaux a besoin de 500 kg de fourrage par jour, ils vivaient dans la steppe. Voilà dans quelle splendeur et dans quelle liberté se mouvaient les Néandertaliens – et les Sapiens modernes, nos ancêtres directs, quand ils arrivèrent d'Afrique -, d'un campement à l'autre. Cette mémoire coule dans nos veines, notre sang et notre cerveau la gardent, ils continuent à vivre en nous. Évidemment leur petit nombre les rendait fragiles, mais ils ont quand même traversé plusieurs centaines de milliers d'années. Ils devaient avoir une connaissance extrêmement fine de leur extraordinaire environnement, éprouver des sensations extrêmement précises aussi à son écoute.

Là, dans ces profondeurs où se révèle la vie, passe aussi la mort. Où se révèle l'humain, apparaît aussi l'inhumain. Dans la grotte d'El Sidron, en Espagne, ont été retrouvés les ossements de sept adultes, femmes et hommes, trois adolescents, trois enfants. Des Néandertaliens d'environ 49 000 ans. Les restes trouvés dans une cavité des galeries de la grotte d'El Sidron, ossements et morceaux d'os de cette famille, portent de très évidentes traces de boucherie et de dents humaines qui les ont mâchonnés. Que s'est-il passé ? Étaient-ils morts avant, dans quelque accident par exemple ? Il semble plus vraisemblable qu'ils aient été massacrés, puis mangés rapidement – certains morceaux ont été laissés, d'autres emportés – après avoir été découpés avec des outils taillés sur place dans un même bloc. Aucune trace de feu, ils ont été dévorés crus.

Le fait qu'il n'y ait quasiment pas de restes d'animaux indique que le lieu n'était pas celui d'un campement, seulement celui de ce repas cannibale. Le cannibalisme semble avoir été largement pratiqué par nos ancêtres – on en trouve des indices sur d'autres sites, quoique moins spectaculaires qu'à El Sidron. D'après ce qu'on a pu observer des formes plus récentes de cannibalisme, on distingue l'endocannibalisme, cannibalisme à l'intérieur du groupe souvent motivé par des pratiques funéraires ou des rituels, et l'exocannibalisme, qui peut avoir pour but la conquête de trophées d'ennemis. Sur le site d'Atapuerca, dans la strate TD6 (« *Aurora stratum* »), certains ossements

d'Homo Antecessor de plus de 800 000 ans portent les marques de découpe d'un cannibalisme qualifié de « culturel » : les ossements d'humains consommés y sont mélangés avec ceux d'autres animaux également consommés – et cela dans au moins trois moments différents dans le temps. Vraisemblablement, ces personnes n'ont pas été victimes d'un rituel sacré, mais d'une habitude de libérer les tensions entre groupes humains en mangeant certains individus, surtout des enfants, représentant l'avenir, d'un groupe concurrent.

Le cannibalisme peut aussi tout simplement avoir pour cause la faim - cela s'est encore produit lors du fameux accident d'avion de 1972 dans les Andes. Nous ne saurons pas pourquoi cette famille d'El Sidron a été mangée par d'autres humains. Nous pourrions nous rappeler que les Néandertaliens avaient d'énormes besoins en calories. Autour de 5000 par jour et par personne, soit le double de ce qui est nécessaire à l'homme moderne. Pour un groupe de 25 personnes, cela représentait un renne quotidien. Que faire lorsque le renne venait à manquer ? Les Néandertaliens ont disparu alors qu'ils prospéraient, on ne sait pourquoi. Se sont-ils entredévorerés ?

« Comme le confiait le chamane Ivalvardjuk à Rasmussen, écrit Philippe Descola, le plus grand péril de l'existence vient du fait que la nourriture des hommes est tout entière faite d'âmes. »³³ Beaucoup d'hommes modernes aujourd'hui, dans la société de consommation, ont beaucoup trop de besoins, aussi. Et des formes d'oppression diverses constituent un cannibalisme mental et politique tout aussi morbide, qui continue à mettre en danger l'humanité. Dans *La Lionne blanche*, Henning Mankell transporte son fameux inspecteur suédois en Afrique du Sud en 1992. Un groupe de Boers effrayés par la perspective de la fin de l'apartheid projette un attentat visant à empêcher la victoire de Mandela. Le nœud central du roman symbolise toute la situation : un Blanc des services secrets œuvre pour la perpétuation de l'ordre établi, tout en aimant secrètement une Noire, avec laquelle il a eu une fille. Cet homme s' imagine être aimé de cette femme, qu'il s'emploie à phagocyter comme les Boers phagocytent le pays. Il s' imagine être aimé de cette femme, qu'il considère inconsciemment comme étant à son service, et de leur fille. Or la femme ne l'aime pas, ne peut pas l'aimer, et rapporte tout ce qu'elle peut savoir de ses activités à un groupe de résistants noirs afin de servir la cause des opprimés. Quant à sa fille, elle le hait. L'aveuglement du Blanc lui sera fatal.³⁴

Une lecture synchronique du mythe de Jacob nous permet de tirer un enseignement sur la complémentarité de deux grands moments nocturnes qui peuvent se résumer à sa sortie d'une nuit unique : le rêve de l'échelle des anges qui lui vient alors que, quittant son pays, il s'est endormi la tête sur une pierre ; et l'autre épisode également largement popularisé par les peintres, celui de son combat avec un homme passé dans la tradition sous le nom de l'Ange. C'est à la veille de rencontrer son frère qui risque de le tuer parce qu'il a usurpé son droit d'aînesse que Jacob, dans la nuit, mène ce combat. Il est seul dans les ténèbres, quelqu'un lutte avec lui, dans la *poussière*, dit le verbe à la racine, indice d'un passage par la mort. Après avoir vu « la porte du ciel », et donc de l'au-delà de la mort, au sommet de l'échelle, Jacob change le nom du lieu, Luz, en Béthel (Porte de Dieu), et après le combat avec l'ange, il nomme le lieu de l'événement Pénuel (Visage de Dieu). Il fait dire au lieu ce qui lui est apparu, ce qui lui a été révélé.³⁵ Comme le faisaient nos ancêtres de la plus lointaine préhistoire dans la nuit des grottes. « La poésie est dessin : ce qui dé-signe », écrit Yves Bonnefoy.³⁶ Dire et écrire (cette écriture soit-elle dessin ou livre sacré fondateur) sont deux gestes concomitants ou équivalents, opérations destinées à sortir de l'indicible, du cannibalisme, de la terreur et des pulsions de mort.

Les religions abrahamiques reposent sur le sacrifice consenti par Abraham de son fils. La fin heureuse rapportée au chapitre 22 de la *Genèse*, avec le remplacement *in extremis* de l'enfant par un bélier (objet de remplacement qui évoque davantage un mâle mûr, un père tyrannique, qu'un

33 Philippe DESCOLA, *Par-delà nature...*, *op.cit.*, p. 37

34 Henning MANKELL, *Den vita lejoninnan*, Stockholm, Ordfront vörlag, 1993. Trad. du suédois par Anna Gibson : *La Lionne blanche*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Seuil Policiers, 2004

35 *Genèse* 28, 10-22 et 32, 25-29

36 Yves BONNEFOY, « Remarques sur le dessin », in *La vie...*, *op.cit.*, p. 178

enfant), ne suffit pas à apaiser les consciences. Le christianisme viendra apporter une justification supplémentaire à celles déjà données par la Torah en réaffirmant avec force que le sacrifice du fils, bel et bien « agneau » et non bélier, est la volonté de Dieu lui-même, identifié au père. L'islam reprend l'histoire biblique et tout en refusant son développement chrétien, la mise à mort de Jésus, trouve un autre moyen de racheter le geste d'Abraham, hautement loué dans le Coran comme acte de soumission à Dieu mais continuant à travailler souterrainement les consciences³⁷.

Abraham sacrifiant son fils est l'anti-Œdipe. Ce deux pôles du psychisme et de la pensée permettent de mesurer l'écart entre l'esprit sémitique et l'esprit grec. On ne peut considérer le meurtre involontaire de son père par Œdipe en faisant abstraction du sacrifice délibéré de sa fille par Agamemnon. La tragédie grecque, telle une Dikè, équilibre les mythes et les fautes des hommes, égarements dont elle les purifie en leur enjoignant d'en assumer les conséquences, tout en les dédouanant de l'énormité de la culpabilité par la mise en avant du rôle des dieux dont ils sont les jouets – autrement dit le poids de la condition humaine, où l'horreur se compense par la grandeur, et où l'insoumission ou la soumission au destin se dépassent par l'affirmation de l'humain, de sa pensée, de sa volonté, de son aspiration à la lumière par-delà ses aveuglements.

Freud a développé sa version du péché originel dans *Totem et Tabou*.³⁸ « Un jour, les frères qui avaient été chassés se coalisèrent, tuèrent et mangèrent le père, mettant ainsi fin à la horde paternelle. (...) Le père originaire tyrannique avait certainement été le modèle envié et redouté de chacun des membres de la troupe des frères. Dès lors, dans l'acte de le manger, ils parvenaient à réaliser l'identification avec lui, s'approprièrent chacun une partie de sa force. Le repas totémique, peut-être la première fête de l'humanité, serait la répétition et la commémoration de ce geste criminel mémorable qui a été au commencement de tant de choses, organisations sociales, restrictions morales et religion. » Ce tableau saisissant, digne d'un Goya, tel un repentir de son Cronos dévorant ses enfants, n'est étayé par aucune étude anthropologique à ce jour, et plus que jamais largement contesté par la communauté scientifique. Il s'agit en fait d'une profession de foi.

Ce fantasme spectaculaire est l'aveu d'une croyance en la culpabilité de l'homme, indépassable car inscrite à jamais dans sa chair à travers les générations (rien à faire, le père a été mangé, la victime de ses fils, nous, habite dans notre chair, un peu comme, dirait Hugo, « l'œil était dans la tombe et regardait Caïn »³⁹), doublée d'un assentiment au crime qui a été commis : puisqu'il a permis le développement de la *culture*. Comme dans la Bible, la faute est liée à la science et au progrès. Adam pèche en goûtant, après Ève, le fruit défendu de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Le premier meurtre de l'histoire sera commis par l'un de leurs enfants. L'assassinat d'Abel par le *cultivateur* Caïn est un fratricide. La civilisation est désormais en marche, comme Caïn condamnée à courir le monde.⁴⁰ En déplaçant la culpabilité sur tous les fils alliés, Freud perpétue en sous-main le rejet de la faute originelle sur la femme (les frères agissant selon lui pour la possession des femelles, nous pouvons en conclure qu'elles sont la cause de leur crime comme les minijupes sont la cause des viols), et élimine la possibilité du juste, de l'innocent (Abel) ou même, comme le figure un Évangile, du bon larron – le pécheur que son bon cœur rachète.⁴¹

Dans son âge mûr, alors que sa dernière fille était adolescente, Freud s'est-il résolu à inventer ce mythe originel jusque-là tenu caché sous son complexe d'Œdipe pour échapper à sa culpabilité de père ? A-t-il préféré s'investir, et avec lui toute l'humanité, dans un crime plus justifiable, commis en tant que fils envers un père tyrannique, plutôt que d'assumer les fautes commises par tout parent envers ses enfants faibles et innocents ? Le Coran, troisième ensemble d'écrits découlant du mythe abrahamique fondateur, a perçu ce risque fatal, cette chute de l'homme dans le nihilisme intégral, cette vision de l'homme comme indépassablement marqué par et pour la mort – nihilisme

37 *Genèse* 22, 1-19 et *Coran* 37, 99-111

38 Sigmund FREUD, *Totem und Tabu : Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Vienne, Hugo Heller & Cie, 1913. Traduit par Samuel Jankélévitch : *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Paris, Payot, 1924

39 Victor HUGO, « La Conscience », *La Légende des siècles*, Paris, Hetzel, 1859, p.15-18 ; wikisource.org

40 *Genèse* 4, 1-15

41 *Évangile selon saint Luc*, 23, 39-43

dans lequel, au nom de ces mêmes écrits, des hommes n'ont cessé ou ne cessent de tomber, en contradiction avec les solutions de guérison apportées par leurs textes. Au centre phonologique du Coran, le verset 74 de la sourate « La Caverne » raconte le meurtre, par le guide de Moïse, sans raison apparente, d'un jeune homme rencontré en chemin. La situation est a priori l'inverse de celle présentée par Freud. Ici c'est un idéal de père, le « guide », l'esprit du patriarche, qui tue un jeune homme. L'heureux dénouement du sacrifice abrahamique n'ayant pas suffi à libérer l'homme de sa culpabilité, au lieu d'essayer de l'en délivrer comme Freud en inversant le sens du sacrifice et en diffusant la faute dans toute l'humanité, ce qui revient à la fois à la condamner spirituellement et à lui éviter d'en assumer la responsabilité, comme dans les systèmes de délégation totalitaires, le Coran soudain la regarde en face et laisse au lecteur, via Moïse, le temps de la stupeur puis de la révolte devant une si monstrueuse iniquité. Avant de dérouler une explication laborieuse, un lieu commun de la pensée dont Voltaire se moquera en parodiant la théodicée de Leibniz à travers Pangloss, selon qui « tout est nécessairement pour la meilleure fin » : la mise à mort du jeune homme était destinée à l'empêcher de commettre les crimes qu'il aurait pu commettre s'il avait vécu.⁴²

D'un point de vue psychanalytique, nous retombons parfaitement sur nos pieds : le désir originel de meurtre ne vient pas du fils, mais du père. C'est lui qui, par conviction paranoïaque que l'enfant est habité par ses propres pensées criminelles, et par désir de les cacher au monde et à lui-même, tend à vouloir l'éliminer. Voilà une leçon politique pour tous les âges : pris dans les rets du mensonge originel, des hommes réagissent en décidant de vouer l'humanité à la mort. De jardin de et pour la vie, le monde est changé en cimetière.

La coquille et la grotte sont toutes deux des contenants, qui « contiennent matériellement en quelque sorte leur sens ». L'un porteur d'une gravure sur sa face extérieure, l'autre d'une sculpture, d'une installation au sens moderne du terme, dans son intérieur. La coquille a été transformée en bas-relief, la grotte en une sorte de haut-relief où les formes n'ont pas été inscrites par creusement mais par construction, par élévation. Une âme se cache à l'intérieur de la coquille gravée. Une âme se dresse à l'intérieur de la grotte, écrin du geste et de l'œuvre. D'un côté la conscience du contenant, de l'autre celle du contenu. Gilbert Durand parle de « l'isomorphisme de la grotte, de la coquille, de l'œuf et du Poucet ».⁴³ (Remarquons que le Poucet s'oriente à l'aide de cailloux, de petites pierres, et remarquons qu'une étymologie possible du nom d'Ulysse serait le radical *olig-*, proche de « Poucet » en ce qu'il signifie « peu », induisant une idée de petitesse qui sied bien au héros grec dans son parcours initiatique, ballotté par les flots et passant notamment par la grotte de Calypso avant de pouvoir rentrer à la maison).

Traits en zigzags et stalagmites en cercles témoignent d'une vision géométrique, d'une aptitude à la mathématique, à l'abstraction. Alexandre Grothendieck a montré que des équations pouvaient être retranscrites en dessins d'enfants⁴⁴. Et Jean-Pierre Vernant, à propos du monde grec, rappelle que « les physiciens recherchent d'où et par quelle voie le monde est venu à l'être » et opèrent une « géométrisation de l'univers physique. »⁴⁵ Tandis que Platon dit à Gorgias : « tu ne vois pas que l'égalité géométrique a beaucoup de pouvoir chez les dieux et chez les hommes »⁴⁶

42 Le *Coran* justifie ainsi le meurtre du garçon innocent : « Le garçon avait des parents qui adhéraient à Allah. Nous redoutions qu'il ne les entraînaît dans la rébellion et l'effaçage d'Allah » (18, 80, trad. André Chouraqui) : où l'on retrouve, retourné, le désir d'effacer la rébellion devant l'iniquité manifeste de la vie. Le « meilleur des mondes possibles », *Die beste aller möglichen Welten* est une formule des *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, publié par Gottfried Wilhelm LEIBNIZ à Amsterdam en 1710. Formule et conception philosophique parodiées par VOLTAIRE dans *Candide ou l'Optimisme*, Genève, Cramer, 1759, chap. I. et tout au long du livre (wikisource.org).

43 Gilbert DURAND, *Les structures...*, *op.cit.*, p. 240

44 Alexandre GROTHENDIECK, *Esquisse d'un programme*, écrit en 1984. Première publication : Cambridge University Press, 10 juil. 1997 ; le texte en ligne : <https://webusers.imj-prg.fr/~leila.schneps/grothendieckcircle/EsquisseFr.pdf>

45 Jean-Pierre VERNANT, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, coll. Mythes et Religions, 1962 ; rééd. Paris, PUF, coll. Quadrige, 1992, p. 132

46 PLATON *Gorgias*, in *Œuvres*, t. III, trad. Victor Cousin, Paris, Bossange Frères, 1822, p. 365 ; wikisource.org

Quels qu'aient pu être les usages de ces élaborations – que nous continuerons à ignorer malgré toutes les supputations -, elles demeurent en tant que telles, et en tant que telles continuent à parler. Albert Einstein disait qu'il pensait sans les mots, en amont du langage, et que les équations mathématiques étaient pour lui de l'imaginaire refroidi.⁴⁷ Les gravures sur le coquillage et les sculptures de la grotte sont en quelque sorte de l'imaginaire refroidi – et c'est justement ce qui est brûlant. Car, comme le buisson où Moïse fut appelé, *ça* parle.⁴⁸ Depuis ailleurs, et depuis le fond du temps. La grotte ornée ne se limite pas à être une profondeur géologique, la coquille gravée n'est pas qu'un contenant biologique. Elles sont, concrètement, des lieux immémoriaux de la profondeur de l'être, des lieux d'habitation physique et métaphysique de l'être dans le monde.

Que cette première architecture ait eu ou non un usage, et quel qu'il ait pu être, ne change rien au fait qu'à un niveau plus profond, et plus élevé, l'être de cette construction souterraine de la nuit des temps fut et reste d'être une maison pour l'âme. Ce fut et c'est de dire la présence de l'âme, comme les traits sur la très ancienne coquille. Selon Bachelard,

L'être qui se cache, l'être qui « rentre dans sa coquille », prépare « une sortie ». Cela est vrai sur l'échelle de toutes les métaphores depuis la résurrection d'un être enseveli jusqu'à l'expression soudaine de l'homme longtemps taciturne (...) il semble qu'en se conservant dans l'immobilité de sa coquille, l'être prépare des explosions temporelles de l'être, des tourbillons d'être.⁴⁹

L'être s'extrayant du primate signe sa sortie, son être humain, sur une coquille puis dans une grotte. « Le plus beau singe est disgracieux, rapporté à l'humain. »⁵⁰ Il ne se singe pas lui-même, il ne singe pas le monde non plus, il ne fait pas du monde un monde, comme le dit le Dom Juan de Molière, de singes et de dupes⁵¹, il le transforme en y imprimant sa marque, son point de départ. La coquille et la grotte disent l'intériorité et l'extériorité. L'être qui y apporte son sceau par ce geste affirme sa conscience et conçoit sa liberté. Il ajoute dans ces ossements du monde, dans l'os du monde, dans « l'os de ce jour »⁵², l'antériorité et la postériorité, et même la postérité. Par la gravure comme par la découpe des stalagmites, il fait une entaille dans le temps grâce à laquelle le temps cesse d'être un cercle fermé, grâce à laquelle il ne se clôt pas sur le passé et s'ouvre aux possibles.

L'homme écrit, ou commence par tracer des traits, pour s'inscrire dans l'espace et dans le temps : il écrit pour habiter. Cette inscription, cette écriture, qu'elle soit faite de bâtonnets géométriquement tracés dans une coquille ou de bâtons de stalagmites géométriquement dressés dans une grotte, devient habitation au sein de laquelle une autre écriture peut mûrir, qui rassemble et rassemblera toujours de nouveau le geste et la mémoire du geste, qui se rebâtera en permanence, chaque fois unique et neuve, par et pour chaque nouveau lecteur, et via chaque lecteur par chaque nouvelle lecture. Nous ne sommes pas condamnés à tout ignorer de la langue de nos si lointains ancêtres : car c'est celle des poètes de tous les temps et de tous les univers. C'est la nôtre, aussi profond en nous que la grotte de Bruniquel. Et il nous suffit d'y descendre pour l'entendre résonner et nous inciter, encore et toujours, à nous extraire de là, puisque nous nous y sommes reconnus, comme l'enfant s'extrait de la matrice. Afin de devenir un homme, un être humain, un être toujours en redevenir – non ce qu'il fut, mais ce qu'il envisagea confusément d'être. Les stalagmites dressées en cercles et ébauches de spirales dans la grotte de Bruniquel se présentent à nous comme un miroir où nous ne nous reconnaissons pas clairement lorsque, abasourdis, comme dans tout chef-d'œuvre nous n'y sommes pas encore.

Et puisque nous désirons y aller, cette étude cherche à s'écrire en spirales plutôt que par étages ou autres découpages. À se laisser emmener par le mouvement de l'être à travers le travail de l'écriture. À confier à notre écriture les rênes de notre être afin de voir, tel Parménide sur ses

47 Cité par Roman JAKOBSON, « Einstein et la science du langage », *Débat*, n° 20, mai 1982, p. 132

48 *Exode* 3, 1-8

49 Gaston BACHELARD, *Poétique de...*, *op.cit.*, 3^e éd, 1961, p.110

50 HÉRACLITE, fragment 82 (Platon, *Hippias majeur*, 289 a.)

51 MOLIÈRE, *Dom Juan* (voir bibliographie), V, 2 ; toutmoliere.net

52 *Genèse*, 7, 13 et 17, 23 (dans ma traduction littérale, qui peut être aussi : « dans le corps du jour », une expression pour dire, en hébreu biblique, « ce jour même »)

juments, où elle nous conduira. Vers quel lieu encore inconnu, inexploré. L'écriture étant ici celle des hommes dans le temps autant que la nôtre – si humble soit ici le lieu d'être du pronom personnel. Car, ainsi que le dit aussi Bachelard :

Il faut y réfléchir à deux fois avant de parler, en français, de l'être-là. Enfermé dans l'être, il faudra toujours en sortir. À peine sorti de l'être, il faudra toujours y rentrer. Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin.⁵³

Ainsi veut être notre étude, c'est son sujet qui le commande. L'écrire selon l'être, en tournant, non sur soi mais vers, aller du geste au sens, dans une époque trop avide où tout geste est aussitôt récupéré sans que son sens ait le temps d'en émaner. « La grandeur progresse dans le monde à mesure que l'intimité s'approfondit ». ⁵⁴ La descente d'Edgar Poe dans le vortex intime⁵⁵ est la condition de l'éclatement de sa grandeur, de son génie, le génie humain manifesté par l'écriture comme par la peinture. Léonard de Vinci écrit :

Tiré par mon ardent désir, impatient de voir des formes variées et singulières qu'élabore l'artificieuse nature, je m'enfonce parfois parmi les sombres rochers ; je parviens au seuil d'une grande caverne devant laquelle je reste un moment – sans savoir pourquoi - frappé de stupeur : je plie mes reins en arc, appuie ma main sur le genou et, de la droite, j'abrite mes yeux, en baissant et en serrant les paupières et je me penche d'un côté et d'autre pour voir si je peux discerner quelque chose, mais la grande obscurité qui y règne m'en empêche. Au bout d'un moment, deux sentiments m'envahissent : peur et désir, peur de la grotte obscure et menaçante, désir de voir si elle n'enferme pas quelques merveilles extraordinaires.⁵⁶

« L'image poétique nous met à l'origine de l'être parlant », écrit Gaston Bachelard⁵⁷, évoquant aussi « cette profondeur où doit prendre son départ le phénomène poétique primitif. »⁵⁸ Nous sommes ici au cœur de notre sujet. De quelle profondeur part l'être, ou l'écriture, dans son développement spiralant ? Bernard Palissy, ayant observé « les forteresses des poissons » (les coquillages – « j'avisai de me transporter sur le rivage et rochers de la mer Océane, où j'aperçus tant de diverses espèces de maisons et forteresses », écrit-il)⁵⁹ et ayant fort médité, entreprit d'inventer une ville imprenable, hélicoïdale : « je commençai à marquer le plan de la première rue près de la place, en vironnant à l'entour », et en ayant décrit l'architecture, expliqua qu'elle était conçue de sorte à ne pas laisser de prise à quelque agression que ce fût. Il n'est pas interdit de s'inspirer de sa ville imprenable comme structure de pensée et d'action. Car

Lors ayant ainsi fait mon dessein, il me sembla que ma ville se moquait de toutes les autres : parce que toutes les murailles des autres villes sont inutiles en temps de paix, et celles que je fais serviront en tous temps pour habitation à ceux mêmes qui exerceront plusieurs arts, en gardant ladite ville.⁶⁰

Palissy est aussi l'auteur d'habitations troglodytiques.

53 Gaston BACHELARD, *Poétique...*, *op.cit.*, p. 193

54 *Ibid.*, p. 178

55 Edgar POE, *A Descent into the Maelström*, Philadelphie, *Graham's Magazine*, vol. XVIII n° 5, 1841, p. 235-241 ; en.wikisource.org

56 LEONARD DE VINCI, *Codex Arundel*, cité par Daniel FABRE, *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'Échoppe, 2014, ill. ; et cité par Daniel FABRE, « Le poète dans la caverne », in Claudie VOISENAT, *Imaginaires archéologiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015, p. 98

57 Gaston BACHELARD, *Poétique...*, *op.cit.*, p. 7

58 *Ibid.*, p. 7

59 Bernard PALISSY, *Recepte véritable, par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs thresors*, La Rochelle, Imprimerie de Barthelemy Berton, 1563 et 1564 ; *Recette véritable*, éd. et préface de Franck Lestringant, Paris, Éditions Macula, 1996, p. 226

60 Bernard PALISSY, *Recepte...*, *op.cit.*, p. 233 et 235

Dans les profondeurs du temps de l'homme nous trouvons cette première gravure, le plus ancien dessin, la plus ancienne écriture connue à ce jour, tracée sur une coquille datant d'avant Homo Sapiens (à moins que les classifications n'en viennent à être révisées ?), dans les profondeurs du temps et de l'espace nous trouvons ce plus ancien bâti connu à ce jour, ces ronds de stalagmites au fin fond d'une grotte, datant d'une autre espèce humaine que la nôtre. D'hommes désireux déjà d'habiter le monde en poètes, c'est-à-dire en franchissant ses limites : d'habiter non le fini, mais l'infini – et au-delà, comme le clame un héros pour enfants.

En août 2006, invitée à faire une intervention poétique dans la grotte de Gargas, j'ai inventé sur place que les peintures pariétales préhistoriques figuraient un ciel nocturne, avec son bestiaire, dans le noir des grottes. La vérité poétique a lieu dans un tout autre univers, tenant plutôt de celui dont témoigne l'archéologue Sergio Gomez à propos d'une découverte plus récente dans la cité pré-aztèque de Teotihuacan :

Cette voie courait au niveau de la nappe phréatique parce que selon les mythes, l'inframonde a sa propre géographie métaphorique: ses rivières, ses montagnes, ses lacs et même son propre ciel », a expliqué le scientifique. Son équipe a relevé sur «les murs et les voûtes du tunnel une poudre d'un minéral métallique, fait d'hématite et de magnétite, ce qui révèle qu'on y entrait avec des torches et que tout s'illuminait comme un ciel d'étoiles scintillantes.⁶¹

Ayant vu dans les cavernes un ciel d'étoiles et dans les pierres des astres sur terre, les « astrologues renversés » peuvent converser avec les astres du ciel. Si la demeure céleste de la déesse que visite Parménide n'est pas nommée, elle n'en est pas moins splendide que la lune, le soleil et les étoiles, « ces bougies d'or fixées dans l'air des cieux », dit Shakespeare,⁶² tous astres auxquels font référence quantité de poètes à travers le temps. « Tu apprendras les périples de la lune circulaire », lui dit-elle, et

Comment la terre, le soleil et la lune,
l'éther commun, la Voie Lactée, l'Olympe
ultime et l'âme ardente des astres, se sont élancés
dans le devenir.⁶³

Sans ce savoir, la peur fait des ravages : Nicias, général athénien, par crainte de l'ombre d'une éclipse de lune, se laissa encercler par ses ennemis, et ses quarante mille hommes périrent ou furent pris vivants, raconte Plutarque.⁶⁴ Habiter entre terre et ciel, entre profondeurs et hauteurs, entre vertiges et merveilles, conscient des unes et des autres, peut générer de grandes inquiétudes ou de grands dangers. Blaise Pascal s'avoue effrayé par « l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent ». ⁶⁵ Dans le maelström, sorte de caverne superlative où descend le personnage d'Edgar Poe, « les rayons de la pleine lune ruisselaient en un flux de gloire dorée le long de ses murs noirs, et bien en-deçà dans les replis reculés de l'abîme. »⁶⁶ Mais l'épouvante est peut-être pire encore quand, dans la nuit de tempête autour de la maison Usher, tout en percevant le fracas des éléments, on ne peut apercevoir « ni la lune ni les étoiles » ou quand, juste avant l'issue fatale, la

61 Éric BIETRY-RIVIERRE, « Mexique : un trésor au bout du tunnel », *Le Figaro*, 30-10-2014, lefigaro.fr

62 William SHAKESPEARE, *Shake-speares Sonnets*, Londres, G. Eld (imprimeur), Thomas Thorpe (éditeur), 1609, sonnet 21 ; shakespeares-sonnets.com

63 PARMÉNIDE, *Autour de la nature*. Texte en grec, en français (trad. Tannery) et en anglais (trad. John Burnet) sur philoctetes.free.fr

64 PLUTARQUE, *De la superstition*. En bilingue grec-français (trad. D. Richard) sur remacle.org

65 *Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets*, dite édition de Port-Royal, Paris, 1670 ; Blaise PASCAL, « Misère » n° 102, *Pensées*, éd. de Philippe Sellier, Paris, Classiques Garnier, 1991, p. 189. Les numéros des fragments selon les différentes éditions savantes sont répertoriés pour chaque fragment sur le site penseesdepascal.fr

66 Edgar Poe, *A Descent...*, *op.cit.*

pleine lune se couche, « rougeoyante comme le sang », son rayonnement brillant vivement à travers la fissure de la maison dont les pierres vont tomber en chaos.⁶⁷

La Salomé d'Oscar Wilde, elle, parle des « longues nuits noires, les nuits où la lune ne se montre pas, où les étoiles ont peur », et Iokanaan, apocalyptique, reprend :

En ce jour-là le soleil deviendra noir comme un sac de poil, et la lune deviendra comme du sang, et les étoiles du ciel tomberont sur la terre comme les figues vertes tombent d'un figuier, et les rois de la terre auront peur⁶⁸

avant qu'Hérode n'essaie de convaincre Salomé d'accepter, plutôt que la tête du saint, des trésors de pierres et d'astres :

J'ai des améthystes de deux espèces. Une qui est noire comme le vin. L'autre qui est rouge comme du vin qu'on a coloré avec de l'eau. J'ai des topazes jaunes comme les yeux des tigres, et des topazes roses comme les yeux des pigeons, et des topazes vertes comme les yeux des chats. J'ai des opales qui brûlent toujours avec une flamme qui est très froide, des opales qui attristent les esprits et ont peur des ténèbres. J'ai des onyx semblables aux prunelles d'une morte. J'ai des sélénites qui changent quand la lune change et deviennent pâles quand elles voient le soleil. J'ai des saphirs grands comme des œufs et bleus comme des fleurs bleues. La mer erre dedans, et la lune ne vient jamais troubler le bleu de ses flots. J'ai des chrysolithes et des béryls, j'ai des chrysoprases et des rubis, j'ai des sardonix et des hyacinthes, et des calcédoines...⁶⁹

Puissance destinale de l'astre chez Borges également, qui évoque le « tigre fatal » allant, sous « la lune variante », accomplir « sa routine d'amour, de loisir et de mort. »⁷⁰ Leopardi s'interroge aussi dans sa contemplation : « Que fais-tu, lune, dans le ciel ? » Et comparant ses « sempiternels chemins » à ceux du berger, il demande :

Dis-moi, lune : à quoi sert
Au berger sa vie,
Votre vie à vous ? Dis, vers où tend
Ma brève errance, vers où
Ta course immortelle ?⁷¹

Immémoriale question sans doute, posée dans le secret des cœurs depuis que les humains savent lever la tête vers le ciel et enterrer leurs morts. Garcia Lorca a consacré un poème à cet astre aussi inquiétant souvent, que familier et rassurant dans sa régularité et son rôle de lampe dans la nuit. « Romance de la lune, lune » dit son ambiguïté en la qualifiant de « lubrique et pure », fascinante pour l'enfant qui « la mire, la mire », et qu'elle finit par emporter :

À travers ciel, un enfant
à la main, la lune va.

Dans la forge les Gitans
crient, les Gitans pleurent, las !
Le vent la veille, la veille.
L'air et le vent veillent là.⁷²

67 Edgar POE, *The Fall of the House of Usher*. Philadelphie, *Burton's Gentleman's Magazine*, sept. 1839

68 Oscar WILDE, *Salomé*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1893, p. 56 ; wikisource.org. Premières représentations le 11 février 1896 au théâtre de l'Œuvre à Paris et le 10 Mai 1905 au New Stage Club à Londres

69 Oscar WILDE, *Salomé, op.cit.*, p. 76

70 Jorge Luis BORGES, « El otro tigre », in *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960

71 Giacomo LEOPARDI, « Canto notturno di un pastore vagante dell'Asia », *Canti*, éd. Firenze, 1831 ; bibliotecaitaliana.it

72 Federico GARCIA LORCA, « Romance de la Luna, luna », *Romancero gitano* (1924-1927), Madrid, Revista de Occidente, 1928

La lune est présente dans tout le *Romancero gitano*. Dans un autre poème, « Romance somnambule », telle une déesse de la mort elle trône également dans la chute du texte :

Dessus la face du puits,
se balançait la gitane.
Chair verte et verts cheveux,
pupilles d'argent glaciales.
Des stalactites de lune
la tiennent sur l'eau en nappe.⁷³

Dans la Bible et dans le Coran, le patriarche Joseph voit en rêve onze étoiles et la lune se prosterner devant lui (ce qui lui vaut d'être vendu par ses frères, jaloux)⁷⁴. La lune n'est pas nécessairement morbide. Nous l'avons vu, « tout musulman » s'imagine volontiers « libre de tout, cherchant la Vérité et foulant la poussière sous un mince croissant de lune » (N. Bouvier). Elle est aussi cette compagne des nomades qui anime les paysages désertiques, aide à mettre de l'ordre dans l'errance d'un temps, d'une vie. Il en est ainsi sous toutes les latitudes, et à toutes les époques, particulièrement les plus lointaines où l'humain ne disposait d'autres éclairages que naturels. Et parfois même elle participe, avec les étoiles, à des éblouissements, comme dans cette chanson brésilienne extrêmement populaire :

Un jour je suis resté dormir là sur la plage
Et là j'ai rêvé que du ciel descendait
Un essaim d'étoiles et la lune argentée
Les vagues de la mer éclaboussées de sa lumière
Sur la mer je vis, je vis une cumbiamba
Qui au son des tambours tournoyait sur l'eau
Les couples d'étoiles en attendant portaient
Un carrousel de couleurs comme d'une cumbiamba.

Et soudain a surgi une reine attendue
C'était Marta, la reine, que mon esprit rêvait
À ses pieds je vis la lune, la bouillie des étoiles,
Et les palmiers chantaient une hymne de fête

*Ayy amor...*⁷⁵

Les étoiles, ces refuges pour les enfants malheureux de Bret Easton Ellis ou de Georges Hyvernaud (« seul toute la nuit et toute la campagne, avec leurs bêtes et leurs étoiles ») comme pour le Guépard de Tomasi di Lampedusa, ces « trous du noir plafond » selon Victor Hugo, « clignotent comme des chiffres terribles » selon Sylvia Plath. Mais Germain Nouveau veut « la Vérité qui ne voile / Pas plus la femme que l'étoile » et Rainer Maria Rilke l'annonce aux bergers :

Levez les yeux, vous, hommes ! Hommes, là, au feu,
vous qui connaissez le ciel infini,
interprètes des étoiles, par ici ! Voyez, je suis une nouvelle
étoile montante. Toute mon essence brûle
et rayonne si fort, elle est si extrêmement
complètement lumière, qu'à moi le profond firmament
ne suffit plus. Laissez ma splendeur entrer
dans votre existence

73 « Romance Sonámbulo », in *Romancero...*, *op.cit.*

74 *Genèse* 35, 5-28 ; *Coran* 12, 4-20

75 *Cumbia sobre el Mar (Bal sur la mer)*, chanson de Rafael MEJIA (Colombie), 1962

Pour le Bateau ivre de Rimbaud, le Poème est « infusé d’astres, et lactescent ». Parménide parle de « l’âme ardente des astres », Shakespeare des « astres à secrète influence », et Basile de Césarée les évoque ainsi :

Si donc une fois, dans l’air pur d’une nuit, fixant les yeux sur les beautés inexprimables des astres, vous avez porté votre pensée jusqu’à l’Artisan de l’univers, celui qui a fleuri le ciel de ces habits brodés, afin que dans le visible le nécessaire soit plein de joie ; en outre si, de jour, vous avez considéré en un raisonnement sobre les merveilles du jour, et avez atteint par analogie, via le visible, l’invisible – alors, vous en êtes venus à être un auditeur prêt, approprié au contenu de ce noble et bienheureux théâtre.⁷⁶

« Être un auditeur prêt ». Verlaine l’a dit : « de la musique avant toute chose ». Avant toute forme, la musique. Dans les cosmogonies, le monde est créé par une parole divine. Cette parole est chant, la poésie en témoigne. Elle est vibration, la science l’atteste. Si nous sommes prêts à l’écouter, nous sommes prêts à danser, en lisant. À participer à ce que le chant nous dit.

Dans *Le Kalevala*, avant le début du monde, Ilmatar, la « Femme-Air » ou « Fille de l’Air », plane sur les eaux, enceinte des vagues et du vent, enceinte depuis 700 ans de Väinämöinen, le « Ménestrel », dieu des chants et de la poésie.⁷⁷ Un oiseau, aigle ou canard selon les versions originelles, orales, de l’épopée finnoise, pond ses œufs sur son genou dépassant de l’onde. Elle les renverse et commence à créer le monde.

Quand le vieux barde, magicien de la parole, Väinämöinen, est blessé, c’est par barques et tonneaux entiers qu’il perd son sang ; il voyage longtemps et pour guérir il lui faut d’abord, pendant des pages et des pages, raconter l’histoire du fer – puisqu’il a été blessé par le fer – son origine, ses conflits avec son frère le feu etc.

Lamartine et Hugo ont lu et vanté le *Kalevala* en traduction ; Tolkien, génie des langues comme de la littérature, l’a lu en finnois et s’en est beaucoup inspiré.

L’un de ses traducteurs (qui n’est pas mon préféré), Gabriel Rebourcet, donne par ailleurs un éclairage très intéressant sur le finnois, cette langue finno-ougrienne, sur son fonctionnement syntaxique, et aussi son vocabulaire :

Ainsi pour les termes exprimant les bruits en particulier, on relève en finnois près de 700 verbes environ, selon une étude maintes fois citée, essentiellement pour le bruit du vent dans les branchages (selon que le vent est froid, chaud, doux, violent, ou que les arbres sont caducs, à aiguilles, ou nus, etc.), ou les bruits de l’eau, selon la saison, selon le lit de son cours, son environnement, et selon que le vent vient mêler sa voix à celle du ruisseau... Il y a bien entendu les mots désignant la neige selon qu’elle est humide, lourde, tassée, glacée, etc. – cinq mots en mordve, six en ostyak, cinq en finnois -, ou encore les verbes de la marche, etc. »⁷⁸

Je me suis essayée à une traduction des premiers vers du *Kalevala*. Munie du texte en finnois, j’ai travaillé à l’aide des dictionnaires et des grammaires. Il est aisé de comprendre le système du pronom personnel ou déterminant possessif, de comprendre aussi les légères variations d’orthographe entre ce finnois un peu ancien et le finnois récent des dictionnaires. Ensuite tout est une question d’oreille, tant pour la transposition sonore (on fait au mieux) que pour le sens des mots. Les dictionnaires sont précieux sur ce point : par exemple, si je ne me trompe, j’ai retrouvé la racine d’un mot dans un nom signifiant intestins, entrailles, et dans un verbe pouvant signifier

76 « Sixième homélie : sur la création des corps lumineux » de BASILE DE CÉSARÉE, *Homiliai eis tîn Hexaïmeron*, recueil de 9 homélies sur le récit de la création d’après la Genèse, prononcées pendant le carême à Césarée de Cappadoce en 378. Traductions en français en ligne : abbaye-saint-benoit.ch ; en librairie : *Homélies sur l’Hexaéméron*, introd. et trad. de Stanislas Giet, Paris, Éditions du Cerf, coll. Sources chrétiennes, 1950

77 *Le Kalevala*, épopée de 22795 vers répartis en cinquante chants, composée par Elias Lönnrot au milieu du XIX^e siècle à partir de poèmes de la mythologie finnoise

78 Gabriel REBOURCET, préface à Elias LÖNNROT, *Le Kalevala*, Paris, éd. Quarto Gallimard, 1991

pondre. Sachant à la fois que la création du monde, exposée ensuite, se fait par une ponte, et d'autre part que le barde crée le monde par sa parole, le sens poétique de la parole jaillie des entrailles, pondue, apparaît subtil et limpide. J'ai trouvé aussi que lorsque le texte dit que les mots fondent ou tombent, c'est bien avec les mêmes verbes finnois qu'on dit que la neige fond ou que la pluie tombe, c'est pourquoi j'ai employé le verbe dégeler et le mot pluie. Ainsi se présente un moment de dégel de la parole, qui finit par rompre ou dissiper les dents, dit le texte finnois – littéralement ça n'est pas très parlant, mais si on se représente ce qui se passe, on comprend qu'il s'agit de rompre le barrage formé par les dents. Voici donc ma traduction :

Mon esprit est à mon désir,
mon cerveau tout à réfléchir
se met en route pour chanter,
pour arriver à inspirer,
à pondre un hymne pour le peuple,
dire un genre de chant du peuple.
Les mots dégèlent dans ma bouche,
le discours tombe, pluie et douche,
dans ma langue rapide flux,
barrage de mes dents rompu.

Dans le *Kalevala*, le sampo est un objet magique et mystérieux, œuvre du forgeron Ilmarinen, qui a précédemment à son actif d'avoir forgé la voûte du ciel avec tous ses astres. Les chants à partir desquels Elias Lönnrot a composé l'épopée finnoise étant traditionnellement dits par deux bardes (hommes ou femmes), l'un reprenant le vers précédent par une variation, le sampo y est nommé par périphrase quelque chose comme « couvercle orné ». Lönnrot l'a interprété comme étant un moulin qui produit à volonté de la farine, du sel, de l'or. Cet objet qui reste non décrit, dont la taille par exemple semble extrêmement variable, qui peut être caché et enfonce ses racines profondément dans le sol, est une sorte de corne d'abondance qui apporte bonheur et prospérité au peuple qui le possède. Or il se trouve aux mains de Pohjola (le pays du Nord, de la sorcière Louhi, des ennemis, des méchants). Et il échappe donc, par une sorte de machination politique, au pays de Kaleva (Kalevala), où habitent les héros : le vieux barde Väinämöinen (fils d'Ilmatar, déesse de l'Air et mère des Eaux), dont les chants créent le réel, souvent amoureux de quelque jeune beauté qui le rejette parce qu'il est trop vieux ; Ilmarinen le forgeron divin, et le « léger » Lemminkäinen, guerrier fougueux et imprudent que sa mère doit sauver de la mort, beau gosse qui couche avec toutes les femmes et jeunes filles sans que jamais aucune ne se retourne contre lui, bien au contraire (seuls les maris et les pères se fâchent). Nos trois héros, le barde-mage, le forgeron divin et le fringant guerrier, finissent par se liguier pour reprendre le sampo, à l'initiative de Väinämöinen. Leur entreprise est couronnée de succès, mais le léger Lemminkäinen ayant imprudemment (et fort mal) chanté lors du retour en bateau, Louhi la sorcière les localise et se transporte sur un aigle avec ses armées pour leur reprendre le Sampo. Au cours de la bataille navale, que les gens de Kalevala gagnent, le Sampo est brisé, ses morceaux éparpillés dans les eaux.

Diverses interprétations ont été faites sur la nature du sampo : pilier du monde, arbre du monde, moulin magique, coffre au trésor, boussole, astrolabe... Toutes sont valables, sans doute, liées à différents mythes et folklores du monde finno-ougrien et même du monde entier. J'en propose une autre. D'abord, le fait que le sampo soit appelé couvercle orné le relie clairement au « couvercle » orné du ciel forgé par le même forgeron, c'est-à-dire au cosmos, sorte de grotte céleste – et il a déjà été relevé que la meule du moulin pouvait illustrer le cycle cosmique. Il en est pour ainsi dire une réplique. Mais quelle sorte de réplique ? Elias Lönnrot a patiemment rassemblé les chants qui composent le *Kalevala* en allant les chercher, comme Väinämöinen, Ilmarinen et Lemminkäinen lors de leur quête du Sampo, aux confins du monde finnois. Ces chants, selon sa conviction intime, étaient les morceaux éparpillés d'une vaste épopée qui s'était perdue, et qu'il a tenté de rassembler en mettant en ordre ses fragments par écrit. C'est ainsi qu'il a rendu leur trésor,

leur identité, leur rêve, leur monde à la fois propre et universel, aux Finnois, jusque là dominés par les nations voisines, Suède et Russie. Lönnrot a rassemblé le Sampo, qui pourrait être l'autre titre du *Kalevala*, d'autant que « couvercle orné » peut aussi signifier « couverture brodée » ou même, aujourd'hui, « couverture de livre ».

« Un livre devrait être un geste », a dit Jacques Rigaut.⁷⁹ S'il est un livre qui soit un geste comparable à celui de descendre dans une grotte, dans les temps préhistoriques, et y peindre ses visions sur les parois, quels qu'en soient les motifs, c'est bien *Les Contemplations*, dont l'auteur dès la première phrase demande au lecteur de faire lui aussi un geste : « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort. » Et quelques lignes plus loin : « Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. »⁸⁰ Il s'agit donc de *contempler* (faire temple avec) cette vaste fresque peinte depuis le tombeau, le ventre de la terre, avec ses sujets tour à tour et à la fois humains, naturels et poétiques, et d'y voir l'Homme. *Homo sum*, rappelle Victor Hugo, citant partiellement Térence et son « Je suis humain : je pense que rien de ce qui est humain ne m'est étranger », dans la même brève préface.

« Ici encore il y avait un mot magique qu'il fallait savoir. Si on ne le savait pas, la voix se taisait, et le mur redevenait silencieux comme si l'obscurité effarée du sépulcre eût été de l'autre côté », écrit Hugo dans *Les Misérables*⁸¹ Cette notation peut être une clé pour entrer dans *Les Contemplations*, où le verbe effarer se conjugue fréquemment, au participe présent ou passé. Dieu, y est-il dit,

Effarant les yeux et les bouches
Emplit les profondeurs farouches
D'un immense éblouissement.⁸²

S'il est incertain qu'effarer soit, comme l'est farouche, issu du mot latin *ferus*, qui signifie sauvage, il est bien possible qu'il ait résonné comme tel dans l'esprit du poète latiniste. En tout cas il opère ici clairement le rapprochement, dans ce texte où le poète a statut de mage et au-delà, dans ce recueil où Hugo paraît ensauvagé par le deuil et l'exil. La scène évoquée dans *Les Misérables* concerne l'entrée dans le couvent de l'Adoration Perpétuelle où Jean Valjean se réfugie avec Cosette. Accueilli au *parloir* (je souligne ce mot qui fait signe vers la fonction du poète), le visiteur ne voit, à travers la grille, que « la nuit, le vide, les ténèbres, une brume de l'hiver mêlée à une vapeur du tombeau, une sorte de paix effrayante ». Effrayant est une autre étymologie possible, et peut-être plus plausible, d'effarant. « On apercevait, dit Hugo, autant que la grille permettait d'apercevoir, une tête dont on ne voyait que la bouche et le menton (...) et une forme à peine distincte couverte d'un suaire noir. »⁸³ Et cette récurrence de la bouche d'ombre que Victor Hugo fait parler à la fin des *Contemplations* peut éclairer sur le sens du recueil : faire parler l'interdit ultime (« Ultime », comme se prénommera Jean Valjean au couvent) : la mort. Jean Valjean trouve refuge avec sa fille adoptive de l'autre côté du mur comme Victor Hugo cherche sa fille par-delà les apparences, cherche la lumière dans la nuit de l'exil et du deuil.

Les Contemplations sont une opération qui relève de ce que Claude Lévi-Strauss a appelé la pensée sauvage.

« Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu », dit Hugo en conclusion de sa « Suite » à sa « Réponse à un acte d'accusation »⁸⁴, titre qui pourrait être lu comme le titre d'Artaud : « Pour en

79 Jacques RIGAUT, cité par Sarane ALEXANDRIAN, *Le Surréalisme et le rêve*, préf. de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1974, p. 182

80 Victor HUGO, « Préface », *Les Contemplations*, Paris, Michel Lévy Frères - J. Hetzel - Pagnerre, 1856 ; Paris, Nelson, 1911, p. 5-6 ; wikisource.org

81 Victor HUGO, *Les Misérables*, t. II, Livre sixième, chap. I, Paris, Pagnerre, 1862 ; Paris, Édition Nationale, Émile Testard éditeur, 1890, p. 329 ; wikisource

82 Victor HUGO, *Les Contemplations*, *op.cit.*, « Les Mages », Livre Sixième, p. 428

83 Victor HUGO, *Les Misérables*, *op.cit.*, p. 331

84 Victor HUGO, *Les Contemplations*, *op.cit.*, Livre premier, VIII, *id.*, p. 36

finir avec le jugement de dieu »⁸⁵. Ainsi que le fera Artaud avec le théâtre et chez les Tarahumaras, ainsi que le fera Bonnefoy en mettant en scène Douve, la morte, et en la faisant parler, Hugo, de toute son énorme puissance vitale, y engageant tout son corps donc tout son esprit, opère par la contemplation et le verbe, se fait lui-même scène, temple et bouche, trouve et déploie « le mot magique » qui ouvre le passage entre l'habitation de la (personne) mort(e) et celle des vivants. Le poète a besoin de se représenter que la chose ou la personne qui lui sert d'objet de quête est morte, ou sur le point de mourir, pour se jeter dans l'expérience de cette pensée originaire performative, miroir de la pensée ressuscitante du divin, qu'est la pensée sauvage. Si le spiritisme pratiqué à Jersey par le poète en exil n'est pas une croyance compatible avec celle de la réincarnation, exposée dans « Ce que dit la bouche d'ombre »⁸⁶, c'est que ni l'un ni l'autre de ces systèmes ne sont des croyances pour Hugo – seulement des instruments de pensée nécessaires à l'opération poétique, au combat d'amour avec l'ange de la mort, comme le sont aussi l'animisme, le panthéisme, le dialogue avec les éléments, avec la nature, omniprésents dans le recueil et témoignant d'une expérience réelle, et la pratique du don/contre-don développée dans le Livre Cinquième, « En marche », où Hugo adresse et offre des poèmes à des correspondants absents du fait de son exil : ainsi l'homme, exilé en ce monde, tente-t-il d'en franchir les barrières, et sa propre finitude, en se rendant « Au bord de l'infini » pour y dialoguer avec l'esprit et les esprits, y endosser d'autres formes (réincarnation, totémisme), y élever des systèmes logiques, poétiques, comme autant de clés pour se libérer de la fermeture de la mort, autant de ponts comme l'est aussi le potlach. Le poète fait parler le non-dit en le faisant agir. Comme l'écrit Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* :

à toutes ces modalités diverses du non-dit qui peuvent se repérer sur fond du champ énonciatif, il faut sans doute ajouter un manque, qui au lieu d'être intérieur serait corrélatif à ce champ et aurait un rôle dans la détermination de son existence même.⁸⁷

Or ce manque est un nervalien « soleil noir de la mélancolie »⁸⁸ (Hugo, lui, se plaçant d'emblée dans la nuit, parle de « Ces trous du noir plafond qu'on nomme les étoiles ! »⁸⁹), qui nourrit aussi la pratique hugolienne de l'oxymore et de l'antithèse. Son émoi devant le cirque de Gavarnie, creusé par une goutte d'eau, rappelle que contempler c'est circonscrire, dit le dictionnaire latin, et circonscrire c'est écrire le cirque, tracer le cirque, le trou. Le poète est cette goutte d'eau qui creuse, et creusant, révèle par l'abîme révélé la question de l'ignorance. De l'effarement comme stupéfaction devant l'incompréhensible, vécu par Hugo disant dans un poème⁹⁰, comme la mère d'Adama Traoré dans une vidéo mise passagèrement en ligne, avoir toujours l'impression que son enfant mort va franchir la porte.

« Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. » Dans sa préface, Hugo avertit le lecteur du caractère spéculaire des *Contemplations*, livre qui dit-il doit être lu comme celui d'un mort, et en s'identifiant à l'auteur – donc en faisant aussi l'expérience de ce manque qui est celui de la lumière. Seul celui qui voit qu'il ne sait pas peut partir en quête du savoir, et au fond le drame de la mort est celui de l'ignorance. Lévi-Strauss l'a montré, la pensée sauvage est une science aux classifications extrêmement complexes, dont l'instrument s'apparente au bricolage dans le sens où elle se sert de tout ce qui tombe à portée de sa main pour combiner à travers ce que Baudelaire appelle des correspondances, un forage, et un passage, dans le mur du non-connu. Correspondances faisant appel à tout le vivant, analogies à l'œuvre dans le totémisme comme dans la métempsycose,

85 Antonin ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, émission conçue et réalisée par l'auteur pour la Radio diffusion française, enregistrée le 28 novembre 1947, diffusée le 11 mai 1948. Première publication du texte : Paris, K Éditeur, 1948

86 Victor HUGO, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations, op.cit.*, Livre sixième, XXVI, p. 438-463

87 Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1969 ; in *Œuvres*, t. II, coll. Bibliothèque de la Pléiade, éd. sous la dir. de Frédéric Gros, texte établi, présenté et annoté par Martin Rueff, p. 117

88 Gérard de NERVAL, « El Desdichado », *Les Chimères*, in *Les filles du feu*, Paris, D. Giraud, 1854, p. 329 ; Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 291 ; wikisource.org

89 Victor HUGO, « À Madame D. G. de G. », *Les Contemplations, op.cit.*, Livre premier, X, p. 42

90 *Ibid.*, « Pauca meae », Livre Quatrième, IV, p. 238

le symbolisme, la métaphore, à l'œuvre dans « ce que dit la bouche d'ombre » comme dans tout le recueil des *Contemplations*, œuvre en miroir, Autrefois/Aujourd'hui, auteur/lecteur, nature/culture, par lequel nous ne revenons pas de la mort les mains vides, comme Orphée : car, comme Hugo, nous n'en revenons pas. Avec lui nous sommes invités à y rester, effarés : non plus effrayés, mais ensauvagés, c'est-à-dire, comme le papillon le dit du je-Hugo, en être et en étant « de la maison »⁹¹. Celle de la vie unifiée, où la mort n'est pas laissée derrière soi mais mieux : intégrée, mangée. « Le mot dévore, et rien ne résiste à sa dent »⁹². « J'ai tout enseveli, songes, espoirs, amours, / Dans la fosse que j'ai creusée en ma poitrine » dit-il dans « À celle qui est restée en France », épilogue du recueil, qui se clôt par ces mots : « Le gouffre monstrueux plein d'énormes fumées. »⁹³

Lévi-Strauss écrit à la fin de *La pensée sauvage* :

Il fallait que la science physique découvrit qu'un univers sémantique possède tous les caractères d'un objet absolu, pour que l'on reconnût que la manière dont les primitifs conceptualisent leur monde est, non seulement cohérente, mais celle même qui s'impose en présence d'un objet dont la structure élémentaire offre l'image d'une complexité discontinue.⁹⁴

Une pensée dont la post-modernité n'a pas fini de révéler sa fécondité, si nous accomplissons cette révolution qui consiste à accoupler pensée poétique et pensée scientifique.

« La poésie est active en nous depuis bien plus longtemps que les langues et elle l'est donc dans bien autre chose que les poèmes », dit Yves Bonnefoy⁹⁵. Toute langue traduit « bien autre chose ».

Une pierre dressée, un mur qui enclot un espace, des cailloux entassés à un carrefour, cela parle, déjà (...) Le regard de la poésie travaille dans le bâtir dès les premières formes de celui-ci », dit-il encore, précisant qu'il s'agit là d'« un regard qui se porte sur l'en-deçà d'unité »⁹⁶.

La maison unifie. Son espace à la fois clos et ouvert, qui est aussi celui du jardin – de l'Éden gardé par des anges aux jardins intérieurs de l'architecture islamique en passant par le *hortus conclusus* médiéval – réunit l'être qui dans son extériorisation se disperse, et le réunit à ses proches – ce pourquoi la maison signifie aussi les gens de la maison, la famille, ceux qui vivent ensemble, ou sur un plan diachronique, la lignée (comme dans *La chute de la maison Usher*, où la lignée prend fin avec l'écroulement du bâtiment). Et quand Bonnefoy évoque « toutes ces voûtes dont les pierres s'épaulent pour couvrir, abriter et ainsi faire exister un lieu de vie »⁹⁷, nous pouvons penser au mot emblématique par lequel il entra en poésie, ce miroir où s'inverse, tant dans la sonorité que dans le sens, la voûte : Douve. Douve, lieu de la mort dans son poème inaugural, signifie le fossé qui entoure le bâtiment - le château de l'âme comme dit Thérèse d'Avila⁹⁸, comme l'étang où se reflète la maison Usher d'Edgar Poe. Pour commencer, Yves Bonnefoy a fait l'expérience poétique de la mort, autrement dite *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*.⁹⁹

Bonnefoy pratique une poésie expérimentale qui est l'inverse, voire le contrepoison, de la poésie expérimentale comme recherche sur le langage. Lui fait d'abord l'expérience du réel. Le recueil inaugural et fondateur du poète pourrait s'intituler *Rerum natura*. Car il ne s'y agit pas comme chez Lucrèce de discuter de la nature des choses, mais de la faire directement sortir de terre, de la révéler concrètement en la rejoignant là où elle se cache, dans la mort. Bonnefoy paraît s'être

91 Victor HUGO, « Aurore », in *Les Contemplations*, op.cit., Livre Premier, XXVII, p. 78

92 *Ibid.*, « Suite », p. 38

93 *Ibid.*, « À celle qui est restée en France », p. 471 et p. 476

94 Claude LEVI-STRAUSS, *La pensée...*, op.cit.

95 Yves BONNEFOY, *L'Inachevable : entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 16

96 Yves BONNEFOY, *L'Inachevable...*, op.cit., p. 17

97 *Ibid.*, p. 23

98 THÉRÈSE d'AVILA, *Las moradas, Castillo interior*, Salamanque, éd. Louis de Léon, 1588. Trad. de l'espagnol en 1601 par Jean de Bretigny : *Le château intérieur, ou Demeures de l'âme* ; éd. de 1670 : gallica.bnf.fr

99 Yves BONNEFOY, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Mercure de France, 1953

fixé l'objectif de Rimbaud qui se dit dans *Une saison en enfer* « rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! »¹⁰⁰ Et tel le paysan de la fable, il demande à ses enfants – ses lecteurs – de creuser la terre à sa suite : y cherchant un trésor, ils y trouveront celui qu'ils auront fait pousser par leur labourage. L'un des poèmes de *Ce qui fut sans lumière* s'intitule « La charrue ». Le trésor est un autre, pourrait-on dire en paraphrasant Rimbaud que Bonnefoy a tant aimé ou en se rappelant le conte qui se trouve chez Rûmî, comme, entre autres, dans *Les mille et une nuits* ou chez Borges ; mais il n'en est pas moins nécessaire de le déterrer.

Selon Galien, les médecins empiriques de l'Antiquité grecque se fondaient sur trois sortes d'expériences : l'observation personnelle ou autopsie ; l'histoire constituée par les observations faites par leurs prédécesseurs ; et le passage au semblable, d'un cas à un autre cas qui lui est semblable d'une façon ou d'une autre.¹⁰¹ Telles sont les procédures que semble avoir suivies Bonnefoy dès son premier recueil. Les six vers du tout premier poème comportent trois fois le verbe voir, conjugué à la première personne du singulier : « Je te voyais (...) Je te voyais (...) Et je t'ai vue ».¹⁰² Nous sommes ici dans l'autopsie, qui durera tout le temps du « Théâtre », première partie du livre. Le poète regarde le théâtre du monde – le mot théâtre étant lui-même issu du verbe grec *théorein* signifiant regarder, contempler – en spectateur et en traducteur. Il l'autopsie et le traduit en mots, brutalement : non pour en donner une idée, mais pour le convoquer. Ses mots même sont matière, et si d'aucuns trouvent cette poésie obscure c'est qu'elle est « bois ténébreux » d'après le bois ténébreux.¹⁰³ Il y a là, d'une certaine manière, un passage au semblable, sens et sonorité des mots se conjuguant pour rendre le réel perçu et constituer un texte qui est à la fois tableau clinique du morbide et ordonnance contre la mort.

Au milieu du recueil, le chapitre *Douve parle* peut être lu comme la part d'expérience nommée *historia* par les philosophes grecs empiriques. Il s'agit là d'interroger et d'écouter « Une voix » et « Une autre voix ».¹⁰⁴ « L'historien, c'était moi, dira-t-il plus tard dans *L'Arrière-pays*, et tout mon passé et tout mon possible, tout l'aperçu et tout l'inconnu, se prenaient violemment dans cette nasse (...) au mutisme, il allait falloir que je noue mille circuits d'analyse, de mémoire, à parcourir patiemment dans mes profondeurs. »¹⁰⁵ Douve, nom de fossé entourant le château (de l'âme ?), Douve qui est à la fois personne et éléments, témoigne maintenant de sa propre expérience, qui doit ensemençer le poète, lui aussi terre, lieu de la mort qu'il faut franchir pour vivre.

« Que le verbe s'éteigne / Sur cette face de l'être où nous sommes exposés ».¹⁰⁶ L'exigence du concret comme prédominant, et préexistant à la parole, se rappelle. « La poésie est active en nous depuis bien plus longtemps que les langues », dit Bonnefoy dans le recueil d'entretiens *L'Inachevable*.¹⁰⁷ « Les “voix”, y dit-il aussi, sont pour moi des paroles que je crois avoir entendues dehors (...) Des voix, et donc une scène où ces êtres passent ou se rencontrent, où ils se parlent autant qu'ils me parlent. Je crois que cette sorte de théâtre sans fiction autre que prospective est l'essence même de l'écriture qui va à la poésie. »¹⁰⁸

« Le jour franchit le soir, il gagnera
Sur la nuit quotidienne.
O notre force et notre gloire, pourrez-vous
Trouer la muraille des morts ? »¹⁰⁹

100 Arthur RIMBAUD, « Adieu », *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique, Poot & C^{ie}, 1873, p. 52 ; wikisource.org

101 Barbara CASSIN, *Le scepticisme antique, perspectives historiques et systématiques*, actes du colloque de Lausanne, 1-3 juin 1988, éd. par André-Jean Voelke, textes de Jonathan BARNES *et al.*, Genève, Librairie Droz, coll. Cahiers de la Revue de théologie et de philosophie, p. 132

102 Yves BONNEFOY, *Du mouvement...*, *op.cit.*, p. 11

103 Yves BONNEFOY, *Du mouvement...*, *op.cit.*, p. 42

104 *Ibid.*, p. 50 et p. 51

105 Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, Genève, Skira, 1972 ; Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2003, p. 16

106 Yves BONNEFOY, *Du mouvement...*, *op.cit.*, p. 55

107 Yves BONNEFOY, *L'Inachevable*, *op.cit.*, p.16

108 Yves BONNEFOY, *L'Inachevable*, *op.cit.*, p. 504-505

109 Yves BONNEFOY, *Du mouvement...*, *op.cit.*, p. 87

Du mouvement et de l'immobilité de Douve se termine par ces vers qui marquent moins une victoire sur la mort qu'un progrès sur la mort : l'expérience a fait reculer une part de son espace comme le jour à la belle saison gagne sur la nuit, ou bien même a troué sa frontière. Y aurait-il alors ici, par ce trou, possibilité de passage d'un semblable qui serait la mort à un autre semblable qui serait la vie, ou d'un semblable qui serait la morte à un semblable qui serait le vivant ? Cela ne peut s'affirmer, et rien ne le dit de façon définitive. Si l'empirisme n'empêche pas ici une forme d'induction, la vérité reste un chemin, non une arrivée. Comme dans le scepticisme zététique de Sextus Empiricus, où la vérité n'est jamais acquise mais toujours à rechercher, Bonnefoy « s'éloigne sans se retourner dans cette forêt où tout est chemin, où rien ne va nulle part »¹¹⁰. Une philosophie qui est aussi une poétique de la vie, résumée par exemple dans le poème « L'inachevable » du recueil *La Vie errante*, où le poète, ayant constaté que le monde n'est qu'ébauche et ruines, à l'exception de la lumière créée,

n'aime plus, dans l'œuvre des peintres, que les ébauches. Le trait qui se ferme sur soi lui semble trahir la cause de ce dieu qui a préféré l'angoisse de la recherche à la joie de l'œuvre accomplie.¹¹¹

Libre au lecteur de constater que l'expérience de l'inachevé donne lieu à l'inachevable, mot où s'entend : l'intuable. Et que cette expérience à son tour fait que la joie franchit l'angoisse, portant lumière dans *Ce qui fut sans lumière*, selon le titre d'un autre de ses recueils. Bonnefoy a écrit tout au long de sa vie, tel le Voyageur de *L'Arrière-pays*, tel l'empirique antique dont la pensée, appuyée sur l'expérience et son enseignement toujours renouvelé, ne s'arrête jamais. « Le grand dessin va le trait comme on se défait d'une pensée encombrante, il n'identifie pas, il fait apparaître », écrit-il dans ses *Remarques sur le dessin*.¹¹² Et « la poésie aussi, c'est un trait qui se refuse à se refermer sur soi. »¹¹³ Cherchant tout au long de son œuvre dans le réel « la Présence », Bonnefoy sait qu'en provoquer l'épiphanie par l'expérience, c'est aussi faire l'expérience de « la dissolution du moi illusoire ». ¹¹⁴

Bonnefoy, traducteur de Shakespeare, estimait que son théâtre devrait être joué sur des scènes nues, sans décor.¹¹⁵ Si nous songeons à la scène nue de Bruniquel, à ces stalagmites disposées en cercles dans la fosse de la grotte, n'apparaît-il pas que cette construction n'est pas seulement une maison pour l'âme, mais aussi une maison, comme la pièce shakespearienne, faite d'âmes ? Ces stalagmites n'y sont-elles pas dressées comme autant d'acteurs sur une scène nue, une scène qu'il n'est nul besoin de parer de décors pour tenter de lui donner vie, puisque la vraie vie s'épiphanise tout entière dans les âmes qui se tiennent là debout, ces acteurs dont l'acte consiste à faire acte de présence jusqu'au sein de la mort et des éléments, comme dans le poème de Bonnefoy, et faisant ainsi « un regard qui se porte sur un en-deçà d'unité », convoque la Présence ?

Si l'être humain peut dire comme Desnos « je trouve un abri dans la poésie »¹¹⁶, c'est qu'il lui a d'abord fallu le trouver dans la nature. Et comme Orphée, comme Bonnefoy, il l'a trouvé en descendant d'abord dans la mort, afin de pouvoir s'y faire jour malgré la nuit, par l'écriture en sortir comme Kafka disait par elle faire « un bond hors du rang des meurtriers »¹¹⁷. Cheminer à travers les

110 Yves BONNEFOY, *La longue chaîne de l'ancre*, Paris, Mercure de France, coll. Poésie, 2008 ; cité dans *L'inachevable*, *op.cit.*, p. 519

111 Yves BONNEFOY, *La Vie errante*, *op.cit.*, p. 69

112 Yves BONNEFOY, *Remarques sur le dessin*, in *La vie errante*, *op.cit.*, p. 190

113 *Ibid.*, p. 182

114 Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2003, 2005, p. 46

115 « Yves Bonnefoy : "Il faudrait jouer Shakespeare dans le noir" », in *Le Monde*, propos recueillis par Fabienne Darge en 2014, republiés le 5-7-2016, lemonde.fr

116 « Pour le reste, je trouve un abri dans la poésie. Elle est réellement le cheval qui court au dessus des montagnes ». Robert DESNOS, « Lettres de déportation à Youki », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2003, éd. de M.-C. Dumas, p. 1278-1279

117 Franz KAFKA, *Tagebücher 1909-1923*. Trad. Marthe Robert : *Journaux*, 27 janvier 1922, in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, trad. de l'allemand (Autriche) par Jean-Pierre Danès, Claude

éléments jusqu'à la grotte n'est pas retourner à l'état foetal mais s'aventurer jusqu'à l'autre matrice, celle de la mort. Non pour en renaître seulement, c'est-à-dire pour passer d'une existence à une autre comme cela se produit dans la dimension horizontale ou kaléidoscopique de la vie, où l'homme se positionne tour à tour dans l'une ou l'autre de ses facettes, mais pour en ressusciter, c'est-à-dire pour en remonter de la mort : on entre dans la vie en tombant, on sort de la mort en montant. Il s'agit là d'une expérience spirituelle verticale que les hommes ne tentent pas tous – et parmi ceux qui la tentent, beaucoup n'en reviennent pas et dans leur quête « pour en finir avec le jugement de dieu », comme dit Artaud, vont grossir la population des asiles d'aliénés. D'autres encore, tel Orphée qui y laissa la part de lui nommée Eurydice, en reviennent mutilés. Comme le dit Rimbaud, « le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes ». ¹¹⁸ Dans son voyage vertical, l'homme monte et descend à la fois. Et s'il veut éviter de rester soit enterré soit perché, autrement dit s'il veut en revenir avec sa raison entière, il laisse en tribut à l'autre monde, à la place de lui une trace de lui – que ce soit un drapeau sur la lune ou une stalagmite dressée au fond d'une grotte. La poésie est ce qui témoigne de « cette transcendance d'ici » que cherche Bonnefoy. ¹¹⁹

Le geste poétique consiste à imprimer dans le visible une marque de l'invisible. En Australie, raconte Bruce Chatwin, « la mère aborigène trace des dessins dans le sable pour illustrer les vagabondages des héros du Temps du Rêve. Elle raconte son récit (...), et, en même temps, marque sur le sol les “empreintes de pas” de l'ancêtre en faisant courir son index et son majeur, l'un après l'autre, en une double ligne pointillée. » ¹²⁰ Plus loin dans le livre il témoigne que par exemple « l'histoire de la Grosse Mouche (...) commençait par quelques grands mouvements rectilignes ; puis elle évoluait en un labyrinthe rectangulaire pour s'achever finalement en une série de zigzags. » ¹²¹ Les « itinéraires chantés » ou *songlines* des aborigènes d'Australie sont la marque d'une pleine habitation poétique du monde par l'homme. Ce « labyrinthe de sentiers invisibles sillonnant tout le territoire » du continent est tout entier habité et connu par des histoires ; chemins, roches, buissons, etc. étant eux-mêmes les marques de tel ou tel passage de l'aventure de tel ou tel ancêtre. Et grâce à l'inscription de ces aventures dans le paysage les hommes peuvent s'y repérer comme avec une carte. Le paysage est lui-même la carte, celle des « empreintes des ancêtres ». ¹²² Et la mère pour l'enseigner à son enfant, tout en chantant le récit imprime sur le sol des marques de ces marques.

La « transcendance d'ici » qu'Yves Bonnefoy appelle de ses vœux n'est pas seulement une façon d'habiter poétiquement le monde, elle est aussi, pour ces Aborigènes, une façon de le créer. Car, dit encore Chatwin des « êtres totémiques légendaires », les ancêtres, « c'est en chantant le nom de tout ce qu'ils avaient croisé en chemin – oiseaux, animaux, plantes, rochers, trous d'eau – qu'ils avaient fait venir le monde à l'existence. » ¹²³ Là le poétique prend sa pleine dimension. Dans la Bible aussi, l'ancêtre Adam est chargé de nommer chaque espèce vivante. ¹²⁴ Qu'il les fasse venir ainsi à l'existence n'est pas dit, mais la logique est la même : ce qu'on ne voit pas, on ne le nomme pas, et cela n'a pas d'existence pour nous. Pour nommer quelque chose, il faut en avoir pris conscience. La profération du nom et l'inscription de formes dans la pierre sont deux modes de la manifestation poétique de la conscience. L'effort de nommer et de dire demeure le geste humain, y compris comme combat contre l'innommable et l'indicible. Peindre les animaux dans les grottes n'était-il pas une autre façon, pour les hommes préhistoriques, de les nommer ? D'imprimer leur apparition dans leur conscience ? La matricielle caverne ne serait-elle pas aussi une boîte crânienne ? Où se joue la splendeur animale de l'être humain, avec ses peintures et gravures

David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte, éd. et avant-propos de Claude David, p. 529

118 Arthur RIMBAUD, « Adieu », *Une saison...*, *op.cit.*, p. 52

119 Yves BONNEFOY, *L'inachevable*, *op.cit.*, p. 50

120 Bruce CHATWIN, *Le Chant...*, *op.cit.*, p. 37

121 *Ibid.*, p. 218

122 Bruce CHATWIN, *Le Chant...*, *op.cit.*, p. 11

123 *Ibid.*, p. 11

124 *Genèse* 2, 20

souvent enchevêtrées, superposées et en mouvement, se cache aussi sa brutalité, sa violence, sa morbidité bestiales.

Dans *L'Acacia*, où s'entrecroisent des évocations de la Première et de la Seconde guerres mondiales, des images d'animalité contaminent constamment les descriptions d'humains et de faits humains. La terre, celle dont on fait les tombes, semble sous la plume de Claude Simon générer elle-même une animalité ou des phénomènes animaux morbides, comme en protestation des massacres, de la négation de la vie :

ils virent un cheval presque entièrement recouvert d'une boue jaune, comme du café au lait, comme si elle (la nature) sécrétait une sorte de bave, de suc digestif gluant qui avait déjà commencé à le dissoudre tandis qu'elle l'avalait lentement en commençant par l'arrière-train¹²⁵

Les hommes eux-mêmes subissent une « espèce de mutation », tantôt de l'humain au mécanique, tantôt de l'humain à l'animal, celui qu'il chevauche (« harnachés comme des chevaux » ou « à mi-chemin entre le cheval et l'homme ») ou dans ses formes les plus éloignées de l'humain (« ses passagers semblables à des hérons ou à des grues », ou « on aurait dit de ces petits animaux effrayés qui se cachent au fond d'une cage ») :

comme ces oiseaux exotiques aux becs démesurés, perchés sur quelque branche encroûtée de fientes dans la cage d'un jardin zoologique (...) ils évoquent ces produits d'accouplements hybrides, bardots ou mulets¹²⁶

Ou encore :

des créatures à mi-chemin entre l'homme (ou plutôt le fort des Halles, le maquignon) et ces bêtes à carapace à l'intérieur violacé composé d'un élémentaire système digestif et d'un élémentaire relais de neurones¹²⁷

Des hangars deviennent des terriers au fond desquels « se devinaient des locomotives », la circulation des voitures et ses bouchons s'animalisant aussi en « une stérile, aveugle et incohérente agitation ». ¹²⁸ C'est que l'Histoire elle-même (et le récit de cette histoire) est devenue quelque chose qui tient « de l'informe, de l'invertébré »¹²⁹, produisant des bruits de « léger grignotement de rat », ou « comme des froissements d'élytres, les claquements de corselets ou de mandibules », car « c'était l'Histoire qui était en train de les dévorer, d'engloutir tout vivants et pêle-mêle chevaux et cavaliers »¹³⁰ - rappelant l'épisode biblique de l'engloutissement dans la mer Rouge des chevaux et cavaliers de Pharaon. Finalement toute cette humanité, cette animalité, cette mécanique, se transforment en fonction et matière excrémentielle, l'Histoire a un « anus ridé de vieille ogresse » et quand le train fait halte en pleine campagne, Simon voit

ses portes béantes d'où, comme des excréments, ne cessaient de se détacher des grappes d'hommes aux uniformes couleur de terre qui dévalaient le talus en trébuchant et arrivés en bas s'accroupissaient¹³¹

Dans l'entredévoration générale, le monde se purge, se vide, devient béance, fonction bassement matérielle d'anéantissement sordide. Les ossements d'humains mangés par d'autres humains dans la grotte d'El Sidron sont le négatif des stalagmites dressées en cercles par leurs

125 Claude SIMON, *L'Acacia*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989 ; postface de Patrick Longuet, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Double, n° 26, 2003, p. 42

126 *Ibid.*, p. 199 et p. 227, p. 315 et p. 319, p. 334

127 *Ibid.*, p. 197

128 Claude SIMON, *L'Acacia*, *op.cit.*, p. 198 et p. 206

129 *Ibid.*, p. 286

130 *Ibid.*, p. 241 et p. 242

131 Claude SIMON, *L'Acacia*, *op.cit.*, p. 242 et p. 317

lointains prédécesseurs dans la grotte de Bruniquel. À Bruniquel, l'homme se révèle habiter poétiquement le monde. À El Sidron, il déshabite le monde de l'homme. Nous ne voyons pas de rapport de cause à effet entre les deux, mais le passage d'un état mental à un autre, réversible et toujours d'actualité, que nous pouvons appeler « habiter » et « déshabiter ». Le mode de l'habitation est poétique au sens étymologique où il est faire, et aussi marquage, affirmation d'un rapport au monde. La déshabitation ne veut pas laisser de traces, ou bien elle essaie de se compenser et de se dissimuler, de cacher l'innommé, dans des traces mensongères, trompeuses. Cela se produit chaque fois que l'homme tente de pallier son manque d'être par une existence. Soit, affamé, il dévore à la hâte son semblable et déguerpit en abandonnant les ossements dans ce qu'il souhaite être un trou d'oubli. Soit, voulant s'attirer quelque faveur surnaturelle, il met en scène et dissimule son infamie en s'inventant de fausses justifications : dès lors, s'il mange ou tue son semblable, ce sera « pour la bonne cause ». Mais qu'il se réalise dans l'oubli ou dans le mensonge, le cannibalisme, qu'il soit primaire ou secondaire, moral, intellectuel (exploitation, pillage, plagiat, endoctrinement) est une façon de déshabiter et dépeupler le monde.

« Dans la langue des Koko Yao de la péninsule du cap York, le mot *kuta kuta* a le double sens d'inceste et de cannibalisme, qui sont les formes hyperboliques de l'union sexuelle et de la consommation alimentaire », écrit Claude Lévi-Strauss.¹³² Dans un même déni que celui de Freud dans *Totem et tabou*, les pédocriminels, et notamment les prêtres pédocriminels (dont la fonction souligne la dimension sacrificielle du viol d'enfants) rejettent fréquemment la responsabilité de leurs actes sur leurs victimes qui, prétendent-ils et veulent-ils croire, les auraient délibérément séduits. Mais le fait est que comme toute violence, physique ou psychique, les abus sexuels se produisent très majoritairement du plus fort sur le plus faible. C'est celui qui détient une autorité spirituelle, politique ou sociale qui est en mesure de contrevenir à la loi et de commettre toutes sortes d'abus sur celui qu'il s'emploie à isoler. Celui-là ne fait pas venir le monde à l'existence par un geste, une parole poétique, mais nourrit sa propre existence des vies d'autrui qu'il sacrifie.

C'est contre cette attitude parasitaire, aussi dangereuse pour l'habitation de l'homme qu'une armée de termites, que les hommes ont mis en place les systèmes de totems reliant l'homme à l'univers, ne le laissant pas seul au monde face à son plus grand ennemi, l'homme, mais lui offrant pour abri et soutien une habitation cosmique ; et réglant ce qui peut être ou non consommé, alimentaires et sexuellement. Dans le système des aborigènes australiens, les « empreintes des ancêtres », des totems, sont aussi appelés « chemins de la loi ». Bruce Chatwin rapporte qu'un activiste indigène, prêtre défroqué, « aimait comparer les “empreintes de l'ancêtre” à la parole du Christ quand il disait “Je suis le Chemin” ». ¹³³ Nous savons que selon la même parole, ce je suis se dit aussi « la vérité et la vie » ¹³⁴. Tel est l'enjeu dont la règle s'écrit par le chemin : la vérité et la vie ; ou le mensonge et la mort. Franchir l'innommable, dire ce qui est, ce qui détruit comme ce qui construit, c'est répondre à la question shakespearienne : être ou ne pas être. ¹³⁵

Dans *Les Nouvelles révélations de l'être*, Artaud prophétise :

... l'Homme va retrouver sa stature (...) il la retrouvera contre les Hommes (...) un Homme va réimposer le Surnaturel. Puisque le Surnaturel est la raison d'être de l'homme. (...) dans un monde livré à la sexualité de la femme, l'esprit de l'homme va reprendre ses droits. ¹³⁶

Or qu'est-ce que la « sexualité de la femme » ? Une côte de l'idéal de l'homme, comme Nietzsche appelle la femme ¹³⁷. Non pas la sexualité des femmes, mais la sexualité de la femme en

132 Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée...*, *op.cit.*, p. 672

133 Bruce CHATWIN, *Le Chant...*, *op. cit.*, p. 97

134 « Je suis le chemin, la vérité, et la vie ». *Évangile selon saint Jean*, 14, 6

135 « *To be or not to be* ». William SHAKESPEARE, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, Londres, 1603, III, 1

136 Antonin ARTAUD, *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, Paris, Denoël, 1937 (publié sans nom d'auteur) ; in *Œuvres*, *op.cit.*, p. 789

137 Friedrich NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung*, Leipzig, C. G. Naumann, 1889. Traduction par Henri Albert : « L'homme a créé la femme — avec quoi donc ? Avec une côte de son dieu, — de son « Idéal »... » in « Maximes

l'homme. Dans la prophétie biblique, la sexualité d'Adam, quand il a désiré séparer l'humain complet qu'il était, quand, premier transgenre, il a désiré que soit tirée de sa côte une projection de lui en femme. C'est une affaire surnaturelle. Au premier récit biblique, Élohim crée Adam mâle et femelle, à son image.¹³⁸ Au deuxième récit, le Tétragramme (ce qui ne peut être nommé autrement que par un dessin de lettres) répond à l'insatisfaction d'Adam et pendant sa torpeur fait sortir de lui la femelle, par son fantasme changée en femme.¹³⁹ Or, une fois clivé, Adam ne sait plus rester uni à l'Être. Le voici grevé d'une sexualité qui le démange à l'endroit de la séparation. Voici qu'il la vit comme un manque, une obsession, l'occupation en forme de fuite en avant qui tente de chasser toujours de nouveau l'ennui qui menace comme avant la séparation, et l'angoisse de se découvrir séparé de lui-même. Artaud parle du « FÉMININ MUTILÉ DE L'HOMME ».¹⁴⁰ Dans la prophétie, « la femme » et « l'homme » n'ont pas d'être, seulement une existence à partir de l'humain, Adam, « le Terreux ». Surnaturellement, l'humain est défait. L'homme et la femme ne retrouvent être que dans l'Humain complet, dont le poète, l'humain qui construit poétiquement une maison qui réunifie l'être, une maison commune pour l'humain, est l'esprit et la raison. Ce qui croise dans les eaux mêlées du mâle et de la femelle humains réunis, c'est toute l'humanité qui communit. Artaud poursuit :

TERRE

Le reclassement de toutes les valeurs sera fondamental, absolu, terrible.

Mais comment s'opérera ce terrible reclassement des valeurs ?

Par les 4 Éléments, avec le Feu au centre, c'est entendu ! Mais où, quand, comment, par quoi, à travers quoi ?

TERNAIRE

« PAR LA FEMME. À TRAVERS LA FEMME. »¹⁴¹

Prophétie de feu rappelant celle des onze versets qui composent la sourate 101 du Coran, telle que traduite par André Chouraqui :

La Battante.

Quoi, la Battante ?

Mais qui t'apprendra
ce qu'est la Battante ?

Un Jour, les humains
seront comme des papillons éparpillés,
les montagnes comme des flocons effilochés.

Celui dont la pesée sera lourde
sera agréé pour la Vie.

Celui dont la pesée sera légère
aura l'abîme pour mère.

Mais qui t'apprendra ce qu'il est ?

Un Feu torride !¹⁴²

Artaud continue :

... il faut consentir à brûler, brûler d'avance et tout de suite, non pas une chose, mais tout ce qui pour nous représente les choses, pour ne pas s'exposer à brûler tout entiers.

Tout ce qui ne sera pas brûlé par Nous Tous, et qui ne fera pas de Nous Tous des *Désespérés* et des *Solitaires*,

et pointes » 13, *Le Crépuscule des idoles*, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, t. XII, Mercure de France, 1908, p. 109 ; wikisource.org

138 *Genèse* 1, 27

139 *Genèse* 2, 21-22

140 Antonin ARTAUD, *Les Nouvelles...*, *op.cit.*, p. 790

141 Antonin ARTAUD, *Les Nouvelles...*, *op.cit.*, p. 790

142 *Coran*, sourate 101, trad André Chouraqui, nachouraqui.tripod.com

c'est la TERRE qui va le brûler.¹⁴³

Qu'est-ce que cela signifie ? Qu'il faut, avant que *la TERRE* où nous serons mis au tombeau ne se charge de nous réduire à néant, atteindre le noyau de l'être, ceci en se *déchosant* comme l'écrivait à Lourdes la petite illettrée Bernadette Soubirous (« je me suis déchossée », pour dire « je me suis déchaussée »¹⁴⁴, juste avant « l'Apparition », tel Moïse au Buisson Ardent). Se déchoser par le feu qui brûle sans consumer, le feu de la Parole qui brûle *tout ce qui pour nous représente les choses* – non tant les choses en elles-mêmes que l'idolâtrie qui encroûte, momifie. C'est une opération que chacun doit faire, mais dans le sens de la communion avec tous, de la communauté de *Nous Tous*. Ayant atteint, par la brûlure volontaire, par l'abandon à la brûlure, le point dernier, celui du désespoir et de la solitude, celui du face à face avec le désespoir et la solitude, ce point en forme de chas d'aiguille par où passer, une fois réduits à la plus grande petitesse par la déchosification, la connaissance lucide et sereine du désespoir, l'acceptation entière et bienheureuse de notre solitude, passer de l'autre côté du monde, où l'être épuré de ses représentations idolâtriques se remplit de communion, de plénitude et d'amour.

« Je puis dire, moi, vraiment, que je ne suis pas au monde, et ce n'est pas une simple attitude d'esprit », écrit Artaud à Jacques Rivière.¹⁴⁵ Ce constat à résonance évangélique - « je ne suis pas du monde », dit Jésus selon Jean¹⁴⁶ – écho également de Rimbaud en sa *Saison en enfer* – « nous ne sommes pas au monde »¹⁴⁷ -, porteur de nuances diverses selon les locuteurs et les situations, dit de toutes façons une non-appartenance au monde « mondain », qu'elle soit originelle et assumée ou comme accidentelle et désespérée. Pour Jésus il s'agit de replacer ses disciples, comme lui-même, dans la Vérité, dont ils doivent renaître. Pour Rimbaud, il s'agit d'une dérive poétique et existentialiste. Pour Artaud, il s'agit, dit-il dans la même lettre à Rivière, d'« une inapplication à la vie », d'« une maladie qui touche à l'essence de l'être », et dont il travaille à extraire une pensée.

Antonin Artaud, comme Arthur Rimbaud, comme Jésus, comme tous les prophètes, les poètes dont la parole porte en avant, en avant du monde mondain, sont fondamentalement des errants, des « fils de l'homme n'ayant pas où reposer leur tête », comme le dit de lui-même le Christ¹⁴⁸. L'homme qui est « au monde » vit dans l'éternelle répétition et capitalisation de lui-même. Ce qu'il vit, il le revit, ce qu'il fait, il le refait, d'un bout à l'autre de son existence, avec des variations qui ne sont que de surface. Sa vie repose sur l'oreiller qu'il s'est fait, qui lui a été plus ou moins fourni par le monde quand il est arrivé au monde et qu'il continue à rembourrer et à entretenir par sa vie cumulative, cumulative de mort. « Ces gens qui, écrit Platon, n'appellent vérité que des ombres de choses fabriquées »¹⁴⁹, les hommes qui sont « au monde », ne cessent de vouloir enterrer « la femme », à travers qui peut s'opérer « le reclassement de toutes les valeurs » dont parle Artaud, par peur, comme dans l'allégorie de la Caverne, de se voir eux-mêmes déterrés, démasqués, avec leurs chaînes au cou et aux chevilles. « Le Verbe de la femme donne naissance à l'inespéré mieux que n'importe quelle aurore », écrit René Char¹⁵⁰. Et Socrate, au lieu de jurer comme les hommes de son temps par Zeus ou par Héraklès, comme les femmes « jure souvent par Héra »¹⁵¹. Les libérateurs renversent « l'homme ».

Être, survivre et se survivre dans la perpétuation de l'espèce : ce pour quoi la loi se traduit en règles alimentaires et sexuelles. Que ces dernières prônent l'exogamie ou l'endogamie, les femmes

143 Antonin ARTAUD, *Les Nouvelles...*, op.cit., p. 798

144 Alina REYES, *La jeune fille et la Vierge*, Paris, Bayard, 2008, p. 20

145 Antonin ARTAUD, *Correspondance avec Jacques Rivière*, 25 mai 1924, in *Œuvres*, op.cit., p. 80

146 *Évangile selon saint Jean* 17, 16

147 Arthur RIMBAUD, « Délires I / Vierge folle / L'Époux infernal », *Une saison...*, op.cit., p. 22

148 « Les renards ont des tanières, les oiseaux du ciel ont des nids ; mais le Fils de l'homme n'a pas un lieu où reposer sa tête ». *Évangile selon Matthieu* 8, 20 ; *Évangile selon Luc* 9, 58

149 PLATON, *La République*, allégorie de la Caverne

150 René CHAR, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Gallimard, 1946 ; in *Fureur et mystère*, préf. d'Yves Berger, Paris, Gallimard, coll. Poésie (n° 15), p. 178

151 Émile Chambry, en note 8 de sa traduction de PLATON, *Apologie de Socrate*, in *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 181 ; gallica.bnf.fr

y tiennent à leur corps défendant le rôle de pivot de tous les dangers, d'où l'antique et universelle suspicion à leur égard, facilement changée en accusation. Par exemple, écrit Lévi-Strauss,

sous réserve de l'exogamie minimale résultant des degrés prohibés, les sociétés européennes préconisaient une stricte endogamie locale. Et il est significatif qu'à Dobu une endo-agriculture exacerbée puisse apparaître comme la compensation symbolique d'une exogamie de lignée et de village pratiquée avec répugnance, sinon même avec effroi : en dépit d'une endogamie généralement assurée au niveau de la localité – qui compte quatre à vingt villages voisins –, le mariage, même dans un proche village, est censé mettre un homme à la merci d'assassins et de sorciers, et celui-ci considère toujours sa femme comme une magicienne en puissance prête à le tromper avec des amis d'enfance, et à le détruire lui et les siens.¹⁵²

Si l'humain depuis la nuit des temps va dans toutes sortes de cryptes symboliques inscrire des traits, c'est sans doute aussi pour conjurer, torches en main, les ombres de la caverne ; et peut-être d'abord tenter de résoudre ce vieux problème du rapport entre le masculin et le féminin, de le transcender dans la recherche de la vérité située au-delà de la différence des sexes. Parménide pour la trouver se fit conduire et enseigner par une déesse en son palais aux lourdes portes. Héraclite alla déposer son livre, ses écrits sur le caractère polémique de l'existence et sur la nature cachée de l'être, dans le temple de la grande déesse. Pierre Hadot écrit dans *Le voile d'Isis* :

L'histoire que nous allons raconter commence donc symboliquement à Éphèse, en Asie Mineure, aux environs de l'an 500 avant notre ère, le jour où l'un des plus anciens penseurs de la Grèce, Héraclite, déposa, comme le rapporte la tradition, dans le temple de la célèbre Artémis d'Éphèse, le livre, probablement sans titre, dans lequel il avait résumé tout son savoir. (...) Et, dans ce temple d'Éphèse, une statue, celle d'Artémis, idole de bois noir, revêtue de parures variées, d'ornements pendant à son cou et à sa poitrine, la partie inférieure du corps enfermée dans une étroite gaine : figure, elle aussi, énigmatique et étrange, émergeant de la préhistoire.¹⁵³

Aussi énigmatique que la déesse, le geste de l'auteur, à la fois offrande et enfouissement. Geste de pénétration, sexuel et métaphysique : ne s'agit-il pas de pénétrer (entrer et comprendre) en plein milieu de cette *phusis* dont il dit qu'elle aime à se crypter ? Le mot métaphysique a d'abord signifié, d'après un classement simplement éditorial des œuvres d'Aristote, « après la physique » (ses ouvrages postérieurs à sa *Physique*). Au Moyen Âge, le mot a pris avec la scolastique le sens qu'il a encore aujourd'hui : « au-delà de la physique ». « Physique » désigne la nature en grec, et la préposition *meta* signifie, dans l'ordre : au milieu de, en communauté avec, d'accord avec, par le moyen de, avec accompagnement de, en opposition avec ; ou encore : avec, selon, à la suite de, après, pendant. La métaphysique selon mon sens est : au milieu de la physique.

Héraclite dit l'Obscur livre sa pensée énigmatique à l'obscurité du bois dont est faite l'effigie d'Artémis, représentée enserrée dans une gaine qui la rend impénétrable mais dont le temple peut être pénétré : de même que nous ne pouvons pas pénétrer directement le sens des œuvres, des tracés laissés par les hommes préhistoriques, nous pouvons accomplir une pénétration, une compréhension, par le « temple », le contexte, le paratexte que nous démultiplions par la poésie, par où nous faisons entrer tout ce qui est humain, et même ce qui dépasse l'humain. « Il suffit d'être l'élu, d'avoir gardé soi-même la conscience de vivre dans un monde d'énigmes, auquel c'est en énigmes aussi qu'il convient le mieux de répondre », écrit Henri Michaux dans *Aventures de lignes*.¹⁵⁴

Par ce geste, Héraclite relie le sanctuaire d'Éphèse à celui de Delphes, les renvoie face à face dans un effet de miroir : si le sanctuaire du dieu (Apollon) reçoit la parole du dieu, celui de la

152 Claude LEVI-STRAUSS, *La pensée...*, *op.cit.*, [Pléiade], p. 674

153 Pierre HADOT, *Le voile d'Isis, Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard coll. NRF Essais, 2004, p. 19

154 Henri MICHAUX, « Aventures de lignes », avant-propos au livre de Will Grohmann *Paul Klee*, Éditions des Trois Collines, Genève, et Librairie Flinker, 1954 ; in *Passages*, Paris Gallimard, coll. L'imaginaire, 1963, rééd. 1999, p. 117

déesse (Artémis) accueille là celle de l'homme, tout aussi obscure et réclamant donc une lecture, une exégèse, un effort d'intelligence de l'homme, de questionnement sur son être et sur son existence. Au terme de cette exégèse, on pourrait transposer ainsi la parole d'Héraclite selon laquelle la nature aime à se cacher : *la lumière aime à être cherchée*. À cet effet, Delphes offre à la sagacité humaine des indices comme la Sphinge, mi-humaine mi-animale, mi-femme mi-oiseau, en présentait dans ses énigmes aux portes de Thèbes, les deux villes étant reliées par un obscur secret qu'Œdipe allait mettre en lumière par son existence même.

Pierre Hadot montre que *philei* (« aime »), dans la sentence d'Héraclite, s'emploie couramment chez plusieurs auteurs grecs dans le sens de « a pour habitude de », ou « fait volontiers telle chose ».¹⁵⁵ Ce que fait volontiers *phusis*, la nature, ou pour le traduire plus profondément l'apparaissant, le croissant, l'être en devenir, ce n'est pas tant se cacher que se crypter, c'est-à-dire appeler à la lecture. De même que les traces de l'animal font apparaître l'animal invisible (et même d'autres renseignements pour le bon lecteur de traces : son âge, sa taille et son poids, son sexe, son état de santé, le moment où il est passé par là, voire l'endroit où il peut être maintenant, ou le moment où il reviendra...), les tracés de l'homme préhistorique ou d'Héraclite rendent visible l'humain qui les a tracés et fournissent au lecteur expérimenté d'autres renseignements encore. Ce que Carlo Ginzburg appelle le paradigme de l'indice a été présenté en 1880 par Aldous Huxley, rappelle-t-il,

comme le procédé commun à l'histoire, à l'archéologie, à la géologie, à l'astronomie physique et à la paléontologie – à savoir la capacité à faire des prophéties rétrospectives.

Autrement dit, « lorsque les causes ne sont pas reproductibles, il ne reste qu'à les induire des effets. »¹⁵⁶

Mais les effets – les traces – ne révèlent-ils pas plus encore que les traces ? Dans son analyse des *Ménines*, Michel Foucault constate : « Ici le miroir ne dit rien de ce qui a déjà été dit. »¹⁵⁷ Et il nous apparaît que la sentence d'Héraclite dans le temple d'Artémis a la même fonction que le miroir dans le tableau de Velasquez, miroir qui ne reflète pas ce qui est dans le tableau.¹⁵⁸ Tableau dans lequel le peintre ne peint pas ce que le peintre peint, tableau dont le lecteur, celui qui est en train de le contempler, peut trouver son reflet dans « rien de ce qui a été déjà dit » de lui : le roi et la reine, absents de la scène mais que les personnages regardent, tableau dont le peintre est à la fois à l'extérieur comme tout contemplateur du tableau et, à l'intérieur, le contemplateur du contemplateur du tableau, un autre personnage dont nous savons qu'il s'appelle aussi Velasquez se tenant au troisième angle de ce triangle, tel un portier ou un passeur entre l'intérieur de la pièce et l'autre extérieur, celui qui est et n'est pas dans le tableau, celui qui s'annonce par quelques marches d'escalier au fond de la scène, passage de lumière telle l'échelle de Jacob. Qui est reflété dans ce miroir où se reflètent le roi et la reine ?

Peut-être, en ce tableau comme en toute représentation dont il est pour ainsi dire l'essence manifestée, l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de celui qui voit.¹⁵⁹

Si le roi et la reine sont reflétés par le miroir, c'est en principe que ce sont eux qui sont en face, invisibles. Or nous savons que la personne de chair, et non de principe, qui se tient d'abord devant le tableau, c'est le peintre lui-même, au moment où il le peint. Et qu'au moment où nous le regardons, c'est nous-même qui faisons face au miroir. Nous-même, auquel le peintre révèle notre image de l'au-delà du visible, au milieu du physique : roi et reine à la fois. Si l'on suppose que le tableau, comme le reflet à l'intérieur du tableau, respecte la parité entre les sexes, alors le chien doit

155 Pierre HADOT, *Le voile...*, *op.cit.*, p. 25

156 Carlo GINZBURG, « Signes... », *art.cit.*, II, 9

157 Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, *op.cit.*, p. 23

158 Diego VELASQUEZ, *Las Meninas*, 1656, huile sur toile 318 x 276 cm, Musée du Prado, Madrid

159 *Ibid.*, p. 31

être un mâle – en tout cas le mot est masculin en espagnol. Cinq masculins, cinq féminins. Six féminins, six masculins, si l'on compte le reflet du roi et de la reine. Du chien à l'infante princesse, de l'animal à l'humain, d'un sexe à l'autre, le tableau décline donc l'éventail de l'être *physique*. La peinture aime à se crypter, comme la nature et la littérature. La clé est dans la serrure, dans ce petit rectangle de lumière au fond de la toile où se tient, saisi en mouvement, un homonyme du peintre : il suffit de la tourner.

À la fin du *Conte d'hiver* de Shakespeare, Léonte, le roi, devant ce qu'il croit être la statue d'Hermione, la reine qu'il croit morte par sa faute, tandis que la sculpture (qu'elle fait semblant d'être) lui paraît extraordinairement vivante, s'exclame :

*« I am ashamed. Does not the stone rebuke me
For being more stone than it ? O royal piece ! »*¹⁶⁰

Il est frappant d'entendre l'historien d'art Simon Schama parler de la préhistorique Vénus de Brassempouy avec une émotion très proche de celle de Léonte devant la statue jouée par sa femme revenue du fond du temps. Cette petite sculpture d'un visage gracieux encadré de cheveux élégamment tressés, âgée de vingt-cinq mille ans, lui a inspiré d'aussi vibrantes paroles que celle du roi shakespearien: « *with this tiny piece from Brassempouy* », disait-il, « *it seems to me that we have, right in front of us, the dawn or the idea of beauty* » ; parlant aussi de « *the birth of refined sensibility* » et de « *something immensely and movingly momentous : we have the revelation of the human face.* »¹⁶¹

Moment bouleversant où l'art et l'humain se confondent, s'épousent pour témoigner de quelque chose qui transporte l'humain hors de soi. Le roi a honte d'avoir, par un délire de jalousie, perdu sa dignité, son intégrité, en brisant son lien avec la reine. Comme dans la scène du tableau de Velasquez, nous assistons à une scène de réunion du masculin et du féminin (redoublée ensuite par l'annonce d'autres unions nuptiales). Réunion réalisée dans le chef-d'œuvre de la mise en scène, *the « royal piece »*, où se trouve la véritable royauté, une et hors du temps qui les a séparés. La (royale) pièce se conclut sur ces trois vers prononcés par le roi :

*« Lead us from hence, where we may leisurely
Each one demand and answer to his part
Performed in this wide gap of time since first
We were dissevered. Hastily lead away. »*¹⁶²

Et cette didascalie : « *Exeunt.* »

« Ils sortent. » C'est aussi ce à quoi, une fois achevée notre lecture du tableau, nous invite l'homonyme de Velasquez au fond de la scène, un pied sur le départ. L'humain quitte la scène, aurait pu dire Foucault, et à sa suite, des artistes contemporains qui l'ont réinterprétée avec des corps déformés, comme Picasso, ou remplacés par un amoncellement d'objets périmés, comme Cristobal Toral (valises poussiéreuses, restes d'emballages, chaise renversée... il ne reste plus que le roi et la reine au loin dans le miroir, et l'homme dans l'ouverture au fond du tableau, face au regard du spectateur que nous sommes, dernier témoin avec eux du désastre), ou encore l'ont repeint désert, comme Sophie Matisse (tout a disparu, la pièce est entièrement vide et propre, comme si,

160 « J'ai honte. Cette pierre ne me reproche-t-elle pas / D'être plus pierre qu'elle ? O royal chef-d'œuvre ! » William SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, V, 3. La pièce a été jouée en mai 1611 au théâtre du Globe à Londres et publiée pour la première fois dans l'in-folio de 1623, indique Gilles Monsarrat : « Introduction », *Le Conte d'hiver (The Winter's Tale) in Tragicomédies t. II et Poésies*, in *Œuvres complètes*, éd. bilingue, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002, p. 197-198. Des traductions sont aussi disponibles sur wikisource.org

161 Simon SCHAMA dans l'émission « Second Moment of Creation », premier épisode d'une nouvelle série de la BBC, *Civilisations*, diffusée le 1^{er} mars 2018

162 « Emmène-nous d'ici où nous pourrons à loisir / Nous interroger et nous répondre sur la part / Que chacun de nous a prise dans ce vaste espace de temps / Passé depuis notre séparation. Emmène-nous, vite. » SHAKESPEARE, *Le Conte...*, *op.cit.*, V, 3

corps et objets, tout avait été nettoyé, oublié). Alors que d'autres y ont remplacé le regard humain par celui d'appareils photo, comme Thomas Struth photographiant des visiteurs munis de portables photographiant l'œuvre au musée - redoublant ainsi la question du regard et en même temps rejetant le tableau dans un passé révolu.¹⁶³

« Emmène-nous vite », dit pour finir le roi du *Conte d'hiver*, dans sa hâte de parachever son union avec la reine retrouvée, la réunion du masculin et du féminin dont l'accomplissement sera redoublée par les mariages de Perdita et de Paulina avec leurs aimés respectifs. Ainsi l'amoureux du sonnet 51 du même Shakespeare parle-t-il de la course de feu (*fiery race*) de son désir, plus vif encore que la vitesse ailée (*winged speed*) que pourrait avoir son cheval pour aller à la rencontre de son aimé, comme Parménide porté à toute vitesse par les juments à la rencontre du « cœur de la vérité », passant les portes du royaume de la déesse comme Héraclite est entré dans son temple avec son texte.¹⁶⁴ Si, une fois franchie la sortie, il ne reste plus personne sur scène, que reste-t-il ? La trace de l'humain : la scène, la forme du poème.

L'être s'en est allé habiter ailleurs, mais où ? Dans l'enthousiasme du public, des lecteurs, des contempliers, qui l'ont reçu. En sortant de scène, l'homme, cette construction culturelle, s'intériorise, augmentée, divinisée, roi et reine à la fois, à la fois maison et habitant.

*

Fin de la deuxième partie de la publication
(voir les autres dans la note de blog)

© Alina Reyes
journal.alinareyes.net

163 Pablo PICASSO, *La Meninas*, série de 58 peintures, 1957 ; Cristobal TORAL, *D'après Las Meninas*, 1975 ; Sophie MATISSE, *La Meninas*, 2001 ; Thomas STRUTH, *Museo del Prado*, série de cinq photographies, 2005

164 William SHAKESPEARE, Sonnet 51, v. 11 ; PARMÉNIDE, *Autour de la nature*, fragment 1