

Alina Reyes

Une Chasse spirituelle

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

Troisième 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

(suite)

N'est-ce pas pour racheter la trahison potentielle de toute femme aux yeux du sultan que Shéérazade déroule mille et une nuits de poésie ? Comparerons-nous son geste raffiné à celui de l'hominidé qui traça des zigzags sur un coquillage ou à celui des Néandertaliens qui élevèrent des stalagmites au creux de la grotte ? La coquille et la grotte ne nous parlent-elles pas aussi du sexe de la femme, de sa nuit inquiétante dont on neutralise le danger, dont on sort par un acte poétique ? Car il s'agit déjà et toujours d'enchanter ou de réenchanter le monde tombé dans le chaos de la peur, de l'épouvante, du risque imminent ou obsédant, des pulsions de mort, en le réordonnant, donc en le pacifiant par un geste poétique, en le régularisant par des formes géométriques, par des récits structurés et doués de sens, ou encore par une parole mélodieuse et rythmée.

Au début de l'*Odyssée*, Ulysse se trouve sur l'île de la nymphe Calypso, dont le nom peut signifier « celle qui se cache » aussi bien que « celle qui cache ». Le vers 15 du premier chant mentionne que cette déesse le retenait dans « ses grottes creusées ». Nous pourrions de nouveau songer à la sentence d'Héraclite selon laquelle la nature aime à se cacher. Héraclite le dit avec un autre verbe grec, celui qui nous a donné le mot crypte. La nature, *phusis*, le physique, aime à se crypter, à *s'engrotter*. Calypso, la nymphe, se cache sur son île et cache Ulysse dans ses cavernes. Mais de quelle nature, de quel physique s'agit-il ? Au début du chant V du poème, alors qu'Hermès se rend sur l'île pour transmettre à Calypso l'ordre de Zeus exigeant qu'elle rende Ulysse à la mer, afin qu'il puisse s'en aller retrouver sa femme et ses proches, les grottes de Calypso sont, au vers 14, désignées par un autre mot : *megaron*, employé également au pluriel. Ce mot signifie grande salle. Avec plusieurs acceptions. D'abord : salle de réunion pour les hommes ; appartement des femmes ; chambre à coucher ; grande maison, palais. Ici se déploie l'espace de l'univers domestique, à la fois dans la différenciation des sexes, dans leur rencontre et dans la totalité habitable qui en résulte. Dans un second temps, le mot s'emploie dans le domaine cultuel, signifiant la partie du temple où se rendaient les oracles ou le sanctuaire d'un temple : l'espace qu'il désigne est alors celui où descend la parole du dieu, à Delphes, ou celui d'où montent vers les dieux les prières des hommes – le sanctuaire, avec l'idée sacrificielle que contient ce mot dont William Faulkner fit, en américain, le titre de l'un de ses romans, où il renvoie au sexe de la femme, violée.¹ Dans un troisième temps *megaron*, cette fois seulement employé au pluriel, comme dans ce vers du cinquième chant donc, sert à désigner le « trou qu'on creusait en terre, à la fête des Thesmophories, pour y jeter de jeunes cochons vivants. »

Cela ne signifie pas que le mot ait été employé par Homère dans ce sens, ou dans un autre de ses sens à l'exclusive des autres. L'intéressant est que ce mot comprend ou comprenait en puissance tous ces sens. À l'extrême du sens, Ulysse est pris dans les grottes-sanctuaires de Calypso comme un petit cochon dans un trou. Comme ses compagnons qu'une autre nymphe, Circé, sur une autre île, changea en pourceaux, Ulysse fait l'épreuve de la réduction à l'animalité dans ce qu'elle a de moins spirituel, pour ainsi dire à l'état de viande sur pattes. Telle est la nature de l'éternité que lui offre Calypso, tissant une toile avec sa navette d'or en sa grotte entourée d'une forêt, précise le poème.² N'est-ce pas sa propre nature, sa propre chair, qu'Ulysse cherche tout à la fois à enfouir et à fuir pour pouvoir renouer, retisser des liens sociaux et retrouver sa maison ? Dans la *crypte* où la nature aime à se cacher, qu'elle soit grotte préhistorique, sanctuaire ou moment d'un chant, d'une épopée, l'homme doit descendre rencontrer sa vérité pour la méditer, la transformer par un geste poétique en liberté, et en sa mise en œuvre qui consiste à retourner mettre de l'ordre dans sa maison, sa raison.

« Dis-moi l'homme ». C'est exactement ainsi que commence l'*Odyssée*. L'adjectif vient après l'apostrophe à la Muse, et il est capital de respecter cet ordre – ce qui n'est pas habituellement fait. J'ai choisi de traduire ces premiers fantastiques vers de l'*Odyssée* en vers de 14 pieds non rimés (ils ne sont pas non plus rimés en grec). Afin de leur conférer davantage de rythme que dans une traduction en prose, de rendre un peu leur caractère de chant inaugural. Et j'y ai mis en évidence les

1 William FAULKNER, *Sanctuary*, Londres, Jonathan Cape, 1931

2 HOMÈRE, *Odyssée*, Chant V, v. 60-65 ; traductions disponibles sur wikisource.org et remacle.org

deux grandes oppositions qui s’y trouvent : celle entre Ulysse, « si plein de sens », et ses compagnons, « pauvres insensés » ; et celle entre le dieu Hélios, fils d’Hypérion, fatal à ses compagnons, et la déesse Athéna, fille de Zeus, alliée d’Ulysse. Homère assimile Hélios à Hypérion, donc à un Titan, un dieu primordial, dieu de l’ancien temps ; alors qu’Athéna, déesse de la sagesse, de la raison, est de Zeus, le Dieu, dieu des dieux, le dieu de la nouvelle génération des dieux, le dieu moderne. Il y a là aussi une opposition entre un mâle primitif et une féminité évoluée. Opposition représentée également par le caractère « aux mille sens » d’Ulysse (ma traduction, où l’on peut entendre « aux mille directions » et aussi « plein d’esprit sensé », voire « aux mille significations » me semble plus proche de l’adjectif grec *polutropon*, souvent traduit par la locution « aux mille tours » ou « aux mille ruses », et aussi plus élevée peut-être, et surtout plus riche, plus polysémique), et le caractère insensé de ses compagnons, caractère qui les a conduits à la mort alors qu’Ulysse le sensé, bien que devant errer longtemps, reste vivant.

Au plus près de chaque vers :

Dis-moi l’homme, Muse, aux mille sens, qui tant erra
après avoir détruit la sacrée, puissante Troie ;
qui vit de nombreux peuples et fut instruit de leur pensée ;
qui sur les mers souffrit, tant, jusqu’au tréfonds de son âme,
luttant pour sa vie et le retour de ses compagnons.
Et pourtant il ne put les sauver, malgré son désir ;
car ils périrent de leur propre folle présomption,
ces pauvres insensés ! Ayant mangé des bœufs d’Hélios,
fils d’Hypérion, lequel les priva du jour du retour.
Dis-m’en plus là-dessus, toi, déesse, fille de Zeus !³

Depuis la nuit des temps, depuis l’aube de l’humanité, l’homme sait que seul le geste poétique peut faire reculer la mort, que seul le fait d’habiter poétiquement les moments sombres, d’angoisse, de menace de déchaînement des forces morbides, permet de les traverser sans que l’individu, le groupe ou l’espèce s’y éteignent. Affirmation, le geste poétique confirme l’homme dans sa maison, une demeure plus grande que lui qui le protège du *nihil*, lui permet de voir revenir le jour et de sortir de nouveau dans sa lumière. Ce geste poétique est figuré à la fois par le voyage d’Ulysse et par l’activité de Pénélope, qui tisse le fil comme Homère tisse le fil de l’épopée : ce qu’elle tisse, détisse et retisse pendant de si nombreuses nuits, c’est le voyage d’Ulysse, qui est aussi sa propre vie. Ne sont-ils pas, Ulysse et Pénélope, les deux faces d’une même aventure, tramée avec ses extensions dans le réseau de neurones de l’aède ? « Si quelqu’un dit d’un roi : « Il n’est pas un tisserand », qu’est-ce que cet éloge ? Sûrement celui-ci n’est qu’un ignorant », écrit Rûmî.⁴ La reine tisse. La reine Pénélope est la tisserande du rêve du roi Ulysse, tisserand du voyage intérieur du roi et de la reine. Tisser et détisser sont le travail, la mission du tisserand. Si Pénélope ne passait pas toutes ces années à tisser chaque jour ce que le rêve d’Ulysse détisse la nuit, c’en serait fini de leur maison, et du retour à la maison. La navette de Pénélope entre tissage et détissage annihile le temps, le rend récupérable, toujours de nouveau neuf comme l’aube, sauvant la possibilité de l’aube, du retour à la maison pour Ulysse et de la vie continuée dans la maison pour elle. Nuit et jour sont les deux temps d’un même geste poétique comme Pénélope et Ulysse en sont les deux faces.

Tandis que Pénélope tisse ce qui lui sert aussi d’hymen pour empêcher les prétendants de pénétrer dans sa matrice, Ulysse est englué dans celle de l’immobile Calypso, sa grotte entourée d’une forêt, et qui comprend un jardin abondant, représenté luxuriant par le peintre Brueghel l’Ancien.⁵ Le mot grec *kêpos* signifie jardin, et aussi sexe de la femme – raison pour laquelle le mot *paradeisos* a été préféré pour traduire le jardin d’Éden. Empédocle parlait aussi des « pelouses

3 HOMÈRE, *Odyssée*, Chant I, 1-10

4 RÛMÎ, *op.cit.*, II, 1719

5 Jan BRUEGHEL L’ANCIEN, *Caverne fantastique avec Ulysse et Calypso*, v. 1616, Londres, Johnny van Haeften Gallery

fendues d'Aphrodite »⁶. *Nadja* s'ouvre sur ces mots d'André Breton : « Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante" ? »⁷ L'homme hante la femme comme Ulysse hante Calypso, comme Breton hante Nadja, avec une fascination et une inquiétude qui le font osciller entre désir de dévoilement et désir de voilement de sa hantise, de cette habitation qu'il hante – songeons à Lacan gardant chez lui, masquée sous une autre toile comme un secret honteux, *L'origine du monde* de Courbet, et songeons aux délectations morbides d'un penseur de la même époque, dénoncées par Breton :

M. Bataille fait un abus délirant des adjectifs : souillé, sénile, rance, sordide, égrillard, gâteaux, et ces mots, loin de lui servir à décrire un état de choses insupportable, sont ceux par lesquels s'exprime le plus lyriquement sa délectation.⁸

De même que *L'origine du monde* cache la vulve en la peignant fermée, et de même que Lacan cache *L'origine du monde* sous une autre toile, depuis des millénaires un voile cache les cheveux de la femme, considérés chez certains peuples comme la réplique de sa toison pubienne. Le voile fait ainsi secrètement du visage qu'il encadre un organe sexuel. Muni de tous les sens et denté donc terrifiant, mais aussi neutralisé en sexe de toute jeune vierge, puisque dépourvu de poils. Goule est un mot arabe qui signifie « démon qui dévore les hommes ». Mais la confusion inquiétante entre ventre utérin et ventre digestif, partagée par tous les enfants du monde, reste latente, et de façon universelle, dans l'inconscient des adultes, hommes et aussi femmes - comme le prouvent mythes, contes et traditions de tous temps et de toutes cultures. Or notre époque est particulièrement propice à l'exacerbation de cette peur archaïque, tant au sein de l'Occident que dans l'Islam. Le modèle de civilisation dominant propose une société technologique, de communication et de consommation, qui se veut protectrice et s'avère ogresse, avalant ses enfants de plus en plus anonymes comme le faisait Cronos à l'origine du monde, et les incitant à adopter des comportements à la fois régressifs et agressifs, dans les domaines publics ou privés. Pulsions à la fois fusionnelles et destructrices à l'œuvre dans les communautarismes, nationalismes et obscurantismes ; dans l'usage à grande échelle de stupéfiants divers (psychotropes licites et illicites, réseaux sociaux en ligne, télévision, productions hollywoodiennes, jeux vidéo...) ; et dans des phobies de l'altérité, fantasmes de duplication ou d'élimination de l'humain et de confusion des sexes, repli sur des valeurs familiales, sexualités prisonnières de divers complexes incestueux, œdipiens et pré-œdipiens. Dans un tel contexte, une image idéale de la femme revient en force : celle de la vierge, inoffensive et soumise.

Mais l'écran, du téléphone, de l'ordinateur ou de la télévision, est aussi un visage sans cheveux, ou un sexe sans poils, comme tout ce qui est « télé », c'est-à-dire parlé de loin, et qui, littéralement, *fait écran*. Les différents réseaux de télécommunication garantissent à leur façon une certaine virginité en préservant les corps du contact, de la souillure, du péché, des maladies transmissibles... en les préservant illusoirement de la mort. Attachés à nos écrans tels Ulysse à son mât, nous pouvons écouter sans risque les sirènes. Dans *L'Odyssée*, récit d'un retour aux origines, et des aventures merveilleuses et terrifiantes d'un homme à travers les mers et l'univers des femmes, que fait le rusé, le divin héros, face au Cyclope, cette force chthonienne et primitive, cette autre figure (avec Calypso et Circé) du sexuel régressif, qui pourrait bien ne faire de lui qu'une bouchée ? D'abord un jeu de mots : « je m'appelle Personne », ou « Nul », auquel Polyphème, peu rusé, n'entendra goutte, ainsi que le raconte Ulysse :

Il se lamente terriblement, le rocher retentit de ses cris.
Nous, effrayés, nous fuyons. Enfin, dans la confusion,
la débauche de sang, il retire de son œil le pieu
et tout en s'agitant, le jette avec force au loin.
Puis il appelle à grands cris les Cyclopes qui habitent les grottes

6 EMPÉDOCLE, *De la nature – Purifications*, fragment 66 ; remacle.org

7 André BRETON, *Nadja*, in *Œuvres*, op.cit., p. 643

8 André BRETON, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions Kra, 1930 ; in *Œuvres*, op.cit., p. 826

des alentours, sur les sommets battus des vents.
 Sur quoi, l'entendant hurler, ils arrivent chacun par leur côté,
 se tiennent autour de la caverne, s'enquière de ce qui l'afflige.
 « Pourquoi donc tout ça, Polyphème, pourquoi appelles-tu,
 accablé, par la nuit d'ambrosie, nous empêchant de dormir ?
 Serait-ce qu'un mortel emmène tes bêtes contre ton gré ?
 Ou serait-ce toi qu'il tue, par piège ou par force ? »
 Alors, de son antre, le véhément Polyphème leur répond :
 « Amis, Nul me tue, par piège ni nulle force. »⁹

J'ai traduit le passage en vers libres pour contribuer à rendre l'effet de machine verbale que constitue ce morceau d'anthologie. Habituellement, on traduit le nom que s'est donné Ulysse auprès du Cyclope, *Outis*, par *Personne*. *Ou-tis*, littéralement, signifie pas-quelqu'un. Soit exactement ce que rend « nul », du latin *ne-ullus*. L'intérêt de le nommer Nul, c'est de pouvoir rendre quelque chose du jeu syntaxique d'Homère dans ce vers, employant ensuite *oude*, qui signifie ni dans une proposition comportant deux éléments négatifs. *Outis...oude*. La construction en grec est déjà audacieuse, et elle est particulièrement intéressante en français où elle renforce l'ambiguïté sémantique, achève d'égarer. Polyphème est bien assassiné par piège : j'ai préféré ce mot à ruse, car il évoque le mécanisme, la mécanique purement poétique de l'intelligence à la fois ici déployée et concentrée en un raccourci saisissant. Ainsi que l'écrit Roman Jakobson :

Les manuels croient à l'existence de poème dépourvus d'images, mais en fait la pauvreté en tropes lexicaux est contrebalancée par de somptueux tropes et figures grammaticaux. Les ressources poétiques dissimulées dans la structure morphologique et syntaxique du langage, bref la poésie de la grammaire, et son produit littéraire, la grammaire de la poésie, ont été rarement reconnues par les critiques, et presque totalement négligées par les linguistes ; en revanche, les écrivains créateurs ont souvent su en tirer un magistral parti.¹⁰

La parole agit. Elle est l'épée, la Pénélope, au fil de laquelle Ulysse passera tous les prétendants au royaume. Qui assassine Polyphème ? Les Cyclopes comprennent que si cette affaire ne vient d'un homme, elle vient de Dieu, de Zeus : c'est ce qu'ils disent, et ils s'en vont. Et telle est bien la vérité : c'est la Langue elle-même qui, dans un extraordinaire tour d'adresse, assassine en lui crevant l'œil Polyphème, le mangeur d'hommes. L'homme triomphe de la nature dans son caractère monstrueux (et de la femme, assimilée à la nature) par la parole (et la production de textes, sacrés ou non, qui édictent ses propres lois). Mais aussi, de façon plus triviale, par l'anonymat (toute la pornographie fonctionne sur l'anonymat de ses acteurs comme de ses spectateurs : voilà une nature, un physique qui aime à se cacher). Protégé par son incognito, Ulysse a pu enivrer Polyphème, planter un pieu chauffé et durci au feu dans l'œil rond du monstre endormi (en un geste aussi sexuel que métaphysique), puis se tirer de là, pas vu pas pris, en se cachant sous la toison d'un viril et très social bélier - comme d'autres tout en couvrant leurs femmes qu'ils ne sauraient voir laissent pousser leur barbe.

Le fantasme de virginité est l'une de ces stratégies par lesquelles nous tentons d'échapper à la fatalité de l'espèce, au cycle de naissance et de mort qui passe à travers le corps de la femme et fait redouter en elle une prédatrice en puissance, active ou passive. Hommes et femmes sont mortels parce qu'ils ont dû *passer par là*, par la chair de la femme. Pour les uns et les autres, faire de la virginité de la femme un culte, c'est se voiler la face, fermer la réflexion. De l'horreur d'avoir eu à passer par là pour venir au monde, chaque sexe se venge sur l'autre : l'homme par des humiliations, des insultes ou des agressions, la femme par des attitudes de provocation ou de refus de soi destinés à rappeler à l'homme qu'il est pourtant condamné par l'instinct à y repasser. Si l'homme et la femme, suivant leur désir, jouissent de leurs corps et donc obéissent aux lois de la chair, ils se

9 HOMÈRE, *Odyssée*, *op.cit.*, Chant IX, v. 398-408

10 Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, *op.cit.*, p. 244

condamnent à mort. Si la femme reste vierge, l'homme ne sera pas mortel - raisonnement qui se retourne en : si l'homme meurt en martyr, il jouira d'une quantité de vierges.

Ainsi hommes et femmes ont-ils développé plusieurs stratégies d'évitement pour pouvoir jouir sans danger métaphysique, annuler le don charnel par une demande ou un don d'argent, ou encore un « don » de violence, psychique ou physique. La même logique est à l'œuvre dans le terrorisme, qui combine anonymat et violence aveugle dans des entreprises où il s'agit de se planter et de s'introduire dans des ventres symboliques (bâtiments, transports en commun) avec des armes de poing ou par le substitut de bombes ou d'avions. Séduction et effroi. La peur de dévisager en l'autre sa propre vérité, peur qui se transforme en interdit comme dans le mythe d'Éros et de Psyché et toutes ses variantes, conduit à la défigurer, aux sens concret et second. « Ce que les hommes ont poursuivi dans l'hystérie fut avant tout comme une *bête noire* : c'est ainsi, en français dans le texte, que Freud, très exactement, l'a écrit », rappelle Georges Didi-Huberman, ajoutant :

« Pendant qu'elle représentait, pour tous, une *grande peur*, l'hystérie fut donc, longtemps, très longtemps, la bête noire des médecins : car l'aporie faite symptôme. Or, c'était le *symptôme d'être femme*, tout abruptement ; et chacun le sait encore : *ustera*, ce qui est tout à fait en arrière, au fond, à la limite : la matrice. Le mot "hystérie" apparaît pour la première fois dans le trente-cinquième aphorisme d'Hippocrate, où il est dit [que] l'utérus est doué du déplacement. Cela signifie que cette espèce de "membre" de la femme est un *animal*. »¹¹

Shéhérazade restaure la possibilité de la vie, restaure le palais du sultan comme lieu de vie splendide plutôt que comme abattoir, en y introduisant du désir, la seule forme positive de l'espérance. Là où nuit après nuit le sultan s'obstinait, prisonnier, dans la répétition de la fin, Shéhérazade n'en finit pas de ne pas finir. Mille et une nuits. Contre la finitude ressassée, elle ouvre l'infini en ne finissant pas ses histoires en même temps que la nuit, en reportant la fin sur la nuit suivante. Elle ne laisse pas insatisfait par un inachèvement, elle donne satisfaction, mais une satisfaction qui n'est pas ce après quoi il n'y a plus rien, de celles qui laissent l'être humain *animal triste*.¹² Elle donne le désir de la suite, puis une conclusion qui ouvre un nouveau désir et un nouveau plaisir : elle ouvre l'homme au temps féminin régulier, patient, étendu et fécond, à la jouissance féminine, possiblement sans limites du fait de n'être pas conditionnée à un mécanisme physiologique qui l'empêcherait de se renouveler à volonté. Elle est la coquille et la grotte, la caverne aux merveilles, aux trésors de poésie et de vie auxquels donne accès une parole, un *sésame*, qui porte le nom d'une céréale. La clé de la félicité est symbole à la fois de renouvellement de la vie (graine) et de richesse nutritionnelle. Il y a là quelque chose de la logique du totémisme, qui relie l'homme au cosmos, et plus encore.

La Vénus de Höhle Fels est la plus ancienne « Vénus » préhistorique découverte à ce jour. Quarante mille ans après avoir été sculptée dans une défense de mammoth, que peut-elle nous dire de nos lointains ancêtres ? Sans doute qu'ils étaient bien moins frustes qu'on ne l'imagine parfois.

Les écrits restent. Les premiers livres de l'humanité furent écrits dans la pierre, l'os, la coquille. Depuis les âges de pierre, le paléolithique, les humains se sont parlé et nous parlent par les parois des grottes qu'ils ont ornées, par les constructions qu'ils y ont laissées (comme à Bruniquel), par tous les objets qu'ils ont façonnés, qui nous racontent leur vie pratique et nous donnent des indices sur leur vie psychique. Et comme les livres de littérature, les traces qu'ils ont laissées, inscrites dans le temps, ces traces, ces écritures premières, doivent être lues et relues pour livrer leur enseignement.

11 Georges DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, 1982 ; éd. revue, corrigée et enrichie d'une postface de Georges Didi-Huberman, 2014, p. 69 et p.70

12 « *Omne animal triste post coitum, praeter gallum mulieremque* ». « Tout animal est triste après le coït, sauf le coq et la femme », sentence attribuée à GALIEN de Pergame

La Vénus de Höhle Fels a été trouvée en 2008 dans la Souabe par le professeur Nicholas Conard. Cette figurine de six centimètres de hauteur, sculptée dans l'ivoire d'une défense de mammoth et datée par son inventeur d'au moins 35 à 40 000 ans avant le présent, est la plus ancienne représentation humaine en trois dimensions connue à ce jour. Avant sa découverte, la plus ancienne « Vénus » préhistorique connue était la Vénus de Galgenberg, datant de 30 000 ans et très différente : elle est fine et sa posture passe pour évoquer celle d'une danseuse – mais son étrange posture constitue une autre énigme sur laquelle il faudrait aussi se pencher. D'autres Vénus préhistoriques, moins anciennes, présentent des traits anatomiques divers, souvent exagérés et très marqués.

Ce qui étonne à première vue la lectrice que je suis, dans la Vénus d'Höhle Fels, c'est la hauteur de ses seins. Ceux des autres Vénus paléolithiques tombent, conformément à la loi de la gravité. Bien qu'énormes, les siens tiennent en l'air. Quand cela se produit-il ? Soit quand la femme saute avec un élan assez puissant pour faire remonter sa poitrine un bref instant. Soit, de façon beaucoup plus courante, quand elle est couchée sur le dos. Il suffit de faire pivoter la statuette, de la voir allongée : aussitôt s'expliquent et la position de ses seins et le fait que ses fesses soient aplaties, contrairement à celles des figurines de Vénus préhistoriques debout, dont la courbure du fessier est aussi exagérée que celle de leurs autres attributs sexuels.

Et si nous la regardons de face, ne la voyons-nous pas comme un homme penché sur elle la verrait ? Sa tête, ici remplacée par un anneau décentré, peut paraître petite, jetée en arrière sur le côté. Sa vulve attire toute l'attention de l'homme à ce moment-là : elle est énorme. S'il se tient entre ses genoux, ou à leur hauteur, il ne voit pas les jambes entières. Les traits gravés sur son ventre et à la taille dans son dos pourraient évoquer un tissage ou des cordelettes décoratives (ou peut-être simplement les plis de la peau d'un corps obèse).

Mais ce qui me paraît le plus intéressant, c'est qu'elle ait été figurée dans cette pose, couchée sur le dos. Nos lointains ancêtres aurignaciens, les premiers hommes modernes arrivés d'Afrique (à moins que la figurine ne soit l'œuvre de Néandertaliens, ce qui, en l'absence d'ossements sur le site, ne peut être vérifié), savaient donc faire l'amour face à face. La position dite du missionnaire ne doit rien aux missionnaires. Rebaptisons-la position de la Vénus de Höhle Fels ? La scène du film *La Guerre du feu* (1981) où Jean-Jacques Annaud montre une femme enseigner la position du missionnaire à un homme a une valeur à double tranchant, comme le nom donné à cette position, plutôt raciste – rappelant l'idéologie selon laquelle certains humains civilisent d'autres humains. Or voir cette si ancienne figurine couchée, voir sa charge sexuelle, voir une aptitude au face à face de l'homme et de la femme assez pensée pour être transmise par l'art, rapproche de nous ces gens encore trop souvent vus comme des êtres hirsutes et en même temps leur confère une complexité garante d'une nécessaire distance respectueuse. Les lire leur rend leur réelle grandeur.

Il se pourrait aussi que cette sculpture soit l'œuvre d'une femme : dans ce cas on pourrait penser qu'elle s'est représentée comme elle se sent dans cette position, dans un certain abandon de la tête et un ressenti très fort dans les seins et le sexe. Qu'elle soit l'œuvre d'un homme ou une femme, c'est en tout cas ce que la sculpture manifeste fortement. Cet art ne cherche pas à copier la réalité matérielle, mais à exprimer le réel intérieur, le ressenti, le signifiant et le signifié, le pensé. L'art paléolithique écrit une pensée.

En contemplant la Vénus de Höhle Fels dans cette position, de profil, il finit par apparaître qu'elle peut aussi représenter un homme couché sur une femme, entre ses cuisses. Le profil de sa poitrine peut évoquer la tête de l'homme, ou ses épaules (ce qui ne serait pas possible si ses seins tombaient comme ceux des autres statuettes). Le ventre épaissi forme le corps, le dos de l'homme. Ce qui, de face, figure la fente de la vulve de la femme, dans la perspective où on envisage un homme sur elle, peut figurer la fente des fesses de l'homme ; et les lèvres du sexe féminin esquissent les testicules de l'homme. Enfin, les bras de la femme entourent le corps de l'homme, dans un geste d'embrassement typique du coït.

Cette ambivalence à la fois manifestée et cachée dans la matière, dans le matériau de la sculpture, indique une philosophie. Dans la vision d'une figurine étudiée pour pouvoir être lue de

façon différente selon la perspective, se renforce l'hypothèse d'une subtilité mentale et artistique de ces gens dépassant de beaucoup ce que nous imaginons. Comme l'indiqua aussi la très étonnante découverte faite dans la grotte de Bruniquel, la pensée humaine dans sa complexité et sa profondeur est certainement beaucoup plus ancienne que nous ne nous le figurons. Tout reste à lire.

Dans *Perceval ou le Conte du Graal*, composé par Chrétien de Troyes vers 1180, se trouve l'épisode saisissant des trois gouttes de sang d'une oie sur la neige, d'où Jean Giono tirera l'image centrale de *Un roi sans divertissement*.¹³ Nous l'avons vu, Carlo Ginzburg évoque dans *Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice* la comparaison entre la lecture et le déchiffrement des traces des animaux. Il écrit aussi :

Des traces même infinitésimales permettent de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement. Des traces : plus précisément des symptômes (dans le cas de Freud), des indices (dans le cas de Sherlock Holmes), des signes picturaux (dans le cas de Morelli).¹⁴

L'association que Ginzburg établit nous permet de dire que Giono a lu et déchiffré la trace et l'image que constitue le passage des traces de sang dans la neige de *Perceval* tout à la fois en psychanalyste, en détective de police et en critique pictural. Un matin à l'aube, dans la prairie où campe le roi, Perceval voit un faucon attaquer et faire tomber au sol l'un des oiseaux d'un vol d'oies sauvages éblouies par la neige. L'oie réussit à en réchapper, ayant perdu « trois gouttes de sang qui se répandirent sur le blanc ». ¹⁵ (Pénélope en grec est le nom d'une oie sauvage, et nous avons vu comment elle aussi, dans l'Odyssée, échappe à la destruction). Perceval entre alors en catalepsie devant ces traces, dont la contemplation lui rappelle la roseur des joues de son amie. « Et il y pense tant qu'il s'oublie » ¹⁶. L'association mentale du sang et de l'amour, l'oubli de soi qu'elle provoque chez un jeune homme resté, d'avoir été élevé loin du monde, à la fois innocent et brutal (au début de son aventure hors du château de sa mère il a quasiment violé une jeune femme, mais sa brutalité fera merveille dans un monde chevaleresque dont l'esprit est dévoyé par la poursuite de la gloire personnelle), ont été lus par Giono comme autant d'indices d'une vérité cachée, d'un processus possiblement criminel qu'il a mené à son terme dans *Un roi sans divertissement*. Roman où sa fascination pour les traces du sang d'une oie sur la neige avertissent l'enquêteur Langlois de la morbidité de sa fascination pour un féminicide en série. Dans le nom de son personnage, Langlois, s'entendent Langue, L'oie et Loi – où l'oie figure la femme comme gibier, proie du chasseur, et sans doute, sujet et objet cachés de la Langue et de la Loi, comme à la Préhistoire, dans les replis des grottes, on figura des indices féminins dans l'indice féminin qu'est elle-même la grotte, et notamment sur la paroi blanche de Gargas, à l'écart de centaines de mains négatives et de gravures de traits et points, une grande vulve à l'ocre rouge.

Dans la *Folie Tristan d'Oxford*, écrit comme *Perceval* à la fin du XII^e siècle, l'homme et la femme chassés de la cour du roi Marc trouvent un nouvel Éden dans un rocher de la forêt :

L'entaille de la pierre
Était belle de grand manière
En cette voûte nous habitâmes
Tant qu'en la forêt nous séjournâmes.¹⁷

13 Jean GIONO, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1947

14 Carlo GINZBURG, « Signes... », art.cit, I, 5

15 CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal* (1180-1181). Publié en 6 vol. d'après les manuscrits originaux par Ch. Potvin, Mons, impr. Dequesne-Masquillier, 1866-1871 ; numelyo.bm-lyon.fr

16 *Ibid.*, v. 4180

17 Auteur anonyme, *Folie Tristan*, Oxford, Bodleian Library, Douce, d6, f. 12vb-19A. In *Tristan et Iseut : Les poèmes français - La saga norroise*, éd. bilingue et trad. de Daniel Lacroix et Philippe Walter, Le Livre de Poche, coll. Lettres Gothiques, 1989, v. 868-872 (ici il s'agit de ma traduction, aussi près que possible du texte en ancien français) ; *Les deux poèmes de La Folie Tristan* publiés par Joseph Bédier, Paris, Librairie de Firmin Didot et C^{ie}, 1907 : gallica.bnf.fr

Voûte accueillante où célébrer la vie, à l'antithèse de la douve presque anagrammatique d'où s'élève le chant de mort et de dégagement de la mort d'Yves Bonnefoy. Largement rouges aussi sont les tapisseries où la Dame à la licorne finit, au début du XVI^e siècle, par se retirer sous la voûte ouverte de sa tente. La tente est déjà le nouvel abri naturel des nobles citadins en quête de libres ébats, comme Jean Renart le représente au XIII^e siècle dans *Le roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. Avant de devenir amoureux de la belle Liénor, le jeune empereur Conrad organise des fêtes d'amour dont il prend soin d'exclure les vieux maris et autres barbons jaloux en les expédiant à la chasse pendant que les jeunes gens restent auprès des jeunes femmes.

Il fait plutôt dresser nombre de tentes,
De tonnelles et de pavillons,
En été quand il est saison de prendre
Plaisir dans les prés et les bois.
Aussitôt on quitte les villes
Pour s'ébattre en ces forêts profondes.¹⁸

Les six tapisseries qui composent la Dame à la licorne ont été réalisées autour de 1500. Chef d'œuvre dit de la Renaissance, elles sont surtout un magnifique déploiement de la pensée médiévale, sensible ne serait-ce que dans l'inscription *À mon seul désir* qui surmonte la tente de la dame, rappelant notamment, comme la présence d'une flore et d'une faune enchantées, l'univers des romans d'amour courtois. On voit sur cette tente une pluie d'or qui peut rappeler le *chantepleure*, ce charmant ancêtre de l'arrosoir ; la coiffure de la dame ressemble à une auréole, sa tête est penchée comme celle d'une Vierge à l'enfant. Les scolastiques considéraient qu'il existe cinq sens « externes » et un « interne » : le sixième sens était celui du Cœur et de l'Entendement, qui permet à l'homme de garder l'âme pure de tout péché. Au XIII^e siècle, Rûmî écrivait :

Outre ces cinq sens physiques, il existe cinq sens spirituels : ceux-ci sont comme l'or rouge, tandis que les sens physiques sont comme le cuivre.¹⁹

C'est par ces sens internes, spirituels, commente Éva de Vitray Meyerovitch, sa traductrice, que peuvent s'obtenir

l'illumination, le dévoilement, la vision mystique et l'inspiration divine, ainsi que la connaissance mystique, la juste connaissance de la Réalité suprême.²⁰

Le thème de la dame à la licorne servait fréquemment au Moyen Âge d'allégorie de l'incarnation (dans l'enceinte d'un *hortus conclusus*, une jeune femme, un livre ouvert à la main gauche, tient dans sa main droite la corne de la licorne réfugiée dans son giron, tandis qu'un chasseur en profite pour lui percer le flanc), tandis que l'imagerie du jardin courtois dérivait de celle du jardin céleste. Sur l'île bleue de la *Dame à la licorne*, foisonnante de fleurs et suspendue, plus ou moins basculée en avant dans un univers rouge habité d'animaux, d'oiseaux et de ramures fleuries qui lévitent aussi, se figure une humanité mi-céleste, mi-terrestre.

Légèreté, grâce de la jeune femme comme de la composition, rythmée par des lignes de fuite discrètement ascensionnelles, perspectives soulignées par des jeux de verticales et d'obliques, créent un profond sentiment d'équilibre et de sérénité. Gamme de tons finement dégradés, corps voluptueux, blanc, charnel, de la licorne, élévation des arbres, des lances, de la corne dont la torsade donne l'idée d'une spirale délicate et infinie... Sublimation de la chair, innocence animale, force évidente de la pureté symbolisée par la licorne aussi bien que par la dame... Féerie de la faune et de la flore... Je pense à Rimbaud : « Des fleurs magiques bourdonnaient. Des bêtes fabuleuses

18 Jean RENART, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (1025-1031). Paris, Librairie Honoré Champion, 1962, v. 138-142.

19 RÛMÎ, *Mathnawî*, *op.cit.*, II, 49, p. 308

20 *Ibid.*, Introduction, p. 14

circulaient... »²¹ Jeunes félins, renard, loup, lapins, singes, faucon, héron, perdrix... Et les matières, soies, velours, brocarts, broderies, pierreries, perles, chevelures... « Je vous indiquerais les richesses inouïes... »²² Chaque élément apparaît comme l'un des termes d'une langue enchantée, mystérieuse et immédiate, une langue sensible, un alphabet secret, un jeu de caresses très délicieuses, qui touche l'âme d'une harmonie parfaite.

Puissante mais douce, la Dame apparaît à mille lieues du stéréotype d'une féminité fatale et terrifiante. L'ordre de lecture et la lecture des tapisseries qui composent l'ensemble sont entièrement libres, du moins pour le lecteur d'aujourd'hui qui ne possède pas tous les codes d'origine pour les interpréter. Nous pouvons proposer par exemple ceci : comme dans un jeu de marelle, à la case dite de *L'Odorat*, la dame, encore prise dans une sorte de sommeil spirituel, *sent*, de ce sens le plus primitif, venir quelque chose. Mise en appétit, sens en éveil, elle s'essaie au *Goût*. Ayant goûté, son entendement s'affine, elle peut jouer et *interpréter* : nous en sommes à *L'Ouïe* (et il ne faut pas, comme dit Rimbaud que « la musique savante manque à notre désir »²³). Maintenant qu'elle a appris non seulement à percevoir des langages mais aussi à en émettre, il lui devient loisible de *saisir* la réalité qui l'entoure : nous voici au *Toucher*, qui la représente tenant d'une main une lance, de l'autre la corne de la licorne, symboles de deux mondes différents, temporel et amoureux-spirituel, auxquels elle a désormais accès. Tenir d'un geste caressant la corne dressée et d'une main ferme la hampe aux armoiries, c'est aussi rendre hommage aux valeurs viriles, toujours dans l'équilibre de deux registres, et s'en rendre maîtresse en toute féminité, sans violence ni domination. Enfin c'est se saisir soi-même, condition essentielle pour accéder à l'amour réel : ainsi dans *La Vue*, la jeune femme, capable de *vision*, peut-elle offrir à la licorne, son divin amant dénudé, l'image qu'elle lui renvoie. Les miroirs de verre sont une invention du haut Moyen Âge, rappelle Régine Pernoud, commentant la vision d'Hildegarde de Bingen d'une figure portant cinq miroirs sur les ailes de sa nuque. Les miroirs sont alors, dit-elle, une image littéraire fréquente :

Ils supposent la lumière et permettent de refléter sagesse, sainteté, le visage et les traits de ceux qu'on admire, d'où l'usage qu'on en fait dans les lettres. Un médiéviste allemand a compté plus de deux cent cinquante ouvrages qui s'intitulent *Miroirs*.²⁴

Une fois accompli ce geste par lequel elle révèle l'amour à lui-même dans sa plus riche dimension, elle va pouvoir se dépouiller de ses bijoux extérieurs, de son trésor extérieur qui retournera au coffre tendu par sa servante (« Les caractéristiques de l'existence quitteront ton corps, les qualités de l'extase augmenteront en ton esprit », dit Rûmî²⁵), et se retirer dans cette tente aux larmes-flammes d'or, ce simple et somptueux pavillon aux tentures entrouvertes comme une entrée royale autour de son corps. La peau interne du dais est couleur chair, c'est en son corps même qu'après une expérience savante des cinq sens externes la femme va *s'isoler* (*île* et *isolé* sont un même mot, et si l'île est présente sur chaque panneau, la voici maintenant signifiée par l'adjectif « seul » de *À mon seul désir*) pour connaître ses sens internes et en jouir. Palais privé, royaume des cieux, royaume de l'âme, royaume de la langue, puisqu'à son fronton pour la première fois apparaît l'écrit, rayonnant de sens et de mystère. Sur la moire bleue les larmes qui coulent se transforment dans la contemplation en petites flammes qui montent. Trois fois isolée, sur son île, dans sa tente, et par l'inscription « seul » qui la domine, la dame goûtera-t-elle une joie parfaite en son retrait ? Emportera-t-elle avec elle son *désir*, ce mot qui est au Moyen Âge encore proche de son sens latin : regretter l'absence de... ? La nostalgie de l'union avec l'Esprit universel, écrit Éva de Vitray Meyerovitch commentant Rûmî, « se déguise par un camouflage instinctif » et se présente « sous la forme de l'amour sexuel. »²⁶ Or la vision intérieure abolit la séparation entre le terrestre et le

21 Arthur RIMBAUD, « Enfance », *Illuminations*. Sur les *Illuminations* et leur publication, voir Troisième mouvement, II

22 *Ibid.*, « Vies I »

23 Arthur RIMBAUD, « Conte », *Illuminations*, *op.cit.*

24 Régine PERNOUD, *Hildegarde de Bingen*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994 ; Le Livre de Poche, 1995, p. 101

25 RŪMĪ, *Mathnawī*, *op.cit.*, V, 2042, p. 1219

26 *Ibid.*, Introduction, p. 17

céleste, le physique et le métaphysique. « Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts »... « La Reine, écrit encore Rimbaud, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons. »²⁷ Mais elle est la reine, et elle sait.²⁸

Que sont cette île, ces hampes, ces flammes, ce jardin ? Jetant une autre passerelle, nous pouvons songer à ce que dit Borges du nirvana :

Qu'est-ce que le nirvana, littéralement parlant ? C'est l'extinction, la lampe sur laquelle on souffle pour l'éteindre. (...) un orientaliste autrichien fait remarquer que le Bouddha s'est servi de la physique de son époque et l'idée d'extinction n'était pas alors ce qu'elle est aujourd'hui car on pensait qu'une flamme, en s'éteignant, ne disparaissait pas. On pensait que la flamme continuait à vivre, qu'elle subsistait sous une autre forme et dire nirvana ne signifiait pas forcément l'extinction. Cela peut vouloir dire que nous continuons à vivre d'une autre façon. D'une façon, pour nous, inconcevable. Les métaphores des mystiques sont en général des métaphores chargées de promesses, mais celles des bouddhistes ne sont pas de cette sorte. Quand on parle du nirvana, on ne parle pas du vin du nirvana, de la rose du nirvana ou du baiser du nirvana. On le compare plutôt à une île. À une île de terre ferme au milieu des tempêtes. On le compare à une tour élevée ; il peut aussi être comparé à un jardin. C'est quelque chose qui existe de par soi, en dehors de nous autres.²⁹

Dans leur grâce, et tout à la fois leur richesse et leur dépouillement (la Dame elle-même s'y allège des attributs de son ego en se préparant à se retirer dans sa tente, voilement qui n'est pas signe d'une aliénation mais délivrance et accession à son seul désir – « Peut-être la réalisation de mon désir dépend-elle de mon départ pour un pays étranger, et après ce voyage l'obtiendrai-je dans ma demeure ? », écrit Rûmî³⁰), les tapisseries de la Dame à la licorne sont malheureusement conservées au musée du Moyen Âge dans une atmosphère sombre et confinée. Sans doute est-il nécessaire de les protéger de la lumière naturelle et d'une lumière trop vive, mais leur disposition dans un espace étroit achève de donner l'impression d'un contresens pouvant conforter dans l'esprit du visiteur l'idée d'un Moyen Âge obscurantiste, redoublée de celle d'une féminité nécessairement confinée, alors que ces vastes œuvres étaient faites pour orner de vastes salles, permettant d'amples circulations, et pour donner le sentiment de la couleur, de la victoire de la lumière dans la réunion de la lumière naturelle et de la lumière spirituelle - du contraire de l'enfermement dans une sorte de continent noir freudien datant d'un tout autre siècle, pour le coup confiné, bourgeois et poussiéreux. Ces tapisseries entre lesquelles le regard et l'esprit circulent dans la plénitude de représentations plus iconiques que réalistes, cet ensemble de tapisseries dont chacune est comme le caractère d'une écriture inconnue composant la phrase *À mon seul désir*, ces six œuvres qui n'en font qu'une résumée dans la septième œuvre cachée mais exposée qu'est la phrase *À mon seul désir*, sont emblématiques des renaissances médiévales, dont elles sont l'un des apogées, et ce n'est pas un hasard si l'on peut y reconnaître une spiritualité orientale. Une maison pour l'âme, un sanctuaire, un lieu de culte, peuvent être aussi des lieux de pleine lumière et de circulation.

Historique ou fantasmagique, le Moyen Âge, souvent très déprécié, négativement connoté (moyenâgeux était devenu synonyme d'obscurantiste), reste dans l'esprit des lecteurs de ses œuvres poétiques un temps où l'amour était aimé innocent ou courtois, les femmes sveltes, pleines et fortes d'esprit et de sagesse, les hommes beaux, preux, valeureux, aimant les femmes leurs vis-à-vis, généreux envers les hommes. Un univers de grâce, d'honneur, de poésie, de chant, de jeux d'amour et de jeux d'armes portées pour le tournoi ou pour le devoir, de joie et de finesse populaires portées par des chansons et des scènes de rue.

27 Arthur RIMBAUD, « Villes » et « Après le déluge », *Illuminations*, op.cit.

28 Analyse en partie extraite de Alina REYES, *La Chasse amoureuse*, Paris, Robert Laffont, 2004

29 Jorge Luis BORGES, *Borges oral*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1979. « Le bouddhisme », *Conférences*, trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1985 ; Folio Essais, 2006, p. 87-88

30 RŪMĪ, *Mathnawī*, op.cit., VI, 4176, p. 1636

Dans quels siècles, ensuite, vit-on d'aussi clairs êtres humains ? La peinture en témoigne, ce ne furent bientôt après cet âge candide que chairs grasses, regards viciés, désirs et plaisirs bas, idéaux bourgeois, pente fatale qui mena à la perte du sens de l'honneur, de la gratuité, de la grâce, qui éclate aujourd'hui dans le règne de l'argent, de la communication dévoyeuse de parole, des corps et visages trafiqués par l'industrie de l'esthétique.

Le Moyen Âge, comme le dit Borges « si calomnié et si complexe », « nous a donné l'architecture gothique, les sagas d'Islande et la scolastique où tout est remis en question (...) nous a donné, surtout, *la Divine Comédie* »³¹. Ce temps qui a aussi permis l'éclosion du génie de femmes telles que Hildegarde de Bingen, Marie de France ou Christine de Pizan, entre autres, est le temps du printemps. C'est ce que, tel Vénus sortant des eaux, il a légué à la Renaissance. Le Moyen Âge est un temps de médiation, comme son nom l'indique. Lui-même, qui ne s'appelait pas encore Moyen Âge, se percevait comme temps de renaissance perpétuelle. C'était là sa façon d'être antique. La résurrection ne vient qu'après la mort, et le Moyen Âge vint après la mort de l'Empire romain. Le Moyen Âge fut un temps de résurrection. Alors qu'il ne désirait que toujours faire renaître les valeurs antiques, il développait malgré lui un univers entièrement nouveau : là fut la résurrection. Lieu de l'aube (c'est à l'aube que Jésus apparaît ressuscité), elle est le lieu du soleil levant, le lieu de l'Orient spirituel. Et c'est à l'Orient que le Moyen Âge s'oriente. Il ne fait pas renaître Rome. Très loin de là, il fait naître une nouvelle lumière : au-delà des structures politiques féodales, du poids paralysant des hiérarchies sociales et ecclésiastiques, peuples et poètes inventent le royaume d'une pensée neuve, originale, où le christianisme est complètement mêlé des paganismes locaux et des influences orientales, notamment islamiques. Que l'on songe seulement au « Cantique des créatures » de saint François d'Assise, écrit en 1225, et qui ne ressemble en rien à une prière chrétienne, quoiqu'elle reste l'une des plus fameuses. Son ton poétique, ses évocations de l'eau, de la lumière, du soleil, de la lune et des étoiles, de la terre, de ses couleurs, de ses fruits, de tous ses bienfaits, et pour finir du destin de l'homme après sa mort, semblent à la fois une paraphrase et un résumé du début de la sourate « Les abeilles », des versets 1 à 16 et 28 à 32.³² Quelques années plus tôt, en 1219, François d'Assise s'était rendu à Damiette, en Égypte, auprès du sultan Malik al-Kamil. Alors que les croisades faisaient rage, ce dernier l'avait cependant reçu courtoisement, ils avaient eu le temps d'échanger sur leurs religions respectives et sans doute François avait-il pu prendre connaissance du Coran.

La Révélation (l'Apocalypse, comme tout le Coran) annonce la résurrection. Il faut se garder de n'en parler qu'au futur. Le propre de la révélation est d'être constamment à l'œuvre, et son langage se parle « de plusieurs côtés à la fois », comme le dit Breton³³. Si le temps va du passé vers le futur, c'est par un enchaînement de cause à effet. Mais il va aussi du futur vers le passé, toujours en passant par le présent : ce qui est projeté (futur) arrive (présent) et devient à mesure qu'il arrive, passé. Dans ce sens il s'agit d'un enchaînement de nécessité à effet. Tant qu'il s'agit de projets humains, les choses se passent relativement simplement, plus ou moins telles qu'elles ont été prévues et organisées. Mais dans le champ du futur, champ infini des possibles d'où nous vient la vie, les possibles majeurs, ceux qui dépassent la vie ordinaire de l'homme, adviennent de façon incontrôlée par l'homme : tel est le champ de la résurrection, celui où tels êtres (de chair/d'esprit) ressuscitent pour la « vie éternelle », tels autres pour être réenterrés dans le passé.

Le sens du temps n'est pas seulement linéaire, du passé vers le futur ou du futur vers le passé. En vérité il est fractal. L'homme est entouré d'une multitude de ponts pour voyager dans le temps. Le Moyen Âge en est une fraction toute proche de nous, comme l'Antiquité et la Préhistoire – et la culture de ces temps, plus ou moins fantasmée, suscite quantité d'œuvres cinématographiques et littéraires, de jeux vidéo et de séries télévisées. Spécialement celle du Moyen Âge et de son univers de chevalerie ou de merveilleux, qui a imprégné quasiment toutes les cultures du monde. « Moyen Âge signifie âge de « médiation », de passage. L'époque moderne par son obscurantisme a obstrué le passage, mais le futur nous réserve les armes pour le libérer. Si l'on ne peut parler d'égalité des

31 Jorge Luis BORGES, « La Divine Comédie », *Conférences*, op.cit., p. 12

32 *Coran*, 16

33 André BRETON, *Second Manifeste du surréalisme*, op.cit., p. 823 (en note)

droits entre les hommes ni d'égalité des droits entre les hommes et les femmes dans les sociétés médiévales, la littérature de ces temps, et son aptitude à toujours réenchanter le monde, traverse les siècles et demeure un puissant levain de libération dans notre époque industrielle et son règne du marché.

Les romans d'amour courtois réenchangent les relations entre hommes et femmes comme les romans de chevalerie réenchangent les rapports sociaux : en construisant une tradition plutôt qu'en en rendant compte. Les mots tradition et trahison viennent du latin *traditor* : « traître ; celui qui transmet ». La langue nous avertit que la tradition n'est qu'une fiction, traîtresse si on ne la considère pas comme telle, mais libératrice si elle s'assume comme création de l'esprit, destinée à inspirer, donner à penser et à avancer – une utopie, non une idéologie. Les romans médiévaux ne sont ni plus ni moins réalistes que *Le Seigneur des anneaux*, et cela n'empêche pas l'œuvre de Tolkien ni celle de Chrétien de Troyes de parler de l'homme réel, tel qu'en ses profondeurs invisibles, qu'ils rendent visibles.³⁴ L'étude d'un dialogue d'*Yvain le chevalier au lion*, roman qui s'ouvre sur un jour de Pentecôte, fête de l'esprit, de l'intelligence et de la révélation, est propre à nous renseigner sur les codes de l'amour courtois, mais aussi sur une forme d'idéal des relations amoureuses qui peut traverser les âges.

En 1181, plus de trois cents ans avant la dame à la licorne et au lion, il y eut le chevalier au lion. L'étude d'un passage du roman éponyme de Chrétien de Troyes nous instruira sur la nature et l'essence de la *fin amor*, cette perle parmi les perles des raffinements médiévaux. Il s'agit des vers 1974 à 2038³⁵ : après avoir caché Yvain et convaincu sa dame de l'épouser, la dame de compagnie de Laudine, Lunette, l'a conduit auprès d'elle. Première entrevue délicate, au cours de laquelle Yvain, meurtrier du chevalier de la fontaine et Laudine, sa veuve, doivent poser les bases de leur entente. Leur accord intervient à l'issue d'une conversation menée en trois étapes, correspondant aux exigences de l'amour courtois. En guidant Yvain sur la voie de réponses qu'elle connaît déjà, Laudine participe activement à leur réconciliation. Celle-ci s'articule sur un échange : si Yvain a « mesfait » par son meurtre, Laudine a « forfet » par sa beauté ; en l'exprimant, l'un et l'autre cherchent à élaborer un rapport équilibré.

Ce premier dialogue entre Yvain et Laudine obéit à une construction savante, destinée à honorer les lois de l'amour courtois. Les trois moments de leur discours s'enchaînent en une progression harmonieuse. Après s'être remis entre les mains de Laudine, Yvain se fait pardonner son crime ; puis il déclare son amour et, s'engageant à défendre la fontaine, reçoit l'accord de la dame.

Mes sire Yvains maintenant joint ses mains,
si s'est a genolz mis.

Par cette attitude, Yvain exprime le dévouement du vassal à son suzerain, et un sentiment presque religieux de dévotion à sa dame. Avant d'avoir prononcé une parole, il détermine par ce geste le sens de leur rapport, les règles de leur conversation, et sa finalité. Ses premiers mots vont venir confirmer sa position. Il s'en remet à Laudine au point de ne pas même lui demander grâce : « je ne vos querrai merci ». Devançant sa volonté, il la remercie du sort qu'elle lui réserve, quel qu'il soit. À ce point du discours, sa parole tient lieu d'acte. Ayant consenti verbalement à mourir pour réparer ses torts, il s'en trouve acquitté : « si soiez de l'amande quites. »

Pour que son pardon soit entier, il faut encore que Laudine reconnaisse la légitimité de l'acte d'Yvain, « qui bien esgarde droit », et l'inutilité d'un châtement : « rien ne me vaudroit/qant fet ocirre vos avroie ». En insistant sur sa victoire, Laudine rappelle aussi (en la sous-entendant) la

34 J.R.R. TOLKIEN, *The Lord of the Rings*, Londres, Allen & Unwin, 1954-1955

35 CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion* (1177-1181) ; *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, t. IV de *Les romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Librairie Honoré Champion, éd. par Mario Roques d'après la copie de GUIOT (Bib. nat. fr. 794), 1982, p. 61-62 (édition en ancien français)

haute valeur d'Yvain : par sa force et son courage, il est digne d'être aimé. L'admiration réciproque est l'une des conditions essentielles de l'amour courtois.

Une autre de ses lois est la discrétion. Aussi Yvain aura-t-il bien du mal à composer entre cette réserve de rigueur et la nécessité ici absolue de déclarer nettement son amour. Pour cela, il a d'abord recours à la métaphore classique de l'amour entré dans le cœur par les yeux. Ayant révélé prudemment son amour et l'objet de son amour, Yvain finit par se dévoiler totalement en une très belle période, rythmée par le rappel des « an tel... en tel » en début de vers et fermée sur cette chute majestueuse : « que por vos vuel morir ou vivre. »

Significative aussi : dès lors il ne lui reste plus qu'à s'engager à défendre la fontaine pour finir de convaincre Laudine. Selon l'esprit courtois, la bravoure et la soumission du chevalier trouvent leur récompense - et leur origine mystérieuse – dans l'amitié de la dame.

Tout au long de leur dialogue, Yvain semble travailler à convaincre Laudine : c'est lui qui, devançant son désir, s'en remet à elle : lui qui, par un artifice de rhétorique, lui fait admettre sa non-culpabilité ; lui qui, enfin, déclare son amour et se met à son service. Pourtant, le rôle de Laudine est primordial : en lui posant des questions pour le relancer, le forcer à aller plus loin, elle l'aide à s'exprimer, le guide dans le sens que la loi exige pour aboutir à un accord. Dès le début, elle connaît l'issue de leur conversation. Elle s'est d'ailleurs jouée seule la scène de la réconciliation, trois nuits auparavant. Tout en menant le dialogue vers un but déterminé, elle doit sembler se laisser convaincre ; paraître maîtresse de la situation parce qu'en dernier ressort détentrice du pardon ou du châtement, alors qu'elle a déjà adopté la seule solution possible. L'ambiguïté de son jeu permet de ménager l'honneur de chacun d'eux (elle n'a pas l'air de céder sans raisons, lui a l'occasion de se disculper et tous deux celle de montrer la noblesse de leurs sentiments), et surtout de laisser s'exprimer par leur bouche les règles de la courtoisie, qui ont ici un effet cathartique. On a déjà vu comment Yvain, par la seule affirmation de sa détermination à mourir, a été acquitté de toute peine. Or c'est Laudine elle-même qui, dès sa première phrase, l'a poussé dans cette direction : « et se je vos oci ? » ; qui, aussitôt après sa réponse, « la vostre grant merci », l'a relancé, encouragé à réitérer ses dires : « einz mes n'oi tel ». Petite formule laissant percer et son admiration, et son envie d'entendre les raisons d'une telle soumission.

Toutes les questions de Laudine (directes, ou déguisées comme ici) sont très fines et orientées. Même lorsqu'elles semblent très franches, voire indignées, ou lorsqu'elles prennent l'apparence de la naïveté. Outre la difficulté à réaliser l'alliance entre l'obligation de réserve d'Yvain et la nécessité conjoncturelle de faire s'exprimer son amour, il semble qu'il y ait dans l'insistance de Laudine une certaine part de coquetterie. Cette série de questions serrées et très précises révèle en tout cas pleinement la confiance de Laudine en Yvain et son acquiescement préalable à ses réponses.

Au terme de leur discussion, Yvain promettra de défendre la fontaine « vers toz homes », Laudine acceptera qu'ils soient « bien acordé ». Cet échange de type classique – l'amitié de la dame contre le service du chevalier – repose ici sur un autre échange, plus implicite. Une sorte d'envers de l'échange, l'aveu de leur faute respective. Yvain a « mesfet » par les armes, Laudine « forfeit » par sa beauté (et son désir d'aimer). De ces crimes inhérents à leur nature, à leur fonction, ni l'un ni l'autre ne sont responsables. Chacun d'eux s'innocente en prononçant (ou en faisant prononcer) leur faute, en faisant apparaître son caractère fatal. L'expression d'une nécessité négative leur permet de déboucher sur une nécessité positive. Car tel doit être le sens commun révélé à l'issue d'une série d'épreuves bien comprise.

Le roman laisse deviner plutôt qu'il ne montre le sens commun et le processus de sa quête. Ici, l'échange d'un méfait contre un forfait, au lieu de se faire de manière explicite, est inscrit dans la trame du texte, partagé exactement en sa moitié (au vers 2016) entre le rappel du crime d'Yvain et l'expression de l'amour provoqué par Laudine. La « faute » de chacun d'eux est pour l'autre à la fois sujet de douleur et sujet d'admiration. Étroitement liées, elles sont complémentaires parce que contenant chacune et la punition et le pardon de l'autre : ayant tué, Yvain va voir Laudine et l'aimer, tandis que sa beauté l'ayant faite aimer, Laudine devra oublier son mari ; Yvain pardonne ses souffrances d'amoureux à celle qu'il a fait pleurer, tandis que Laudine pardonne sa douleur de

veuve à celui qui par amour s'engage à la protéger. La fontaine représente ici l'élément unificateur, le « plus » auquel ils sont arrivés par la combinaison d'éléments « moins » par « moins ».

Cette première entrevue de Laudine et Yvain résume le fonctionnement de l'amour courtois. Tout en obéissant aux lois du genre, Chrétien n'en est pas moins un créateur doué d'une fine psychologie et d'un regard empreint d'humour sur le comportement de ses personnages, qu'il nous rend ainsi plus proches. Si l'on peut sourire de la timidité d'Yvain et de la coquetterie de Laudine, on ne peut oublier la recherche, constamment inscrite dans leur dialogue, d'un équilibre à trouver au profit de l'amour et du bien commun. Cette haute idée des rapports amoureux, érigés en véritable science, basés sur l'admiration réciproque et illustrant la quête de l'idéal de toute une communauté, trouvera un écho jusque chez les héros cornéliens. Le discret « bien acordé somes » de Laudine n'est pas très loin du « va, je ne te hais point » de Chimène³⁶. Mais tout code appelle aussi un décodage, et c'est ce à quoi s'emploie, plus de deux siècles après Chrétien de Troyes, Christine de Pizan.

Le duc du *Livre du Duc des vrais amants* a-t-il jamais existé ?³⁷ Si le texte et ses illustrations ne donnent aucun indice sur l'identité de celui dont l'auteure se présente comme une sorte de *ghostwriter*, c'est peut-être que celui pour qui elle dit je est lui-même le fantôme de l'affaire, son prétexte pour se faire homme le temps d'un roman, tout en gardant la main, sa main de femme et de militante de la cause des femmes qui récupère la romance mensongère racontée par les hommes pour finalement la démystifier. Et après tout, peu importe qu'il ait existé ou non. Car, tout séduisant amoureux qu'il soit, il n'est qu'un stéréotype. Il est même moins que l'archétype de l'amant tel que l'élaborèrent les romans de *fin amor*. En ce début du XV^e siècle, on est déjà bien loin de Chrétien de Troyes, de ses chevaliers valeureux et aventureux, hommes accomplis affrontant tous les dragons du monde par sens de l'honneur, le leur, celui du roi et celui de leur dame. Ici l'amant est un tout jeune adolescent qu'une jeune femme mariée à un vieil homme pénible va jouer à séduire. Mais le garçon charmant finira en homme comme les autres, et de l'histoire d'amour il ne restera rien, qu'un sentiment de gâchis.

Christine, comme elle s'appelait elle-même, essaie-t-elle donc de décourager les femmes de l'amour ? Loin de là. Avant la mort de son aimé, elle a vécu avec lui le grand et heureux amour. Ils étaient tous les deux jeunes et amoureux, ils ont eu trois enfants, et bien des indices dans ce livre montrent qu'elle a goûté pleinement tous les plaisirs de l'amour, qu'ils ont joui d'une vie amoureuse ardente et accomplie. Christine ne repousse pas l'amour, au contraire : elle met en garde les femmes contre le faux amour. En a-t-elle eu l'expérience après son veuvage ou l'a-t-elle simplement observé autour d'elle ? En tout cas c'est une femme redoutablement intelligente qui dénonce l'illusion d'aimer à laquelle hommes et femmes s'adonnent volontiers comme à un vin, une drogue. Ainsi que le fera bien après elle Stanley Kubrick dans son film testament, *Eyes Wide Shut* (1999), Christine déploie le spectacle de l'ivresse amoureuse, mais jusqu'à la gueule de bois. Et quand Nicole Kidman, au bout du compte, déclare à la fin du film qu'il ne reste au vrai couple qu'à laisser au néant les fantômes et à recommencer à faire l'amour, il semble que Christine ait écrit son dialogue.

Ce sont bien souvent les conseils les plus simples qui sont les plus subtils et les plus difficiles à comprendre. Certains se demandent comment on peut qualifier de féministe une auteure qui donnait aux femmes, à travers le personnage de Sibylle de la Tour, des recommandations telles que de s'occuper de leurs travaux et de leur foyer plutôt que de rêver d'amants. Mais Christine de Pizan fait la même chose qu'allait faire Cervantès deux siècles plus tard avec son *Don Quichotte* (1605-1615) : non seulement prévenir les hommes et les femmes contre les vaines rêveries, mais aussi et

36 Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, (5 janvier 1637, théâtre du Maris) III, 4 ; Paris, François Targa, 1637 ; gallica.bnf.fr

37 Christine de PIZAN, *Le Livre du duc des vrais amans* (1403-1405) London, British Library, Harley, 4431, f. 143rb-177vb (A² [Roy], R ; Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 836, f. 65ra-98ra (A¹ [Roy], D) ; *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. bilingue, publication, trad., prés. et notes par D. Demartini et D. Lechat, Paris, Honoré Champion, 2013

surtout, ce faisant, dénoncer une société rigide, hypocrite, bornée, liberticide. Car le rêve ne devient néfaste que parce qu'il est interdit de cité.

Dames d'honneur, sans vouloir vous déplaire,
Je vous conseille que de vous vous écartiez
Les imposteurs, croyez-moi, sans colère,
De ces méchantes langues il faut vous méfier

écrit Sybille à l'amante³⁸. Et si l'histoire est narrée par le duc, et selon son point de vue, c'est elle, la dame, qui a les derniers mots du livre :

Seule Mort l'en détachera,
Qui m'a atteinte.

Mais le poème virtuose qu'est le roman de Christine de Pizan recèle d'autres audaces que celles de sa versification et que cet avertissement implacable, qui démolit la romance et met à nu des fonctionnements sociaux tristes et mortifères sous leurs apparences joyeuses. Il est aussi, malicieusement, une ode à l'amour physique, l'amour vrai pour le coup, l'amour des vrais amants. Alors que la règle de l'amour courtois est de ne pas aller "jusqu'au bout" et de se contenter de flirter indéfiniment, hypocritement et stérilement, les embrassades étant permises mais pas la pénétration, Christine ponctue son texte de petits mots aussi importants que les petites fleurs dans les tapisseries de dame et de licorne, et qui sont autant d'évocations des plaisirs bien crus et nus de l'amour. Le jeune homme, auprès de la dame, « attise son tison ardent » (celui qui est dans son cœur, bien sûr) et se compare à « un papillon attiré par la chandelle » ou à « un oisillon qui se prend à la glue »³⁹ ; une fois de retour chez lui, seul, il s'étend sur son lit sans pouvoir dormir, obsédé par « la douce et exquise piqûre d'amour »⁴⁰ ; une autre fois, il prend congé d'elle « après la dégustation des épices »⁴¹ ; d'autres fois la dame se fait préparer des bains et invite le jeune homme à venir la voir prendre son bain (*Ains joye avoye parfaite*, « j'avais une joie parfaite », *Se ce m'estoit grant delis*, « mon plaisir était immense »...) ⁴² ; une autre fois, loin d'elle, il lui écrit que son ardent désir l'épuise, lui parle de ses transports d'ardeur ; une autre fois encore, il lui demande de le soulager de son désir amoureux ; une autre fois, après l'amour, il se félicite d'avoir pris la peine de tenir les chevaux (il s'est déguisé en palefrenier pour la rejoindre) pour en retirer « un si doux et délicieux salaire »⁴³. Ces chevaux ne sont-ils pas aussi ceux de son ardeur qu'il a retenue pour la rejoindre ? Au milieu du XIII^e siècle, dans le *Fabliau de la dame qui demandait l'avoine pour Morel*, Morel était le nom d'un cheval noir pour lequel, par code entre eux, la dame demandait à son mari de l'avoine, c'est-à-dire, en décodé, lui signalait qu'elle désirait faire l'amour.⁴⁴ Comprendons aussi que tout au début, quand le jeune puceau s'en va à la chasse aux *connilz*, ces « lapins » désignent aussi, déjà, les cons, les sexes des femmes. À n'en pas douter, Christine n'ignorait rien de l'amour vrai, et duc signifiant conducteur, son livre pourrait s'intituler *Guide des vrais amants*.

À force de vouloir désillusionner le lecteur, de vouloir rétablir la réalité, il arrive qu'on s'attire le reproche, plus ou moins fondé, de manquer l'intériorité, la profondeur, pour faire régner à leur place les apparences, souvent plus trompeuses encore que le réel transfiguré. « Disposât-il de l'éternité, et pût-il donner soufflé à son œuvre, il déposséderait la nature de sa fonction, si

38 Christine de PIZAN, *Le Livre du duc...*, *op.cit.*, p. 352-353

39 Christine de PIZAN, *Le Livre du duc...*, *op.cit.*, p. 153

40 *Ibid.*, p. 161

41 *Ibid.*, p. 181

42 *Ibid.*, p. 209

43 *Ibid.*, p. 313

44 « Faites Moriaux ait de l'avainne ». Anonyme, *La dame qui aveine demandoit pour Morel sa provende avoir ; La dame qui demandait de l'avoine pour que Morel ait sa ration*, in *Nouveau recueil complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, par W. Noomen et N. Van den Boogaard, Assen, 1983, p. 183

parfaitement il en est le singe », dit Shakespeare, traduit par Yves Bonnefoy, du sculpteur Jules Romain. Et il ajoute :

En ces mots, nous reconnaissons la revendication traditionnelle des peintres, voire des sculpteurs de la Renaissance, faire aussi bien sinon mieux que la vie, mais voici aussi qu'est rappelée leur limite. Ils savent imiter, mais l'apparence et non l'intériorité, non le rapport du modèle à Dieu, puisqu'ils ne sont que des singes.⁴⁵

Mais Ronsard, prince des poètes de la Renaissance, a placé, lui, son recueil des *Amours* tout à la fois sous les signes de la nature, du divin et de la métamorphose, réalisant ainsi l'alliance de la lucidité et de l'enchantement qui est le propre de la poésie. « Le réseau des métamorphoses est un filet où se prend, comme des poissons d'or, la poésie du monde », écrit Pierre Brunel.⁴⁶ Et il poursuit, citant Gilbert Durand :

La poésie comme le mythe est inaliénable. Le plus humble des mots, la plus étroite compréhension du plus étroit des signes, est messenger malgré lui d'une expression qui nimbe toujours le sens propre objectif. Bien loin de nous irriter, ce « luxe » poétique, cette impossibilité « à démythifier la conscience » se présente comme la chance de l'esprit, et constitue ce beau risque à courir que Socrate, en un instant décisif, oppose au néant objectif de la mort, affirmant à la fois les droits du mythe et la vocation de la subjectivité à l'Être et à la liberté qui le manifeste.⁴⁷

C'est à de telles profondeurs, de tels engagements, de telles affirmations concrètes de l'être et de sa liberté dans des questions de vie ou de mort, qu'engage l'acte poétique, l'enchantement et le réenchantement du monde, notamment par la métamorphose, qui est aussi un acte de pensée. Socrate, dans son premier discours aux juges qui finiront par le condamner à mort, se compare à un taon que le dieu a chargé de réveiller la cité.⁴⁸ Quand Ovide écrit :

Des cités, des maisons sous l'eau, les Néréides
S'étonnent, et les dauphins, habitant les forêts,
Heurtent les hautes branches et les chênes agités⁴⁹

il est clair que c'est aussi un rôle de réveilleuse que joue la métamorphose. Au-delà de l'effet d'enchantement, l'étonnement, l'ébahissement, la désorientation des sujets comme des spectateurs de la métamorphose, sont de puissants facteurs de remise en question de l'ordre des choses, de l'ordre social, de l'ordre de l'être. Et lorsque Socrate demande à Criton d'offrir après sa mort un coq à Asclépios, c'est sans doute pour rendre grâce au dieu de la santé d'esprit, de la justesse de vue, qu'il lui a donnée.⁵⁰ Mais cet oiseau de la lumière naissante, chanteur de l'aube et réveilleur d'hommes, apparaît aussi dans cette demande comme une représentation, une métaphore, voire une métamorphose de Socrate, une façon de retourner à la vie – un peu comme, de façon plus sombre, l'« artiste de la faim » de Kafka sera, après sa disparition, remplacé dans sa cage par une panthère. Le thème de la métamorphose n'est pas aussi éclatant que chez Ovide ou Kafka chez tous les auteurs, mais même exprimé plus discrètement comme chez Ronsard, il permet le dépassement de l'ordinaire condition humaine, et y invite.

La multiplicité, condition de la transformation, se lit à même le titre des *Amours* de Ronsard, recueil paru en 1553 en pleine Renaissance. *L'innamorento* venu d'Italie avec Pétrarque se décline chez le poète vendomois au pluriel. Et si ses vers gardent la marque des cruautés et des tourments

45 SHAKESPEARE, *Conte d'hiver*, trad. d'Yves Bonnefoy, in *Œuvres complètes de Shakespeare*, t. VII, Paris, Club français du Livre, 1961 ; « Préface », Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre, 1996, p. 31

46 Pierre BRUNEL, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Librairie José Corti, coll. Les Massicotés, 2004, p. 40

47 Gilbert DURAND, *Les structures...*, op.cit., p. 496-497

48 PLATON, *Apologie de Socrate*, in *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, op.cit., 30e, p.43

49 OVIDE, *Les Métamorphoses*

50 PLATON, *Phédon*, in *Apologie...*, op.cit., 117b-118a, p. 180

infligés à l'amoureux, ils n'en sont pas moins porteurs – se distinguant par là de la tradition pétrarquiste – d'une verdure toujours revivifiée. Il y a dans l'expérience du poète une dynamique par laquelle il échappe à l'état exclusif de patient de l'amour. Le sens du mouvement dans le recueil de Ronsard incite à s'interroger sur le sens de l'écriture comme métamorphose, ici portée par l'amour, agent ou terreau de transformation.

Ronsard aime-t-il pour se métamorphoser en écrivant, ou écrit-il pour éprouver dans l'amour la métamorphose ? Les deux hypothèses peuvent s'envisager, notamment en essayant d'identifier le dieu qu'il invoque dès le premier sonnet, et la position du poète par rapport à lui : comment il est par lui contraint, mais aussi transformé : par l'écriture passant de l'*hortus conclusus* au chaos, puis du chaos au cosmos extérieur et intérieur.

Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte
Comme il m'assaut, comme il se fait vainqueur,
Comme il m'enflamme & m'englace le cœur,
Comme il reçoit un honneur de ma honte.⁵¹

Dès le premier quatrain du premier sonnet, Ronsard invite le lecteur à « voir » ce dont il va être question, à savoir non pas une relation avec une jeune femme mais l'expérience d'une sorte de combat avec un « Dieu ». Ce dieu non nommé est généralement identifié avec Amour. N'est-ce pas lui qui donne son titre au recueil ? Mais le recueil porte la marque du pluriel et il est probable que cet Amour a plus d'un visage. Plus d'un nom, même. Les Grecs le nomment Éros, ce qui lui donne une autre profondeur que celle de l'Amour italien inspirateur de mignardises dont le recueil porte aussi la marque. Ici d'emblée nous est présenté un dieu puissant, majuscule, capable d'action violente tout à la fois dans la chair et dans l'esprit de l'homme. Ce dieu conquérant qui travaille le cœur d'oxymores et se nourrit d'antithèses semble plonger le poète dans le chaudron de son épreuve, glacé comme l'Enfer de Dante. Mais la fière façon dont il revendique cette épreuve n'est-elle pas le signe que par sa soumission à cette dernière il partage un peu la gloire de ce dieu ? Car c'est en acceptant la « honte » des tourments qu'il devient lui aussi puissant : ne faut-il pas l'être pour être capable de faire « honneur » à un dieu – rien moins que cela.

Tout au long du recueil, le poète endure le désir, constant et presque toujours insatisfait. Cassandre est l'inaccessible. Le désir de l'aimée le brûle, le refus de l'aimée le glace. Le temps passe, il lui a donné toute sa jeunesse et n'a rien obtenu en retour, ou si peu. Si peu de charnel, du moins. Car à la fin, vient quand même le plaisir de se savoir lu et considéré par Cassandre, aussi lointaine que mythique mais pourtant proche, dans le temps et dans l'espace et peut-être par l'esprit et par le cœur aussi.

Il y a là un premier indice de transformation. Et c'est l'écriture qui en est l'agent. Parce que Ronsard écrit, parce que Cassandre lit ses poèmes, les tourments de l'amour impossible se changent en bénédictions. Ils deviennent le moyen de transport qui permet de s'élever jusqu'à la joie, ici même sur cette terre où l'objet du désir donne malgré tout de soi-même. Ici ou là son attention est évoquée, parfois même est remémoré un baiser. Pourtant le lecteur appelé dès le début à contempler ce qui fait l'expérience du poète constate que ses joies ne sont ni les plus fréquentes ni, de loin, les seules qu'il éprouve. Ronsard devant Cassandre ne se place pas seulement face à un être humain. C'est toujours le dieu qui mène le jeu, et ce dieu dont Cassandre assume parfois la position, comme « quinte essence » du poète⁵², son essence divine, distribue ses joies avec l'infinie libéralité que lui donne sa puissance d'amour. Si Cassandre ne déclare pas comme la Juliette de Shakespeare que sa libéralité est aussi vaste que la mer, le seul fait de l'aimer, donc de combattre avec Amour,

51 *Les Amours de P. de Ronsard vandomois, nouvellement augmentées par lui, & commentées par Marc Antoine de Muret. Plus quelques Odes de L'auteur, non encor imprimées, Avec privilege du Roy, Paris, Chez la veuve Maurice de la Porte, 1553 ; gallica.bnf.fr ; wikisource.org. (j'indiquerai entre parenthèses le numéro des sonnets dans *Les amours* et *Les Folastries*, éd.d' André Gendre, Paris, Livre de poche Classiques, 2014)*

52 « Las toi qui es de moi la quinte essence » in *Les Amours...*, *op.cit.*, « Je m'asseuroi qu'au changement des cieus... » (Sonnet 180)

transforme l'être par une augmentation peut-être sans limites. On se souvient du combat biblique de Jacob avec l'ange de Dieu. Il dura toute la nuit et nul ne vainquit, mais Jacob en garda une double marque : une hanche déboîtée, et une bénédiction glorieusement inscrite dans le changement de son nom. De Jacob, il devint Israël.⁵³ Ainsi se produit aussi la métamorphose de Ronsard. Meurtri dans sa chair, dans son cœur qui souffre et dans son corps qui vieillit, il recevra pourtant un nouveau nom, celui de Prince des poètes. L'amour est bien le prétexte de la métamorphose, le matériau initial, le terreau sombre où se préparent, dans des douleurs secrètes, et à partir duquel se réalisent, la germination, la poussée, l'élévation, le bourgeonnement, l'éclosion et enfin l'ouverture totale de la rose. La rose est l'être accompli dans sa part divine, l'être est le texte, l'être et le texte ont leur racine et leur source dans l'amour, ce dieu aux multiples noms et visages (ceux des aimées successives du poète), ce dieu qui fait endurer mais aussi jouir, de et par la transformation du vivant qu'il opère.

Tant que sous l'eau la balene paitra,
Tant que les cerfs aimeront les ramées...⁵⁴

le poète trouvera sa nourriture aussi bien dans les profondeurs mêlées de la vie et de la mort que dans l'élévation de sa pensée vers la voûte malgré tout protectrice et bienfaisante au-dessus de sa tête. Ce jardin primitif, comparable à celui que Baudelaire nommera plus tard « vert paradis des amours enfantines »⁵⁵, forme dans l'esprit une sorte d'*hortus conclusus*, empreint de candeur et de délicatesse. Un cosmos aux proportions harmonieuses, de format adapté à l'enfance de l'âme, où l'océan se résume à une prairie pour animal débonnaire et où la rude virilité des cerfs s'adoucit de feuillages. Il s'agit là d'un premier état de l'amoureux, pacifié par sa découverte enchantée de l'Autre comme bulle de pureté et de beauté – bulle projetée par son propre désir de pureté et de beauté. « Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant », dira plus tard Rimbaud⁵⁶. C'est pourquoi peut-être Ronsard ne désire pas vraiment avancer. Certes il perdra lui aussi le premier paradis, mais sans le perdre. Parce que l'écriture née de l'amour est l'agent de la transformation, il pourra tout à la fois sortir de la clôture, connaître le vaste monde dans tous ses états, et revenir au refuge d'où Adam et Ève ont été à jamais exclus, ainsi que le commun des mortels. Nous l'avons vu, de par sa nuit avec son dieu, le poète n'est plus le commun des mortels. S'il n'est pas question chez Ronsard, à la différence de chez Pétrarque, d'espérance en une vie après la mort, c'est qu'une certaine immortalité se mêle dès à présent à la mortalité du poète. Parce que sa marche n'est pas un mouvement linéaire, qui le mènerait droit devant lui vers un avenir inconnaissable et par définition pour l'instant inexistant, mais bel et bien une projection de lui hors de lui dans tous les sens, à tout moment possible. Toujours de nouveau Ronsard en appelle aux animaux, aux végétaux, au paysage entier et en parties, pour témoigner de ce qu'il vit. Les éléments eux-mêmes y sont mêlés, il pleut quand il pleure et on dirait que c'est lui, le « il » de il pleut. Il y a là incontestablement une dépense et une joie dionysiaques. Eux sont en lui, lui est en eux. C'est une panique parfois douce et parfois violente, comme l'est la nature de Pan. Oui décidément, le dieu que Ronsard honore au prix de sa honte a bien des visages et bien des noms, figures de la multiplication de soi qu'opère le poète à partir de son geste, l'écriture.

Est-il, dans une extase orphique, passé du jardin à la forêt primitive, du cosmos au chaos ? Oui et non. Ronsard ne choisit pas, ou plutôt il choisit tout. Si, à travers la douceur des paysages de la Loire, il peut se transporter dans des « fureurs sacrées », comme le veut la conception néoplatonicienne du poète exprimée par Marsile Ficin, il ne renonce pas pour autant à cette douceur et à l'invitation au *carpe diem* que son prédécesseur Horace n'aurait pas manqué d'y trouver. Pas plus qu'il ne renonce au désir de parvenir à embrasser, et même à posséder, son aimée. On se moqua de Thalès parce que, disait-on, à force de marcher en regardant le ciel, il était tombé

53 *Genèse* 32, 28

54 *Les Amours...*, *op.cit.*, « Mile, vraiment, & mile voudroient bien... » (Sonnet 52)

55 Charles BAUDELAIRE, « Moesta et errabunda », *Les Fleurs du mal*, LXII « Spleen et idéal », Paris, Poulet-Malassis, 1857

56 Arthur RIMBAUD, « Enfance », *Les Illuminations*, 1886

dans un trou. Ronsard n'est pas homme à qui adviendrait couramment cette mésaventure. Il se déleste, s'étend, se disperse, mais reste lui-même en lui-même et sur terre. En atteste la beauté implacable de ses vers. Le cosmos désigne en grec l'univers mais aussi, parce qu'il est bien arrangé, sa beauté. Et spécialement l'univers de la beauté féminine, le *mundus muliebris* : monde humain agencé selon l'harmonie qui préside à la disposition de l'univers créé, avec ses régularités de mouvements, spatiales et temporelles. L'homme retrouve là l'équilibre qu'il pourrait perdre par soif de connaissances et de sensations. Le caractère apollinien dialogue avec l'appel dionysiaque – ce qui peut se dire aussi : la poésie dialogue avec le théâtre. Dès le début, Ronsard a invité « qui voudra voir ». C'est à une représentation qu'il convie le lecteur. Le spectacle des mouvements de son âme y est donné sous des masques – allégories, figures mythologiques, images convenues (comme la blondeur de l'aimée, même si comme Cassandra elle est brune), et il s'y donne sur une petite scène, celle du texte, censée représenter le monde. Or le théâtre, tout en figurant l'extérieur, est à l'intérieur du monde, comme le monde, tout en étant hors des limites de l'homme est à l'intérieur de l'homme. Et comme dans la tragédie grecque selon Aristote, la mise en scène a une fonction cathartique. En ces temps de Renaissance, Ronsard, d'une autre façon que celle de Montaigne dans ses *Essais*, en levant le rideau sur ses passions ne se contente pas de réinventer le pétrarquisme, il assure une charge cathartique pour la communauté, mais aussi pour l'individu. Il le fait en ne renonçant pas aux appels de la chair, du petit monde humain, en ne les cachant pas. Ronsard donne de lui, de lui en ce qu'il est notre semblable et notre différent, et c'est pourquoi on le lit et le chante encore.

Amour, Éros, Dionysos, Pan, Orphée... Le dieu de Ronsard est multiple, à l'image de ses « Amours ». Comme Zeus, le roi des dieux, il se métamorphose volontiers, et pas nécessairement de façon désintéressée. C'est qu'il veut parvenir à ses fins. Et s'il ne peut parvenir à ses fins avec Cassandra en tant qu'homme, il y parviendra en tant que poète. La jouissance refusée par l'aimée, une autre aimée, l'écriture, la lui donnera, et en abondance. Certes sa nature aura changé, mais elle sera apte à changer l'homme en même temps que le poète. Du début à la fin et dans toutes les parties du recueil, Ronsard le répète : il est heureux de vivre ce qu'il vit. Et si ce ne sont Amour, Éros, Dionysos, Pan ou Orphée, dieux tantôt trop mignards, tantôt trop proches de Thanatos, de Pauvreté ou de Nécessité, tantôt trop destructeurs de l'unité de l'être, qui peuvent le rendre heureux, qui est-ce donc ? Cassandra ne le peut pas davantage. Non, des multiples et nécessaires visages des dieux, celui qui rend heureux, c'est Apollon. Dieu de la poésie, dieu de la mesure et de l'harmonie, c'est lui qui préside aux Amours de Ronsard, dans leur forme élégante, condensée et chantante.

Et puis qu'au moins vainqueur je ne puis être,
Que l'arme au poin je meure honnestement.⁵⁷

Apollon réduit le théâtre au foyer, et rend au foyer sa dignité. Ronsard veut bien faire honneur au dieu au prix de sa honte, mais il a le sens de l'honneur. S'il doit mourir, c'est « l'arme au poin ». L'arme du poète est bien sûr sa plume. C'est aussi sa propre chair érotisée : s'il meurt, c'est en restant jusqu'au bout du côté de la vie. Là, comme sur les champs de bataille, est sa gloire, rendue dans le vers par l'adverbe « honnestement », de sens plus fort en son siècle qu'au nôtre. Là est aussi son malheur, car les hommes n'aiment pas entendre l'honnête vérité. Et Ronsard a aussi le visage de Cassandra elle-même. Non pas la jolie jeune femme du château voisin, mais la Troyenne, à laquelle il fait référence plusieurs fois. Celle, faut-il le rappeler, qui fut condamnée par Apollon, père des Muses, à annoncer la vérité et à n'être jamais suivie, jamais écoutée vraiment. Telle est la condition de Ronsard face à Cassandra Salviati. Et plus généralement, du poète face au monde. Car même un poète reconnu et honoré comme le fut Ronsard se sait toujours en grande partie incompris. Ainsi ce dieu qui l'« assaut » de ses inspirations, même s'il a figure d'Apollon, a aussi son caractère sombre et fatal. Il y a là une dialectique dont le poète ne peut être « vainqueur » mais qu'il assume avec noblesse.

57 *Les Amours...*, *op.cit.*, « Sur mes vint ans, pur d'offense & de vice... » (Sonnet 110)

Et sa première noblesse, évidente, est celle de son art. Le sonnet, forme semi-fixe, libère l'expression des formes poétiques médiévales, ballades et rondeaux. Ronsard, en alternant les formes dites de Marot et de Peletier, ajoute encore à sa liberté. Son recueil n'est pas régi par des règles apparentes ; il peut sembler désordonné, chaotique, avec ses textes qui n'avancent pas dans tel ou tel sens mais reprennent constamment les mêmes thèmes, les mêmes tourments, les mêmes enchantements. Cependant la composition de chaque sonnet touche à la perfection. Paradoxalement, la rugueuse dialectique entre l'apollinien et le dionysiaque trouve son équilibre dans la constance de l'être qui parle là « honnestement ». La rose est « sans pourquoi », a dit Angelus Silesius⁵⁸. Ainsi en est-il du poème de Ronsard : il est gratuit, l'expression d'un présent – presque toujours faite au présent – et non pas un outil pour quelque progression du récit. Le sonnet est en lui-même un *hortus conclusus*, bien délimité mais avec ce qu'il faut de sauvagerie, de liberté, et compris dans un ensemble qui peut, de près, ressembler à un chaos, mais qui, si l'on prend un peu de distance, se métamorphose lui aussi en rose. La Terre paraît plate, mais qui peut s'éloigner suffisamment dans l'espace la voit se métamorphoser en sphère. Tel est le fond de la métamorphose : une question de point de vue. Si les thèmes du recueil tournent en rond, c'est qu'ils sont formés et animés comme la rose, comme le cosmos. Dans un sens ils composent une prison, comme la carole, la danse en rond dont la fée Viviane entoura, enchanta, l'enchanteur Merlin. Mais une prison bien parfumée, un jardin des délices, et dont le poète trompe la magie parce qu'il est poète, expert en évasion. Le poète franchit les barrières de l'espace et du temps par la grâce de l'amour et de son art. Est-il loin de l'aimée, il en est quand même près. Prend-il de l'âge, il n'en vit pas moins au présent pleinement. Nous ne nous baignons jamais deux fois dans le même fleuve, a dit Héraclite⁵⁹. « *Panta rei* », « tout passe », « tout flue ». Ronsard fait le même constat, mais il en éprouve peu de mélancolie. Comme Rimbaud, il tend des guirlandes. Ni l'espace ni le temps ne peuvent séparer les poètes. C'est une joie, et c'est pourquoi beaucoup veulent que leurs poèmes chantent. En son temps les musiciens Janequin et Certon, parmi d'autres, au vingtième siècle Milhaud et Poulenc, eurent à cœur d'unir leur art au sien.

Musique ! Dans les *Amours*, tout commence et tout finit avec l'évocation du gracieux troupeau des Muses. La rose a été ouverte, elle se déploie par la langue inventive de Ronsard, sa langue de temps de grandes découvertes. Qu'est-ce que l'écriture pour Ronsard ? Une façon d'éprouver l'amour, de le faire, de le réaliser. Ronsard cherche à toucher la rose, le réel. L'aventure est ardue, mais elle est belle. Physique autant que spirituelle : d'où les joies, les éclatements propres à l'ivresse des sens. Mais la démultiplication de l'être empêche-t-elle l'union ? Il apparaît, à lire l'infatigable Ronsard des *Amours*, qui jamais ne faiblit ni dans la peine ni dans l'extase ni dans l'art, qu'elle est en fait une dynamique toujours renouvelée de tension vers l'union, et finalement d'union.

En toi je suis, & et tu es dedans moi :
 En moi tu vis, & je vis dedans toi.
 Ainsi nos tous ne font qu'un petit monde.⁶⁰

Les plus anciennes représentations de visages humains connues à ce jour ont peut-être vingt ou trente mille ans (la datation n'est pas encore sûre) et sont le fait d'aborigènes australiens, qui les ont dessinés à partir de leur art géométrique, fait comme l'écriture de lignes et de traits – l'équivalence entre dessin d'un visage ou d'une scène et écriture est aussi active dans l'art chrétien orthodoxe, où l'on ne dit pas dessiner ou peindre une icône, mais écrire une icône. « L'art figuratif est à son origine directement lié au langage et beaucoup plus près de l'écriture au sens large que de l'œuvre d'art », écrivait le paléontologue Leroi-Gourhan, parlant aussi des tracés et dessins

58 ANGELUS SILESIUS (1624-1677), *Cherubinischer Wandersmann*, Livre I, 289. Cité par Martin HEIDEGGER, in *Le principe de raison*, traduit de l'allemand par André Préau, préf. de Jean Beaufret, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1962, p. 104 sq

59 HÉRACLITE, fragment 91 (PLUTARQUE, *Sur l'E de Delphes*, 392 b)

60 *Les Amours de P. de Ronsard...*, *op.cit.*, « L'Astre ascendant, sous qui je pris naissance » (Sonnet 135)

préhistoriques comme de « chevilles graphiques ». ⁶¹ Zigzags gravés et stalagmites dressées sont la préfiguration de la représentation du visage de l'homme par l'homme. En fait ces premières inscriptions géométriques font venir l'homme au monde comme les pistes chantées par les Aborigènes font venir le monde au monde. Et cela non seulement au temps mythique de la création du monde, mais toujours de nouveau au présent.

« Parfois, dit Arkady, j'emmène mes "anciens" dans le désert et, arrivés sur une rangée de dunes, ils se mettent soudain à chanter. Je leur demande : "Qu'est-ce que vous chantez, vous autres ?" et ils me répondent : "On chante le pays, patron. Ça le fait venir plus vite." »

Les aborigènes ne pouvaient pas croire que le pays existait avant qu'ils l'aient vu et chanté – exactement comme au Temps du Rêve, le pays n'avait pas existé tant qu'ils ne l'avaient pas chanté.

« Ainsi donc, dis-je, la terre doit d'abord exister sous la forme d'un concept ? Puis elle doit être chantée ? Ce n'est qu'après cela que l'on peut dire qu'elle existe ?

- C'est cela. » ⁶²

En somme, nous pouvons apprendre de nos ancêtres

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

ainsi que le dit Parménide. ⁶³ En effet, comme dit dans le même poème :

Comme chacun conduit le mélange de ses articulations si mobiles,
ainsi l'esprit se présente en l'homme. Car ce qui pense
en l'homme est de la nature de ses articulations,
pour tous et pour tout ; et l'entier est la pensée. ⁶⁴

Que dit Parménide ? Héritier d'Anaximandre et de Pythagore, né trente ans avant Héraclite, ce philosophe grec du VI^{ème} siècle avant notre ère, passé à une riche postérité comme « premier penseur de l'être », révèle d'abord, par la forme de son expression, ce qu'il n'énonce pas : la pensée est poésie. Parménide expose sa doctrine en vers. Les fragments de son poème qui ont traversé le temps doivent s'entendre comme un chant. De fait sa parole est scandée, de la même façon que celle d'Homère. Au rythme de l'hexamètre dactylique, mesure fondée sur le dactyle (doigt), à savoir un son composé d'une (phalange) longue suivie de (deux phalanges) brèves.

Un poète grec du vingt-et-unième siècle, Titos Patrikiou, rappelle ce caractère physique de sa langue et sa capacité à franchir les siècles et les millénaires, à reporter toujours dans le vivant la parole de ceux qui sont morts.

Ma langue ne fut pas facile à garder
parmi les langues qui viennent pour l'engloutir
mais dans ma langue j'ai continué à toujours compter
dans ma langue j'ai porté le temps aux mesures du corps
dans ma langue j'ai multiplié le plaisir jusqu'à l'infini
par elle j'ai ramené dans mon esprit un enfant
avec la marque blanche d'une pierre sur sa tête tondue.
Je me suis efforcé de ne pas en perdre un mot

61 Émile LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la Parole*, Paris, A. Michel, 1964-65, cité par Michel LORBLANCHET, *La naissance...*, *op.cit.*, p. 17

62 Bruce CHATWIN, *Le Chant...*, *op.cit.*, p. 28

63 PARMÉNIDE, *Autour de la nature*, fragment 11

64 *Ibid.*, fragment 16

parce que c'est la langue-même dans laquelle me parlent aussi les morts.⁶⁵

Partant de ce constat, nous comprenons que le poème de Parménide s'intitule *Péri phuséos : Sur la nature*, ou plus précisément *Autour de la nature*. Il est très productif de songer aux Présocratiques comme « physiologues ». Ou d'inaugurer pour eux un néologisme : périphysiologues, ou périphysiciens : ceux qui pensent autour de la nature. Mais puisqu'ils sont aussi impliqués dans leur sujet, la *phusis*, la physique, nous pourrions les appeler aussi métaphysiciens, en rendant à ce mot un sens originel de « physiciens impliqués dans » (selon la définition étymologique que nous avons donné du mot métaphysique : au milieu de la physique). La forme et le fond forment ici un cercle parfait, dont le tour est poétique.

Que dit Parménide ? La pensée comme le corps est mue par un ensemble d'*articulations*, de même que la parole s'articule dans le vers selon la mesure du dactyle, des articulations du doigt. Si conceptuelle puisse-t-elle paraître, la pensée de Parménide, comme celle de tous les Présocratiques, est fondée sur la nature, l'ordre du cosmos, qui en grec ancien est beauté, comme la parole poétique.

Esti gar einai, mēden d'ouk estin - mot à mot : « Est en effet être, rien, au contraire, n'est pas ». Entendons : « Il y a être, mais le néant, cela n'est pas ». Ou plus familièrement : « Être, je connais, mais rien, non, ça n'existe pas ». Ou encore : « ce qui est, c'est ce qui est – quant à ce qui n'est pas, ce n'est pas ». Parménide constate et affirme que l'être est, et que le rien n'est pas. Autrement dit, qu'il y a quelque chose, et non pas rien. Et qu'il faut s'en tenir à la voie de ce qui est, sans croire que ce qui est n'est pas, sans faire comme si ce qui est n'était pas. Son exigence est avant tout de lucidité et de responsabilité. Ce que Parménide martèle, au fond, c'est qu'il ne faut pas fuir ce qui est, la nature, le réel, en faisant comme si cela n'était pas, en empruntant la voie de la croyance en ce qui n'est pas. Parménide prend la voie de ce qui est, il la prend physiquement en utilisant la forme poétique et en commençant son poème par la description d'une course vers et dans la lumière, avec des juments, un char, des jeunes filles, des cris de flûte dans les roues, une déesse qui parle, une porte à franchir. Il se peut que les juments soient ses pupilles ou ses neurones, le char son corps, les jeunes filles des photons, que le cercle criant des roues soit la vérité lancée et lançant l'homme à la vitesse de la lumière vers l'illumination, que la déesse soit la sagesse ou le logos et que la porte à franchir implique le nécessaire dépassement des limites de l'humain, trop humain. Le poème d'emblée se place dans l'enseignement annoncé plus tard par la déesse : « comment les apparences doivent être en leur apparition, traversant tout via tout ».

« Le soi c'est de percevoir, de même que d'être ».

Ainsi ai-je traduit : *To gar auto noein estin te kai einai* - plus simplement : « Penser et être, c'est la même chose ». Je traduis *to auto* par le soi, plutôt que par le même, et je reporte son sens de même dans le *te kai* (« et » redoublé). *Noein* signifie penser, mais plus précisément se mettre dans l'esprit, percevoir (avec une continuité sémantique temporelle : percevoir, comprendre, projeter, faisant signe d'un processus – Parménide n'est pas le penseur de la fixité que l'on dit, même s'il voulait l'être la langue grecque le lui éviterait). Sa phrase dit donc que percevoir-comprendre-projeter et être sont une même chose, et que cette même chose est le soi. Elle dit aussi que le soi est être, et que cet être est conscience.

Si être et pensée sont même, cela signifie que tout être pense, et que toute pensée est. « « Le penser-vivre est commun à tous », dit Héraclite (le verbe grec signifiant ici penser s'emploie aussi pour dire vivre)⁶⁶. Il n'y a pas des êtres qui pensent et des êtres qui ne pensent pas. Tous les êtres pensent, même si certains, prenant la voie de ce qui n'est pas, croient que d'autres ne pensent pas (c'est qu'il faudrait éviter de croire, pour ne pas tomber de la pensée dans « l'opinion »). Tout être est conscient, d'une façon ou d'une autre. L'être créateur crée en conscience, et la création est le fruit de la conscience, sa manifestation. À son tour l'être créé, lui aussi conscient, se met dans l'esprit la

65 Titos PATRIKIOS, *H glōssa mou* [Ma langue], in *Ποιήματα, IV (1988-2002)* [Poèmes, IV], Athènes, Kedros, 2002 ; in *Sur la barricade du temps*, Anthologie bilingue, traductions de Marie-Laure Coulmin Koutsaftis, Montreuil, Le Temps des Cerises, Collection Vivre en poésie, 2015, p. 204. La traduction donnée ici est la mienne, non celle de cet ouvrage.

66 HÉRACLITE, fragment 113 (Stobée, *Anthologie*, III, 1, 179)

manifestation de la conscience, fait le travail de la percevoir, de la comprendre, et d'ainsi participer à sa projection. L'être tout entier est communion. À partir de son centre, la pensée, équidistante de toute sa projection. La pensée est profonde, ou elle n'est pas. L'opinion qui s'agite à la surface du monde ne pense pas. Elle s'imagine changer les choses en changeant « la surface brillante » des choses. Ce qui pense, et donc crée et agit réellement, vient du centre profond de l'être, a fait le voyage de l'apparence à l'être et en revient, éclairé. Que chacun fasse le trajet avec le texte et le laisse éclairer, guidé par les vierges particules de lumière, sa pensée, son être, chevauchant des « juments si réfléchies ».

Il y a deux façons de réfléchir un mot : d'après l'emploi qu'en fait tel ou tel auteur ; ou d'après le mot lui-même. Il en est de même pour les textes : on peut tenter de les comprendre en les recontextualisant, et c'est important. Mais il est aussi important de les comprendre dans l'absolu, en eux-mêmes. Le Logos est vivant, il a une histoire et un être propre, il parle de lui-même. Quand on approche les textes, et particulièrement ceux qui sont dits sacrés ou implicitement ou inconsciemment considérés comme tels, il convient de considérer le contexte dans lesquels ils ont été écrits, afin de comprendre que leur sens peut en être affecté et doit donc toujours de nouveau être réévalué selon les contextes. Mais il est capital de pouvoir les lire aussi dans l'absolu, et de reconnaître leur sens immuable, valable au-delà de tout. Même les textes les plus controversés, les plus scandaleux et violents s'éclairent ainsi.

Si je considère en lui-même le mot grec *apeiron*, habituellement traduit par *infini*, et particulièrement associé à Anaximandre qui en fit le principe de sa philosophie, je le traduirai par : *l'impercé*. Sa racine, *per*, est en effet une racine capitale en indo-européen et en grec. Elle indique le perçage, la traversée, le passage (nous la retrouvons dans une multitude de mots français, entre autres). *Apeiron* est traduit par *infini* parce que cette racine a aussi donné un mot grec pour dire les limites : *l'apeiron* (avec un *a* privatif) est ce qui est sans limites dans le sens où il est trop vaste pour qu'on puisse le traverser. Mais le sens tout premier du mot, *l'impercé*, ou *l'imperçable*, va bien au-delà : ce qui n'est pas percé, c'est ce qui n'est pas compris par l'homme – comme, au prologue de l'évangile de Jean, il est dit que les hommes n'ont pas « saisi » la lumière. Dans le Coran, le mot *ghayb* qui désigne l'invisible, le mystère, *l'impercé*, vient d'une racine qui exprime *l'intervalle*. Le *ghayb* est invisible parce qu'il est dans l'intervalle entre deux points de présence, dans l'espace et dans le temps. Dans la sourate « Les Prophètes », Marie est appelée « celle qui a préservée sa fente »⁶⁷, d'après un mot arabe qui signifie aussi un *espace entre deux* – cet espace étant par ailleurs figuré par le voile tendu entre elle et le monde des hommes. Tout être qui est du monde de Dieu, comme Marie et comme les Prophètes, fait partie de l'« *impercé* ». Notre mot *mystère* vient de la racine grecque qui a donné aussi le mot *mutisme*, parce qu'elle signifie la fermeture (de la bouche) : Zacharie dans l'Évangile est frappé de mutisme après l'annonce de l'ange⁶⁸, comme Marie se tait dans le Coran après la naissance de Jésus, pour qu'il parle lui-même⁶⁹. Faire partie de *l'impercé* revient à pouvoir le traverser librement, et, de sa barque, à y inviter l'humanité.

C'est à une déesse que Parménide prête la parole : « il y a bien de l'être, mais du néant, il n'y en a pas ». C'est à ce même principe féminin qu'il fait dire avec insistance qu'il ne faut pas faire porter sa recherche sur ce qui n'est pas. Qu'est-ce qui n'est pas ? Ce que Nietzsche appelait « une côte de son idéal ». Un être créé avec « une côte » de notre idéal. Un tel être n'est rien. Rien d'autre qu'une illusion. Faire porter l'objet de sa recherche sur une illusion, en la prenant pour une réalité, voilà la faute fondamentale. Elle avait raison, la déesse, d'en prévenir et de l'interdire. Les humains, hommes ou femmes, tombent dans ce panneau : se forger une illusion et la prendre pour quelque chose qui est réellement, ou poser une illusion sur quelque chose qui est, et ainsi ne plus voir ce qui est, tel ou tel objet qui est, mais voir en tel objet qui est quelque chose qui n'est pas. Prendre ce qui est pour quelque chose qu'il n'est pas, ou prendre quelque chose qui est pour quelque chose qui n'est pas.

67 Coran, 21, 91

68 Évangile selon saint Luc, 1, 22

69 Coran 19, 29-30

Cependant une déesse possède l'essence féminine comme productrice et protectrice du réel. La femme enfante, met au monde un objet qui est, des objets qui sont bel et bien. Il y a bien de l'être, et il est mis au monde par la femme : dans cette fonction, elle a statut de déesse, comme créatrice d'être et comme sublimité. Non pas comme mère – la mère est humaine, trop humaine, et comme tout humain, tout homme, toute femme, chargée d'illusions qu'il faut dissiper. Mais comme principe. Différent du principe masculin par rapport à l'être dans la mesure où rien ne prouve que tel homme soit géniteur de tel être (du moins avant l'invention des tests ADN). C'est pourquoi l'homme Parménide reçoit son enseignement d'un principe féminin, par principe et par essence connaisseur du fait que, qu'il soit caché (dans la matrice) ou mis au monde, l'être est, il y a bien de l'être ; alors que s'il n'y a rien (dans la matrice), il n'y a rien, et rien qui puisse sortir de ce rien, rien que puisse devenir ce rien, sur lequel il faut s'interdire de spéculer, donc.

Claude Lévi-Strauss montre comment la logique de la pensée sauvage a conduit les Aborigènes à développer à travers tout le continent australien une culture commune et en même temps finement différenciée, à la façon, dit-il, dont d'un village à l'autre les coiffes à dentelles des Bretonnes se distinguent tout en témoignant d'une culture commune. Différenciation et multiplicité dans l'unité, telle est la logique essentielle, ce qu'Héraclite appelait Logos :

Il faut aller vers le commun. Car le commun appartient à tous. Mais bien que le Logos soit commun à tous, la plupart vivent comme s'ils avaient une intelligence à eux.⁷⁰

Or le commun n'est pas seulement commun aux hommes, il l'est à tout l'univers. Ce qui est, dit Parménide, « il n'est rien qui pourrait le détourner d'atteindre au commun »⁷¹. C'est pourquoi, dit la déesse de son poème, « Tu verras l'éther et la nature, et dans l'éther tous les signes »⁷². N'est-ce pas l'ordre auquel obéit Shakespeare ?

Quand je considère toute chose en croissance,
Parfaite seulement l'espace d'un instant ;
Et la vaste scène du néant affichant
Sur quoi parlent les astres à secrète influence ;

Quand je vois les hommes pousser comme les plantes
(...)
En guerre avec le temps tout par amour de vous,
À mesure qu'il vous ruine, je vous regreffe.⁷³

C'est en considérant l'ordre universel que l'homme acquiert son pouvoir. Pouvoir, comme celui de l'Aborigène, de faire accéder le monde à l'existence par son chant, et comme Shakespeare également par son chant, de renouveler la vie, de redonner vie à ce que « le temps ravageur avec la fin parape », par une guerre contre la finitude, contre la mort, qui rappelle une autre parole capitale d'Héraclite sur la nature polémique de l'existence :

Il faut savoir que le combat appartient à tous, que la lutte est justice, et que tout se transforme et s'entrepren par la lutte.⁷⁴

L'art abstrait a devancé l'art figuratif car l'invention des hommes ne fut pas d'abord de se démarquer du monde comme dans l'existentialisme ou l'humanisme modernes mais de s'y relier. Les gravures et peintures géométriques, telles des écritures, témoignent d'une affirmation de la

70 HÉRACLITE, fragment 2 (Sextus Empiricus, *Contre les mathématiciens*, VII, 133)

71 PARMÉNIDE, *op.cit.*, fragment 8

72 PARMÉNIDE, *op.cit.*, fragment 10

73 William SHAKESPEARE, sonnet 15

74 HÉRACLITE, fragment 80 (Origène, *Contre Celse*, VI, 42)

conscience. Laquelle engendre une démarcation, qui engendre à son tour un désir de se réinsérer dans le monde, de façon consciente et logique cette fois. Un monde chaotique est invivable. C'est la nécessité de l'ordonner par la logique (et d'ordonner en même temps son propre esprit, l'esprit de l'homme et ses relations sociales) qui exige la guerre, la lutte dont parle Héraclite. Parménide, lui, évoque la Nécessité qui conduit le ciel et l'a « obligé à servir de terme aux astres. » Il y a dans cette double obligation, celle de la nécessité à laquelle le ciel se plie, et celle à laquelle il fait plier les astres, une lutte constante. Parménide et Héraclite ne se contredisent pas, ils expliquent en deux formes différenciées le fonctionnement du Logos. Ainsi fait toute expression poétique à travers les êtres, les cultures et le temps.

Le mythe théâtral d'Antigone est à cet égard caractéristique. Étudions d'abord son nom lui-même. Le mot grec *gônia*, qui signifie angle, vient de *gonu*, qui signifie genou. Des linguistes se sont demandé si *gonu* n'était pas à l'origine de deux familles verbales divergentes, dont l'une désigne la naissance (*gignomai*, qui nous a donné en français engendrer, génération, gens, genre...) et l'autre la connaissance (*gignosko*, gnose, ignorer...). Ceci, dit le dictionnaire étymologique Chantaine, « en se fondant sur l'usage ancien de faire reconnaître l'enfant en le mettant sur les genoux de son père ». Mais, est-il ajouté, « L'hypothèse ne peut se démontrer rigoureusement. » J'en propose une autre : de *gonu*, articulation physiologique, auraient bien dérivé ces familles verbales dont l'une désigne une articulation humaine dans le temps (la succession des générations), et l'autre les articulations de la pensée qui engendrent la connaissance. Antigone signifie : « Au lieu de la naissance » (de *anti*, « au lieu de » et *gonos*, « action d'engendrer, génération, procréation »).

Antigone peut aussi bien signifier « Au lieu des angles ». Nous l'avons vu, son nom est composé du préfixe *anti* : « au lieu de, à la place de » ; et de *gonè*, qui peut aussi bien venir des originels *gonu*, « genou », et *gonia*, « angle », que de *gonè*, « enfantement, enfant, descendance, race, famille, génération » ou de *gonos*, « action d'engendrer, semence génitale, parents, ancêtres, enfant, fils ou fille, sexe, origine, naissance ». Tout cela se comprend fort bien si l'on songe aux angles du carrefour où son père Œdipe tua lui-même son père (et faire s'affaisser les genoux de quelqu'un est une expression grecque pour dire tuer quelqu'un), avant d'épouser sa mère et d'engendrer Antigone. Laquelle est à la fois fille et sœur d'Œdipe, fille et petite-fille de Jocaste, sœur et nièce de ses frères et sœur, lesquels sont à la fois, respectivement, ses frères et sœur et oncles et tante.

C'est donc au lieu de tout cela que se trouve Antigone, et que se noue son destin. Antigone est née d'une involution de la lettre et de la loi. Elle est au point de chute d'un crime commis contre le temps via la rupture de l'ordre des générations. Cet « Au lieu de » où elle est née, ce sont les angles obscurs du labyrinthe auquel elle est condamnée. Anti-Ariane, elle entraînera son fiancé dans la mort. Mais alors qu'Ariane finira jouet d'un homme (qui l'abandonnera sur une île comme un objet) puis d'un dieu (qui la récupérera), Antigone s'affirmera libre des hommes et délibérément accordée au divin.

« Je suis née, non pour le partage de la haine, mais pour le partage de l'amour », déclare Antigone à Créon. Lequel lui répond : « Descends donc chez les morts, si tu es aimante, et aime-les. Moi vivant, une femme ne commandera pas. »⁷⁵ « Je la tuerai », dit-il plus tard à son fils, fiancé d'Antigone⁷⁶, dans un discours où revient sans cesse l'obligation d'obéir à son père et l'obsession de la différence sexuelle, le rejet de la liberté de la femme. Et comme Hémon, son fils, essaie de le raisonner, de le détourner de sa pulsion meurtrière, de l'amener sur la voie de la sagesse en lui exposant que le peuple est du côté de cette femme qui malgré son interdit a rendu les hommages funéraires à son frère, Créon, tout en s'entêtant à se réclamer du pouvoir absolu du tyran, a cette réplique en forme d'aparté : « Il combat, semble-t-il, pour cette femme ». À laquelle Hémon répond : « Si tu es femme. Car je prends soin de toi. »⁷⁷

75 SOPHOCLE, *Antigone*, (441 av. J.-C.), v. 523-525, ma traduction

76 *Ibid.*, v. 659

77 SOPHOCLE, *Antigone*, *op.cit.*, v. 740-741

Nous voilà ici à la croisée des chemins, les chemins contenus dans le nom d'Antigone, les chemins de la *génération* et du *genre*, ceux de la *gentillesse* aussi, mot de la même origine dont le sens premier est noblesse. Noblesse d'Antigone qui obéit à la loi de l'amour plutôt qu'au tyran. Noblesse d'Hémon qui parle avec cœur et sagesse. Noblesse, gentillesse de ces deux jeunes, l'une prenant soin de la dépouille de son frère, l'autre prenant soin tout à la fois de sa fiancée et de son père, contre la brutalité d'âme de ce dernier. « Si tu es femme », lui dit Hémon, touchant de façon saisissante au nœud de l'affaire, la hantise cachée de Créon : être femme. Son « être femme », nous le voyons, il lui faut absolument éviter qu'il ne se libère, il lui faut, via la figure dressée d'Antigone, l'envoyer aux enfers, au néant. Néant (du latin *ne gens* - *gens* venant du grec *gonè*) est la négation linguistique de tout ce que le nom d'Antigone contient. Néant signifie non-gens, non-génération, non-gentillesse. « Jamais tu ne l'épouseras vivante », dit Créon⁷⁸, qui multiplie les formules enragées à l'encontre d'Antigone, qu'il appelle objet de sa haine⁷⁹. Mais, dit le Coryphée, « seule entre les mortels, libre et vivante, tu descends chez Hadès »⁸⁰

Nous sommes arrivés avec Antigone au point du prendre soin d'autrui et du prendre soin de sa propre âme, au risque de la mort mais pour le profit de toute la cité. La hantise de la confusion des générations entraîne-t-elle celle de la confusion des genres ? *L'Antigone* de Sophocle est en tout cas d'une modernité parfaite : nous vivons un temps marqué par la hantise de la disparition de la « vraie famille », comme dans l'histoire d'Œdipe et d'Antigone, hantise qui se double de celle de la disparition de la différence sexuelle, et du soupçon que les femmes voudraient prendre la place des hommes – comme Créon, incarnation du pouvoir patriarcal, soupçonne Antigone de vouloir « commander ». Incapable qu'il est de comprendre une que la sienne, en l'occurrence, comme le lui a dit Antigone, celle de l'amour, qui est aussi logique de témoin de la vérité.

Shakespeare dans le sonnet 15 parlait de « la vaste scène du néant ». Antonin Artaud, lui, affirme que « la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. »⁸¹ N'est-ce pas ce que firent les hommes dans l'espace des grottes ? N'est-ce pas cette « poésie dans l'espace » dont parle Artaud et qu'il veut retrouver lorsqu'il dit chercher

un théâtre qui (...) raconte l'extraordinaire, mette en scène des conflits naturels, des forces naturelles et subtiles, et qui se présente comme une force exceptionnelle de dérivation

En somme, un théâtre qui avec son occupation de l'espace par les acteurs et autres éléments, officierait en « opérateur totémique », à savoir selon Lévi-Strauss, médiation, moyen de transcender l'opposition entre nature et culture.

Les plus anciennes œuvres figuratives connues à ce jour ont été découvertes dans des grottes de l'île de Sulawesi, en Indonésie. Ce sont des pochoirs de mains, ou mains négatives, datant de 40 000 ans. Dans l'une des grottes, on trouve aussi le dessin d'un animal, un babiroussa femelle, datant de 35 000 ans et surmontant une ligne rouge. La paroi de la grotte est elle-même et également la ligne de démarcation : le geste universellement attesté depuis le Paléolithique d'apposer sa main sur la paroi des grottes, et qui perdure encore à Lourdes quoique sans peinture, marque la volonté de traverser le visible pour atteindre l'invisible, de toucher l'invisible présence comme Yves Bonnefoy, de nos jours, a voulu le faire aussi par sa poésie.

Selon Zénon d'Élée, « Ce qui se déplace ne se déplace ni dans la place où il est, ni dans celle où il n'est pas. »⁸²

On traduit habituellement *kineitai* par « se mouvoir », et *topos* par « le lieu » - ce qui est juste. En les traduisant par « se déplacer » et « place », ce qui est juste aussi, le sens s'éclaire mieux.

78 *Ibid.*, v. 750

79 *Ibid.*, v. 760

80 *Ibid.*, v. 820, trad. Leconte de Lisle, remacle.org

81 Antonin ARTAUD, *Le Théâtre...*, *op.cit.*, p. 509

82 Diogène Laërte IX, 72

Ce qui se déplace est « entre » une place et l'autre, un temps et l'autre. Et c'est aussi ainsi qu'il est dans l'infini, tel que l'a défini Zénon :

S'il est beaucoup de choses, il est nécessaire que les choses soient autant qu'elles sont, ni plus ni moins donc. Or si les choses sont autant qu'elles sont, alors elles sont définies. S'il est beaucoup de choses, ce qui est est infini ; car il y a toujours d'autres choses entre les choses, et de nouveau d'autres entre celles-ci. C'est ainsi que ce qui est est infini.⁸³

À noter que *polla*, qui signifie « beaucoup », peut signifier aussi « souvent ». Et que *metaxu*, qui signifie « entre », peut signifier un intervalle dans le temps, comme dans l'espace. On traduit habituellement *peperasmēna* par « limitées ». Le verbe *perainō* signifie plus précisément « achever, accomplir ». Il peut signifier aussi « définir » et « traverser ». Nous revenons à la notion de déplacement : en fait ce qui est défini est infini, parce qu'il est en déplacement. Le sens n'est jamais fini, il peut être défini à l'infini. C'est pourquoi nous sommes en train de traduire et commenter encore, vingt-cinq siècles après, Zénon d'Élée, entre autres. Ainsi va l'être, tournant et revenant tout en s'étant déplacé, continuant à se déplacer. « La spirale, note Roland Barthes, comme le cercle déporté à l'infini, est dialectique (...) en se répétant elle engendre un déplacement. »⁸⁴

La dérivation dont parle Artaud s'opère dans l'espace qui est entre la place où a lieu la représentation (la scène de théâtre, la salle de la grotte, le totem ou l'espace-même de la gravure ou de l'écriture) et l'espace où elle n'a pas lieu. Ouvrir l'infini par ce déplacement revient à ouvrir le sens, à conférer au signifiant un éventail de sens déployable à l'infini. L'enjeu n'est autre que celui de la liberté de l'homme. Tout sens borné, ou littéral et seulement littéral, la borne. Le geste poétique révèle l'invisible, l'autre place, celle qui ne se voit pas mais qu'il fait advenir comme le chant des aborigènes fait advenir le monde, du seul fait de se poser en médiateur, en voie pour les déplacements d'un monde à l'autre, et, c'est ce qui lui est propre : pour des déplacements dans les deux sens, du visible à l'invisible et de l'invisible au visible, en un mouvement comparable à celui du rêve de Jacob, où des anges vont et viennent sur une échelle.

Le discours philosophique, même riche de sens, est à sens unique. Le signifiant y projette un ou des signifiés qui ouvrent des chemins vers la liberté, mais ne sont pas la liberté en acte : la liberté ne se réalise en philosophie que lorsque l'existence du philosophe ne fait qu'un avec son discours, comme dans les cas emblématiques de Diogène, depuis son tonneau demandant à Alexandre de se pousser de son soleil, ou de Socrate marchant et existant pieds nus et choisissant la ciguë plutôt qu'une vie inadéquate. Dans l'acte poétique seulement (et Lévi-Strauss, toujours mettant en garde contre les interprétations abusives de ce qu'on appelle totémisme, a montré que ce dernier pouvait être un acte poétique, de même que l'art relève de la pensée sauvage), le signifié aussi projette : il projette un signifiant : tel est le sens de la parole ou de l'art dits inspirés.

« Fais que ma vieillesse ne soit ni honteuse ni privée de ma lyre »⁸⁵. C'est la dernière citation des *Essais* de Montaigne, et son Livre III se termine sur elle.⁸⁶ Dans un texte de six pages du chapitre 12 de ce livre, Montaigne développe une pensée autour de l'attitude de Socrate face à ses juges et face à la mort, l'articulant en trois temps pour en venir à une éthique de l'auteur. Le chapitre précédent (11, « Des boiteux »), se terminait sur le constat que « Les uns tiennent en l'ignorance, cette même extrémité, que les autres tiennent en la science. » Le 12, « De la physionomie », s'ouvre sur cet autre constat : « Quasi toutes les opinions que nous avons, sont prises par autorité et à crédit. » Tandis que le chapitre suivant (13, « De l'expérience »), pose d'emblée qu' « Il n'est désir plus naturel que le désir de connaissance. » C'est bien dans le cadre de ces trois constats que se situe notre passage, lui-même témoin de la logique à la fois souple, imagée

83 SIMPLICIUS, *Physique d'Aristote*, 140, 27

84 Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1970, p. 28

85 HORACE, *Carmina* (23-15 av. J.-C.). Trad. de LÉCONTE DE LISLE, *Odes*, Livre 1, Ode 31, Paris, Alphonse Lemerre, 1873 ; wikisource.org

86 Michel de MONTAIGNE, *Essais*, 1580-1588 ; gallica.fr (éd. 1580) wikisource.org (éd.1595)

et rigoureuse, à l'œuvre dans le livre de Montaigne. Le texte constitue en effet un cheminement impeccable de la vie de l'homme à la vie du discours.

Dans un premier temps, Montaigne donne le plaidoyer de Socrate lors de son procès, qu'il paraphrase de l'*Apologie de Socrate* de Platon : il s'agit de donner en exemple son attitude face à la mort. Dans un deuxième temps, il commente ce plaidoyer et la justesse de Socrate. Et dans un troisième temps, continuant à chevaucher la même logique, il passe en douceur à une autre vitesse, une autre allure, embraye de la dimension de la vie de l'homme à celle de la vie du discours, pour établir la supériorité de « l'invention » sur « l'allégation ». Ce passage constituant en lui-même une leçon d'une parfaite élégance, chevauchons tout simplement à sa suite pour étudier la façon dont Montaigne nous indique comment se conduire face à la mort et face aux lieux communs, et comment « parler et vivre » sont liés.

Dans sa retranscription du discours de Socrate face à ses juges, se distinguent trois thèmes : le pari de Socrate ; les obligations de la vie ; le choix d'une éthique. Puis, commentant ce qu'il appelle le plaidoyer de Socrate, Montaigne fait l'éloge de la simplicité du penseur grec, rapporte les effets de sa justesse, notamment sur les Athéniens, et justifie son choix par des considérations sur la mort. La leçon finale tirée par Montaigne dans le troisième mouvement de sa démonstration s'accomplit par le passage du « il » de Socrate au « nous » et au « je » ; par des observations sur la pratique de la citation ; et par son témoignage sur sa recherche du dépassement de la citation par l'invention et la réinvention.

Celui qui va parler d'abord, Socrate, est introduit brièvement comme l'un de ces bons maîtres dont un « nous » qui désigne à la fois l'auteur et ses lecteurs ne manqueront pas pour apprendre à philosopher - pour paraphraser Montaigne, à mourir et à vivre⁸⁷. L'un de ces « interprètes de la simplicité naturelle », celle des paysans et autres représentants de la « vérité naïve » qu'il a vantés dans les lignes précédentes. Il est remarquable que le discours de Socrate dans un moment aussi essentiel, aussi décisif, puisqu'il se trouve, rappelle-t-il, « devant les juges qui délibèrent de sa vie », ne soit séparé de la parole propre de Montaigne par aucun signe de ponctuation (hormis le point qui sépare deux phrases habituellement du même locuteur), de typographie, de présentation, ni, puisqu'il n'y a pas de guillemets dans les *Essais*, par quelque incise comme « dit-il ». D'une phrase à l'autre, le je n'est pas le même et c'est une façon d'inviter le lecteur à faire sien, comme Montaigne, le je de Socrate, à entrer en empathie de pensée avec lui. En somme, il nous met en selle par un acte de pensée bondissant, après nous avoir mis le pied à l'étrier par sa brève introduction. Un acte de pensée paradoxale, propre à réveiller le lecteur - comme les juges. « J'ai peur, messieurs, si je vous prie de ne me faire mourir, que je m'enferme en la délation de mes accusateurs. » Autrement dit, si Socrate demande qu'on lui laisse la vie, il fera le jeu de ses accusateurs. On l'accuse de remplacer les anciens dieux par d'autres et de corrompre la jeunesse. Lui veut montrer au contraire qu'il ne souhaite pas être au-dessus des lois de la cité, qu'il s'y conforme, n'ayant pas, contrairement à ce qu'on l'accuse de prétendre, « quelque connaissance plus cachée, des choses qui sont au-dessus et au-dessous de nous. » Au contraire, ne sachant pas, il se place devant la perspective de la mort dans une sorte de pari : puisque nul ne peut savoir « ni quelle est, ni quel il fait en l'autre monde », il ne voit que deux possibilités : soit la mort est indifférente, si c'est un anéantissement, un repos éternel ; soit, si elle permet de rejoindre de « grands personnages trépassés » et d'être débarrassé des « juges iniques et corrompus » (jolie pique à ceux qui lui font face), elle est alors enviable. Un pari simple et sans calcul, où l'on est au moins non-perdant.

Mais Socrate rend compte aussi des obligations de la vie. Elles sont de plusieurs ordres. Sociales : ne pas offenser son prochain, ne pas désobéir au supérieur, soit dieu soit homme. Familiales : ne pas peiner ses amis et parents, ne pas abandonner ses enfants. Et la responsabilité envers ses concitoyens, que lui-même exerce en enseignant jeunes et vieux, et au nom de laquelle il demande aux juges d'être justes : « je dis bien que pour votre conscience vous ferez mieux de m'élargir. »

Ayant montré sa bonne foi, Socrate plaide pour le choix d'une éthique. Pour ses juges

87 Michel de MONTAIGNE, *Essais, op.cit.*, Livre I, chap. 20, « Que philosopher c'est apprendre à mourir »

auxquels il conseille non sans humour d'ordonner « que je sois nourri, attendu ma pauvreté, au Prytanée aux dépens publics, ce que souvent je vous ai vus à moindre raison octroyer à d'autres. » Et pour lui-même, qui ne doit pourtant pas les supplier, invoquer leur pitié. Car, dit-il, « je ferais honte à notre ville, en l'âge que je suis et en telle réputation de sagesse que m'en voici en prévention, de m'aller démettre à si lâches contenance. » Une telle attitude, ajoute-t-il, déshonorerait les autres Athéniens, y compris ses juges auxquels il ne veut pas faire tort en les détournant des seules « raisons pures et solides de la justice. » Tout ceci est savoureux, à la fois par le sérieux et l'ironie, la gravité et la distance, mêlés dans ce discours.

Un nouveau paradoxe ouvre le commentaire que fait Montaigne du plaidoyer de Socrate, et c'est une façon de relancer l'intérêt tout en s'inscrivant dans la continuité des remarques antérieures à la retranscription de ce plaidoyer « quant et quant naïf et bas, d'une hauteur inimaginable. » Jugement en forme d'antithèse où le plus bas, c'est-à-dire le plus terre à terre, le plus simple, conduit au plus haut : partant du réel, des choses de la cité et de la famille, Socrate aboutit aux considérations éthiques les plus élevées, qui se traduisent par son refus de se compromettre et de compromettre autrui, fût-ce pour sauver sa vie. Socrate désire un juste dénouement, mais par de justes voies. La fin ne justifie pas les moyens. Et cela, il le dit à sa propre façon, non en empruntant un discours tout fait comme par exemple celui de Lysias, dont l'habileté eût pu le sauver. Socrate, avec sa « riche et puissante nature », ne saurait « se parer du fard des figures et feintes d'une oraison apprise. »

Par la sincérité et la justesse de son discours, Socrate a mis les Athéniens de son côté. Après le verdict des juges, celui du peuple – auquel Montaigne ajoute l'épisode des juges allant se pendre, démarcation ironique de la fin de Judas pour un Socrate en réalité bien peu christique, non encombré de l'idée de sacrifice, de rachat des péchés du monde, et du pathos qui s'ensuit. C'est alors Montaigne lui-même qui se place face au jugement du lecteur et plaide pour l'exemple qu'il a choisi dans la vie et la parole de Socrate. Ainsi voyons-nous le texte engendrer le texte, la défense du choix de Socrate engendrant celle du choix de Montaigne en une merveilleuse progression naturelle, une dialectique discrète entre l'auteur et le lecteur comme entre les différents personnages, notamment les Athéniens, quelque chose d'une dialectique et d'une maïeutique socratique à la mode de Montaigne qui fait avancer la pensée avec une simplicité et une hauteur dignes de celles dont il fait l'éloge chez d'autres.

À ceux qui considéreraient que l'exemple de Socrate est trop élevé pour pouvoir être suivi par le commun des mortels, Montaigne répond par un nouveau paradoxe, ou du moins en retournant le paradoxe. Ce n'est plus seulement que la simplicité engendre l'élevé, c'est que l'élevé est en réalité ce qu'il y a de plus naturel. Montaigne invite le lecteur à l'observation, plutôt qu'à la répétition d'opinions toutes faites. « Nous avons naturellement crainte de la douleur : mais non de la mort, à cause d'elle-même : c'est une partie de notre être, non moins essentielle que le vivre. » D'une part la mort en elle-même n'est rien, d'autre part elle est utile à la vie, comme « passage à mille autres vies. » Et nous nous souvenons du titre de ce chapitre : « De la physionomie ». *Physio*, c'est la nature, *phusis*. Physionomie, discours sur la nature. Et quand Montaigne parle de cette « république universelle » où la mort sert de « naissance », nous nous souvenons que sa pensée est nourrie de philosophie antique et que cette philosophie nourrit aussi son époque, ce temps d'humanisme que nous avons appelé plus tard Renaissance.

« Or nos facultés ne sont pas ainsi dressées », objecte Montaigne au début de la troisième partie de sa démonstration. S'ensuit une série de verbes au présent ayant « nous » pour sujets. Montaigne implique le lecteur et l'invite à se regarder face à ses juges et à la mort. Et aussitôt après, il s'implique aussi lui-même. D'abord indirectement : « quelqu'un pourrait dire de moi que je... », puis en répliquant directement à ce quelqu'un : « Certes je... Mais je... » Comme à son habitude, et comme pour annoncer le titre du chapitre suivant, Montaigne appuie sa pensée sur l'expérience, sur son expérience. Il témoigne de lui-même et c'est sa façon de toucher, comme Socrate, le bas pour atteindre le haut. Faisant ainsi de ses *Essais* des objets de pensée vivants, habités par la vie dont témoigne un style fluide, une expression enlevée, aussi simple que possible pour exprimer des

vérités complexes, révéler sous la couche de crasse de l'opinion (n'a-t-il pas parlé de juges « pollués » ?) le visage du réel.

Le terme *lieu commun* a pris aujourd'hui un sens péjoratif. Mais au temps de Montaigne, comme il le raconte, le lieu commun était prôné comme source de savoir. On s'enchantait de redécouvrir les classiques de l'Antiquité, fût-ce seulement à travers quelques citations qu'on appelait lieux communs par référence à leur caractère universel. Des gens confectionnaient des albums de lieux communs (« ces pâtissages », dit Montaigne) comme au siècle dernier ils auraient collectionné des porte-clés. Montaigne lui-même pratique beaucoup la citation, « sans peine et sans suffisance, ayant mille volumes de livres, autour de moi, en ce lieu où j'écris ». Mais il y a manière et manière de le faire, dit-il en substance : la manière intelligente et la manière stupide. Montaigne s'oppose à ces collectionneurs de porte-clés-à-penser en revenant au « nous » : « nous autres naturalistes ». De nouveau nous revenons au titre du chapitre, Montaigne ne perd pas de vue sa position et sa destination. Le nous qu'il convoque n'est plus exactement celui des lecteurs mais celui de tous ceux qui avec lui (dont peuvent faire partie des lecteurs) sont adeptes de la nature et suivent son fonctionnement comme nous-même, lecteurs, suivons le texte de Montaigne. Et ce que dit le texte par ce « nous autres naturalistes », c'est qu'il nous faut comprendre la logique d'une pensée qui, des considérations sur la mort comme outil de naissance et d'augmentation, passe à celle de la citation comme outil de réinvention, à la lecture comme outil d'invention. Et comment des considérations sur l'éthique face à des questions de vie et de mort, on passe à une éthique de la création, de l'écriture, de la pensée. Dans les deux cas, il est question d'« honneur ».

Michel Foucault rappelle que « Dumézil établit et renforce l'analogie entre la détérioration du corps et la détérioration de l'âme [par la référence à] d'autres textes, l'un qu'il emprunte à l'*Antigone* de Sophocle et l'autre à l'*Agamemnon* d'Euripide », et il pointe la dimension éthique de ce « courage de la vérité » que nous avons vu à l'œuvre chez Antigone comme chez Socrate, et qui est aussi un soin d'autrui :

Socrate (...), d'un bout à l'autre de son existence, s'est toujours considéré comme une sorte de soldat parmi les citoyens, ayant à chaque instant à lutter, à se défendre et à les défendre. Or quel est l'objectif de cette mission ? (...) c'est, bien sûr, de veiller en permanence sur les autres, de s'occuper d'eux comme s'il était leur père ou leur frère. Mais pour obtenir quoi ? Pour les inciter à s'occuper, non de leur fortune, non de leur réputation, non de leurs honneurs et de leurs charges, mais d'eux-mêmes, c'est-à-dire : de leur raison, de la vérité et de leur âme. (...) Ce courage de la vérité, il doit l'exercer sous la forme d'une *parrésia* non politique, une *parrésia* qui se déroulera par l'épreuve de l'âme. Ce sera une *parrésia* éthique.⁸⁸

Nous nous sommes laissés guider par Montaigne comme une file de cavaliers cheminant dans la forêt derrière un « bon régent », dont la bonne assiette à cheval et la familiarité bienveillante et assurée avec les montures de la pensée sont aptes à nous proposer une bonne et pleine promenade et une heureuse arrivée à destination. Empruntant nous aussi un chemin, parmi d'autres, du lieu commun, nous pourrions songer à Parménide disant avoir été emporté au lieu de son désir de connaissance par des juments, tandis que des jeunes filles montraient la direction. En passant par le je de Socrate puis par le il désignant Socrate, et enfin le nous des lecteurs et le je de l'auteur, Montaigne nous a conduits des régions des apparences (les lieux communs, la pensée toute faite, l'opinion) à celles de l'être (la pensée réelle) dans sa singularité et son universalité. « Si j'eusse voulu parler par science, j'eusse parlé plus tôt », écrit-il juste après notre passage, arguant que jeune, il était plus proche de ses études et avait plus de mémoire pour faire étalage de sa science, si telle avait été son ambition. Or, sans nier l'importance du savoir et de la pensée d'autrui, que lui-même utilise abondamment, ce n'est pas cette science en elle-même que veut transmettre Montaigne, mais bien plutôt celle qui consiste à savoir lire et à savoir réfléchir ses lectures, non en miroir servile qui transforme un texte, une citation, une pensée, en image figée, voire en idole intouchable mais en fait

88 Michel FOUCAULT, *Le Courage de la vérité, Le gouvernement de soi et des autres, Cours au Collège de France 1984*, Paris, EHESS/Gallimard/Le Seuil, coll. Hautes Études, éd. Frédéric Gros, 2009, p. 79-83

muette, lettre morte - mais en les réfléchissant dans le mouvement de l'esprit qui, pour embrayer un autre lieu commun, celui du fleuve d'Héraclite, transforme et réinvente continuellement tout. Au chapitre précédent, « Des boiteux », Montaigne souhaitait des êtres humains « qu'ils eussent plutôt gardé la forme d'apprentis à soixante ans, que de représenter les docteurs à dix ans ». Car vouloir être savant à dix ans c'est être vieux, tandis que se vouloir et se savoir apprenti à soixante ans, c'est rendre hommage à la jeunesse perpétuellement reconduite et avançante de l'esprit. Telle est la physio-nomie, le discours, le nom de la nature, selon un auteur qui en suit le meilleur.

La poésie (authentique) n'est pas séparée du réel. Elle ne se contente pas de parler de l'arbre : l'arbre y parle. Et c'est cette faculté de réponse, et même d'appel premier, qui donne à l'être sa plénitude, qui satisfait ce « lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret », comme le disait Artaud de la scène de théâtre. « L'image est *avant* la pensée », dit Bachelard⁸⁹, rejoignant l'intuition de Michel-Ange selon laquelle l'ange est dans le bloc de marbre, et qu'il ne reste au sculpteur qu'à l'en dégager. « L'image poétique est un soudain relief du psychisme », écrit-il aussi.⁹⁰ Et sur la façon dont René Huyghe parle de Rouault : « Ici c'est un peintre qui parle, un producteur de lumières. Il sait de quel foyer part l'illumination. Il vit le sens intime de la passion du rouge. Au principe d'une telle image, il y a une âme qui lutte. Le fauvisme est à l'intérieur. »⁹¹

Comme, sans doute, l'ocre rouge est à l'intérieur de celui qui la projette en formes sur les parois préhistoriques. En faisant ainsi jaillir l'invisible qui habite la roche, et qui, jaillissant, se dévoilant, permet à l'homme d'habiter pleinement le monde, malgré les murs, en les passant. La liberté du poète se trouve dans l'espace de cet échange, entre soi et autrui, soi et le monde, espace comparable aux déplacements opérés par les penseurs sur l'échelle par où vont et viennent les anges, les articulations de leur pensée. Dans ce mouvement, ce déplacement, cette dérivation. Grâce auxquels la pensée, la conscience, ne sont pas limitées à une production individuelle partielle et partielle, mais dans un double mouvement de projection et de réception, font bondir l'être dans une autre dimension.

Nous l'avons vu, Titos Patrikios et les autres poètes grecs contemporains continuent à porter dans leurs textes la langue des poètes grecs antiques. Mais une langue peut se transmettre aussi à et par d'autres langues, par la reprise de thèmes et de formes du discours. « Ceux qui dorment sont ceux qui travaillent et coopèrent au monde comme il va », a dit Héraclite⁹². René Char ne dort pas : c'est un résistant, et un disciple d'Héraclite. Si sa poésie, sa pensée, exprimée en français, passe elle aussi pour obscure, c'est peut-être qu'il pense comme Henri Michaux qu'ayant « la conscience de vivre dans un monde d'énigmes (...) c'est en énigmes aussi qu'il convient le mieux de répondre »⁹³

En énigmes, et en images. L'image est énigmatique en ce que, contrairement au discours, elle n'explique pas mais implique et indique. « Le maître dont l'oracle est à Delphes ne légifère ni ne crypte : il est sémaphore. »⁹⁴ Si je traduis au plus près du grec (des verbes *legein*, *cruptein* et *semein*) cette sentence d'Héraclite, c'est pour rendre sensible son caractère imagé : Apollon, le maître de la poésie, n'enseigne pas en discourant mais en montrant, en faisant signe. Pour le comprendre et le faire fructifier il faut, comme dans les *Mille et une nuits*, un « sésame », selon le mot de Jean-Marc Ferry :

Quel que soit le « texte » à comprendre : visage humain ou langue étrangère, récit mythique ou contexte social, la culture ambiante ou les milieux naturels eux-mêmes, pour autant qu'on y soit vitalement impliqué, la compréhension du sens requiert une démarche interprétative qui, toujours inventive, s'alimente à une grammaire dont les raisons fonctionnent comme des

89 Gaston BACHELARD, *Poétique de...*, *op.cit.*, p. 10

90 *Ibid.*, p. 7

91 *Ibid.*, p. 11-12

92 HÉRACLITE, fragment 75 (Marc-Aurèle, *Pensées*, VI, 42)

93 Henri MICHAUX, « Aventures de lignes », in *Passages, op.cit.*, p. 363

94 HÉRACLITE, fragment 93 (Plutarque, Sur les oracles de la Pythie, 404 D)

énigmes, à une logique dont les sources indicielles sont comme le sésame qui ouvre sur un univers bien différent de celui que conçoit un entendement discursif.⁹⁵

L'erreur de Laïos (*laïus*, « discours », voire « baratin ») et de Jocaste a été de ne pas comprendre que l'oracle de Delphes délivre une parole imagée : c'est en la prenant à la lettre, comme un article de loi, au lieu de la contempler, de la méditer, c'est en voulant échapper à la parole poétique qu'ils ont provoqué le retournement de cette parole contre eux. En définitive la vie et la parole poétiques demandent bien à être décryptées, mais finement et non pas écoutées selon leurs apparences. André Breton l'exprime, en images :

Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme. Des escaliers secrets, des cadres dont les tableaux glissent rapidement et disparaissent pour faire place à un archange portant une épée ou pour faire place à ceux qui doivent avancer toujours, des boutons sur lesquels on fait très indirectement pression et qui provoquent le déplacement en hauteur, en longueur, de toute une salle et le plus rapide changement de décor : il est permis de percevoir la plus grande aventure de l'esprit comme un voyage de ce genre au paradis des pièges.⁹⁶

Comme pour Laïos et Jocaste, le paradis de la poésie se transforme en enfer pour soi et pour autrui quand on l'approche sans discernement, sans vraie science de la vie. Ce que dit Grégoire de Naziance à propos de Dieu s'y applique aussi (mais le verbe, la vérité, la beauté, la liberté... ne sont-ils pas des noms de Dieu ?) :

Non, tous ne peuvent pas en discuter, mais seulement ceux qui en ont fait l'épreuve, qui sont passés par la contemplation, et avant tout ont purifié et leur âme et leur corps, ou prennent soin de les purifier. Car toucher la pureté sans être pur, c'est précisément aussi dangereux que de regarder un rayon de soleil avec de mauvais yeux.⁹⁷

Si, comme le dit Alain Jouffroy, « « La révolution telle que je la conçois commence par la poésie vécue »⁹⁸, encore faut-il savoir la vivre. L'imbécile voit le doigt quand le sage lui montre la lune, mais si on lui dit « la lune » il entend bien la lune et non le doigt. Cependant la vision de la lune, et plus encore la vision tout à la fois de la lune, du fait que quelqu'un la montre, de la distance entre les deux, et de la personne qui la montre, ouvre un autre champ sémantique. Charles-Ferdinand Ramuz l'a noté, « On confond trop souvent en littérature invention et imagination ». L'invention s'intéresse aux faits et à leur narration, rappelle-t-il, tandis que le rapport de l'imagination au fait est tout autre : « ce qui importe seulement, c'est l'état d'intensité qu'elle lui confère en faisant de lui une image ». L'imagination, ajoute-t-il, « est un état de vie profond communiqué à la matière : comme si, plus on descendait dans la matière, plus on s'élevait dans l'esprit. »⁹⁹

Les hommes préhistoriques descendaient dans les grottes armés de torches pour y faire naître des images. La valeur d'une œuvre littéraire est proportionnelle au rayonnement de son champ sémantique, à l'ampleur de ses virtualités sémantiques. Un texte de peu de valeur littéraire est un texte très peu polysémique, un texte qui dit ce qu'il dit et rien ou pas grand chose de plus. Une œuvre littéraire, réellement littéraire, ne se contente pas de raconter une histoire bien ficelée, ni de discourir. Elle fait du verbe, du texte, un champ aux strates infinies, extrêmement profond dans tous les sens et mouvant, vivant. Vivant de toute la vie des lectures qui en ont été faites et de celle de

95 Jean-Marc FERRY, *Les grammaires...*, *op.cit.*, p. 50

96 André BRETON, *Nadja*, *op.cit.* ; Paris, Gallimard, coll. Folio Plus, 1998, p. 113

97 GRÉGOIRE DE NAZIANCE, Λόγοι [*Discours*], 45 discours sur des thèmes variés, écrits entre 362 et 383, dont 5 sur la Trinité (XXVII-XXXI), prononcés à Constantinople en 380, intitulés par Grégoire « Discours théologiques », dirigés contre les eunomiens et les pneumatomaques. *Discours* 27, chapitre 3 (ici dans ma traduction). Autre traduction, par Pierre Gally, sur le site des éditions migne.fr (voir bibliographie)

98 Alain JOUFFROY, *Manifeste de la poésie vécue*, Paris, Gallimard, coll. L'Infini, 1995, p. 147

99 Charles-Ferdinand RAMUZ, *La pensée remonte les fleuves*, Plon, coll. Terre humaine, 1979 ; *Remarques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 50-51

toutes les lectures virtuelles qu'il contient encore en son sein comme autant d'enfants. Une œuvre littéraire est une pouponnière d'étoiles qui exige de qui veut l'atteindre et y être accueilli un voyage sans fin.

« Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel ». C'est l'aphorisme 24 du texte de René Char intitulé « À la santé du serpent », situé dans le recueil *Fureur et mystère*¹⁰⁰. Si nous appelons aphorismes les vingt-sept fragments qui composent ce texte, c'est faute de mots plus précis pour désigner cette création du poète. *Lapidaires* conviendrait mieux sans doute, en son sens originaire de « traité sur les pierres précieuses ». Quoiqu'il en soit, l'effet graphique dans la page de ces notations brèves séparées par des chiffres romains peut induire plus ou moins consciemment dans l'esprit du lecteur l'image d'une avancée par étirement, comme celle du serpent du titre, surplombant l'ensemble. Elle induit aussi un effet de silence et de vide entre les paroles. Et redouble l'effet de mystère par l'omniprésence des chiffres, fussent-ils exprimés en lettres. Umberto Eco dans un texte sur Nerval s'élève à juste titre contre l'idée qu'il ne faut pas essayer d'élucider un texte poétique¹⁰¹. S'il est impossible d'en épuiser le sens (« Tu ne découvriras pas les limites de la psyché, même en parcourant toute la route ; tant sa parole est profonde », dit Héraclite¹⁰²), il est cependant du devoir du lecteur de répondre à ce qui lui est exposé en y entrant respectueusement mais sans peur, y ouvrir des pistes. Relever dans ce texte les évocations de ce qui est, puis celles de ce qui mue, permet d'en révéler le caractère héraclitéen ou présocratique, suggéré déjà par la présentation du texte, rappelant le caractère fragmentaire sous lequel nous avons accès à la parole de ces premiers penseurs.

« Tous les serpents sont gouvernés par le coup de foudre », écrit Héraclite.¹⁰³ (Je traduis ainsi ce fragment où les traductions habituelles n'ont pas vu que le mot *plègè* pouvait être, comme au vers 857 de la *Théogonie* d'Hésiode, employé pour « coup de foudre », lancé par Zeus – ce qui correspond parfaitement au contexte dans lequel Aristote le cite, évoquant l'obéissance de tout le vivant à Dieu, et aussitôt après « Zeus le Foudroyant »). On pourrait traduire aussi : « Tout serpent a en partage le coup de foudre » : il y a dans la formulation cette idée d'une proximité, d'une parenté entre le serpent et l'éclair, le verbe *nemetai* signifiant aussi bien qu'être gouverné, être mené paître, partager, habiter, dévorer (pour le feu) : ce qui donne l'ampleur sémantique de cette simple phrase d'Héraclite dit l'Obscur, qui pourtant s'éclaire très vivement. Éclairant en même temps le lapidaire 24 de « À la santé du serpent », et confirmant le caractère héraclitéen de ce texte de René Char. Ce serpent peut être perçu, plutôt que comme biblique, comme foudre et pythie-pyhton delphique héraclitéennes.

« La foudre gouverne tout » dit aussi un lapidaire d'Héraclite (avec un verbe apparenté au mot signifiant « gouvernail »).¹⁰⁴ « Le feu purificateur est psychologiquement parent de la flèche ignée, du coup céleste et flamboyant que constitue l'éclair », écrit Gilbert Durand.¹⁰⁵ De même qu'Héraclite pensait à partir des éléments, tous dérivant lapidairement du feu (« Mort du feu, naissance de l'air et mort de l'air, naissance de l'eau »¹⁰⁶ et « Tropes du feu, d'abord la mer, et de la mer, pour moitié la terre, pour moitié l'ouragan avec foudre et éclair » (où le mot employé pour signifier ouragan désigne aussi un serpent dont la morsure produit une inflammation)¹⁰⁷ et « de l'eau, la psyché »¹⁰⁸), dans le texte de René Char ce qui est s'avère représenté par des éléments concrets, des éléments sensibles et des éléments de l'intellect. La plupart des fragments contiennent l'évocation d'au moins un élément concret, le plus souvent des noms communs de choses : le visage de nouveau-né ; le pain ; le point du jour ; le tournesol ; l'hirondelle ; l'orage ; le jardin ; la goutte d'eau ; le soleil ; la création ; la maison ; la ville ; les habitants ; l'hiver ; la chair ; le jour ; l'homme ; se baigner ; le pays ; l'accueil ; les larmes ; le confident ; le sable ; l'oiseau ; l'arbre ; le fruit ; les

100 René CHAR, *Fureur...*, *op.cit.*

101 Umberto ECO, *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset 1996

102 HÉRACLITE, fragment 45 (Diogène Laërce, *Vies des philosophes*, IX, 2)

103 HÉRACLITE, fragment 11 (Aristote, *Lettre à Alexandre sur le monde*, fin du chapitre 6)

104 HÉRACLITE, fragment 64 (Hippolyte, *Réfutation de toutes les hérésies*, IX, 10, 7)

105 Gilbert DURAND, *Les structures...*, *op.cit.*, p.195

106 HÉRACLITE, fragment 76 (Plutarque, *Sur l'E de Delphes*, 18. 392c)

107 HÉRACLITE, fragment 31 (Clément, *Stromates*, V, 14, 104, 3)

108 HÉRACLITE, fragment 36 (Clément, *Stromates*, VI, 17, 2)

ténèbres ; le dos de la terre ; l'encre ; le tisonnier ; le nuage ; l'agneau ; la laine ; l'éclair ; les yeux ; le jour ; le vent ; les eaux claires : les reflets ; les ponts ; la rose ; la pluie ; le serpent. Tous ces éléments donnent à la pensée du corps, de l'habitation. Il s'agit bien d'une pensée poétique. Le poète est celui qui fait, au sens artisanal du terme, qui travaille une matière. Le corps du monde est le matériau de René Char, et ce qui rend sa langue matérielle, de même que les couleurs d'un peintre peuvent être matière, effet de matière.

Mais Char se fait aussi lui-même matériau du monde : « au tour du pain de rompre l'homme »¹⁰⁹. Lui-même se laisse travailler, afin que le monde l'enfante et qu'il puisse chanter « la chaleur à visage de nouveau-né »¹¹⁰ issue de ses noces avec le monde, dont le titre d'un autre de ses poèmes du même recueil, « Le visage nuptial », est évocateur. Mais ici le visage du nouveau-né est évoqué pour imaginer un élément sensible, la chaleur – le feu primordial. Le poème repose en effet sur des éléments concrets, mais également sur des éléments sensibles, ou qui font référence à des expériences sensibles, souvent traduites par des noms d'état : la chaleur ; la beauté ; l'ébranlement ; le trouble ; le mourant ; la saison ; le réchauffement ; l'avidité ; l'assiduité ; le meilleur ; la témérité ; le bain ; le plaisir ; le souci ; le remords ; le mépris ; la profondeur ; le mesurable ; le subjuguant ; l'amour ; le visible ; la disparition ; la marche ; la tromperie ; l'extase ; l'accueil ; le plaisir ; la gratitude ; le souvenir ; la présence ; aimer ; l'éclair ; les yeux ; les reflets. Autant de références à des expériences, des ressentis, vécus par le poète et destinés à se communiquer au lecteur, à le mettre en condition, lui aussi, de progresser vers un but qui n'est pas dit, de progresser en partant du concret et en passant par le sensible, vers quelque chose qui est du domaine de la pensée.

Les éléments de l'intellect sont souvent exprimés par des verbes ou des dérivés de verbes : chanter ; méditer ; les pensées ; s'informer ; se construire ; l'ascendant ; la connaissance ; le passage ; produire ; venir ; troubler ; mériter ; égards ; patience ; durer ; manque ; mourant ; création ; congédié ; être ; se répéter ; connaître ; s'en aller ; essence ; constamment ; pouvoir ; conscience ; faire ; exister ; regarder ; attendre ; franchir ; se définir ; remercier ; prendre souci ; être ; mépriser ; rester ; importer ; devenir ; disparaître ; pouvoir ; marcher ; tromper ; accueillir ; présence ; délivrer ; se courber ; aimer ; mourir ; s'infuser ; être régi ; négliger ; dévider ; mystifier ; habiter ; croire ; inventer ; éveiller ; pouvoir ; être ; requalifier ; souhaiter. Que la pensée s'appuie sur des verbes signifie qu'elle est un processus. Ceci nous amène tout naturellement à considérer, après avoir vu dans le poème l'expression de ce qui est, l'expression de ce qui mue, de ce qui est en tant qu'il est en mouvement et donc, comme la peau du serpent, obéit à un phénomène de mue – Gilbert Durand parle de « l'enfouissement et le changement de peau que le serpent partage avec la graine ».¹¹¹

Ce qui mue s'y exprime par des actes, par des effets de miroir, et par l'amour. Le processus est l'effet d'actes, accomplis par le poète ou par d'autres sujets : « je chante » ; le pain rompt l'homme ; celui qui ne médite pas ; la boucle de l'hirondelle (« Dans la boucle de l'hirondelle un orage s'informe, un jardin se construit »¹¹²) ; durer ; produire ; venir au monde ; troubler ; congédier ; l'acte d'être et d'exister, en mouvement ; de se baigner (« On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve, dit Héraclite »¹¹³) ; d'être soulevé, d'être franchi, de se définir, de remercier, de naître et de disparaître ; la mutation de l'arbre au fruit ; la présence sans adieu ; le rapport entre ténèbres et lumière ; la critique des orgueilleux et des tricheurs (« croyant inventer le jour »¹¹⁴) et de ceux qui désespèrent de la condition de l'homme (« Qu'ils dévident leur longue remontrance », dit-il¹¹⁵, tandis qu'Héraclite constate : « Les meilleurs choisissent l'intarissable glorieuse nouvelle, contre toutes choses mortelles - dont la plupart se gavent comme du bétail¹¹⁶) ; l'éternel dans

109 René CHAR, *Fureur...*, *op.cit.*

110 *Ibid.*, I

111 Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas 1969. Onzième édition, Paris, Dunod 1992, p.73

112 René CHAR, « À la santé du serpent », *Fureur...*, *op.cit.*, IV

113 HÉRACLITE, fragment 91 (Plutarque, *Sur l'E de Delphes*, 392 b)

114 René CHAR, « À la santé du serpent », *Fureur...*, *op.cit.*, XXV

115 René CHAR, « À la santé du serpent », *Fureur...*, *op.cit.*, XXII

116 HÉRACLITE, fragment 29 (Clément d'Alexandrie, *Stromates*, V, 60)

l'éphémère ; les eaux qui ne s'attardent pas ; le rapport entre les éléments, entre l'éphémère et le temps de la durée.

« Les contraires (« ce qui est raclé et poli de façon à s'ajuster », signifie précisément le mot employé ici, *antixoun*, nous ramenant aux pierres taillées de la Préhistoire) s'assemblent », dit Héraclite¹¹⁷.) La dialectique ainsi exprimée entre l'être fixe et l'être en mouvement, le durable et l'éphémère, est couplée avec la dialectique poétique induite par les effets de miroir, qui sont aussi de mutation : le visage d'autrui ; le pain et l'homme ; la pensée et le tournesol ; la goutte d'eau et le soleil ; ce qui vient au monde et ce qui le trouble ; l'homme mourant et le congédié ; la maison et la saison ; l'hiver et la chair réchauffée (« Le froid devient chaud, le chaud devient froid », dit Héraclite¹¹⁸) ; l'essence et la conscience ; l'âme et l'homme ; l'image et le plaisir ; l'écueil et la définition ; celui qui et ton égal ; les larmes et le confident ; la profondeur et la destinée ; le visible et disparaît ; l'arbre et le fruit ; le souvenir et la présence ; aimer et mourir ; les ténèbres et la lumière ; la rose et la pluie. Comme dans le fleuve héraclitéen, le miroir renvoie une image troublée, autre. Ainsi fonctionne aussi le texte, qui met en miroir l'auteur et le lecteur, le je et le tu.

Cette relation nous conduit à considérer pour finir les éléments du poème qui évoquent l'amour. Dans le poème précédent du recueil, il est question de la relation du poète avec un Ami :

La connaissance eût tôt fait de grandir entre nous. *Ceci n'est plus*, avais-je coutume de dire.
Ceci n'est pas, corrigeait-il. *Pas* et *plus* étaient disjoints. Il m'offrait, à la gueule d'un serpent qui souriait, mon impossible que je pénétrais sans souffrir.¹¹⁹

L'amour se révèle dans la disjonction entre le pas et le plus (alors qu'il meurt dans le « jamais plus » du Corbeau de Poe). Amour lié au chant, à la chaleur, au visage, au nouveau-né ; au fait d'être rompu ; au fait de tourner vers la source de lumière, avec dans ce tour, un orage, un jardin, une connaissance, un trouble ; le fait d'être poète ; la mise au monde de l'homme ; le plaisir ; la définition de soi ; l'égalité ; les larmes ; le rapport à la profondeur et à la destinée ; la parole qui s'efface et transmet ; le fruit ; la présence ; la courbure ; la poésie ; la pluie de grâce, un « souhait » étayé par une cosmologie de « physicien » et non une idéale et chrétienne espérance, malgré l'image sulpicienne rappelant la « petite Thérèse » et son vœu de faire pleuvoir des roses après sa mort :

Une rose pour qu'il pleuve
Au terme d'innombrables années, c'est ton souhait.¹²⁰

Le poème offre une infinité de pistes, déployables à l'infini à partir des quelques occurrences que nous avons relevées, des quelques ouvertures que nous avons esquissées. Né de la contemplation, il présente un espace et un temps de contemplation sans compter, comme Char aimait contempler, notamment les tableaux de Georges de La Tour, et particulièrement *La femme de Job*, qui disait-il, avait su lutter contre l'hitlérisme - ceci bien sûr au mépris de l'ordre chronologique de l'histoire. Telle est la santé du serpent. La poésie de René Char, poète et résistant, est aussi une façon de combattre le nihilisme de tous les temps. Le serpent, en caducée, est le symbole d'Asclépios et des médecins (rappelant le serpent élevé par Moïse au désert pour combattre le mal¹²¹). Par une de ces boucles de l'esprit, le titre « À la santé du serpent » ne peut-il renvoyer, sans que ce fût nécessairement l'intention de l'auteur, à la dernière parole de Socrate, demandant à ce que soit payée sa dette à Asclépios, dieu de la médecine (qui fut foudroyé par Zeus et dont le coq était, comme le serpent, un attribut), parole dans laquelle nous avons vu un hommage de l'auteur à la bonne santé de l'esprit ?

117 HÉRACLITE, fragment 8 (Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Θ, 2, 1155b4)

118 HÉRACLITE, fragment 126 (Tzétzès, *Scholia ad Exegesis in Iliadem*)

119 René CHAR, *Fureur...*, *op.cit.*, « Suzerain »

120 *Ibid.*, « À la santé du serpent » XXVII

121 *Nombres*, 21, 9

L'un des plus éminents fondateurs de la microhistoire, né en 1939 à Turin, Garlo Ginzburg est le fils de la romancière Natalia Ginzburg et du professeur et éditeur antifasciste Leone Ginzburg, qui fut assassiné en 1944 sur l'ordre de Mussolini. Philologue et érudit, il est un spécialiste de la période de l'Inquisition, et il a étudié les mentalités populaires puis les procès en sorcellerie au Moyen Âge. L'histoire de sa famille a en partie déterminé son intérêt pour les persécutions et les victimes de l'histoire. Adversaire du « néo-scepticisme historique » qui a pu conduire notamment au négationnisme, il a marqué son souci de fonder le récit des faits historiques sur des preuves, afin de le distinguer du récit de fiction, tout en revendiquant la possibilité d'emprunts entre les deux genres. Travaillant comme au « microscope », il cherche les traces et les indices qui peuvent éclairer des parts et des sujets méconnus de l'histoire. Paru en 1980, *Le fromage et les vers*, écrit comme un « roman policier », suscita un vif débat du fait de son caractère novateur.

Le fromage et les vers est une enquête sur Domenico Scandela, surnommé Menocchio, un meunier qui vécut au XVI^e siècle dans le Frioul et « mourut brûlé sur l'ordre du Saint-Office ». Ginzburg expose dans la préface son projet, qui s'inscrit dans l'intérêt pour « les classes subalternes » plutôt que pour « la geste des rois », et les questions de méthode auxquelles est confronté l'historien qui cherche à rendre compte de la « culture populaire » d'une époque et d'une personne. Puis l'auteur déroule son récit, construit de façon originale sans chapitres mais dans une suite de 62 points.

D'un point de vue romanesque, - puisque Ginzburg ne dédaignait pas cet aspect de l'histoire – Menocchio peut apparaître comme une sorte de pendant de Don Quichotte, son miroir inversé : l'homme réel, celui qui ne combat pas les moulins mais les fait tourner, et pourtant se retrouve en butte, comme le personnage de fiction, et comme lui à cause de son imaginaire, à l'ordre social et à ses mesures de rétorsion envers qui ne s'y soumet pas. Menocchio et Don Quichotte ont chacun une vision grandiose et dérisoire du monde. L'un et l'autre tiennent à leur univers, voire à leur délire, plus qu'à leur vie. C'est qu'il est aussi, du moins pour Menocchio, leur liberté. Le monde le sait : à leurs yeux, il n'est rien, ou si peu. Pire : dans leur vision, les hommes pourraient se voir, voir par la faille ouverte sur un autre monde le mensonge qui gouverne le leur. Le meunier (réel) et l'hidalgo (fictif) élaborent un univers fictif qui dit la vérité, tandis que les hommes occultent la vérité en falsifiant le réel. Et c'est pourquoi le monde s'emploie à détruire ses révélateurs. Les moulins contre lesquels joute le bien réel Menocchio sont une bien réelle église, dont les chefs l'emprisonneront, le persécuteront et le mettront à mort.

Le fromage et les vers est sous-titré *L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*. Titre et sous-titre indiquent la démarche de l'auteur : à partir d'un meunier dont il s'approche au plus près, faire rayonner son univers, un peu à la façon dont les vers sortent du fromage dans la métaphore du sujet en question. Carlo Ginzburg détaille le choix de sa méthode dans sa préface, puis la met en œuvre.

Né en 1532, Menocchio, sans être riche, n'était pas non plus misérable. Il était bien intégré dans son village, Montereale, et avait pu apprendre à lire et à écrire. Depuis près de trente ans il était connu pour ses discours « blasphématoires », sans que nul villageois ne l'ait pourtant dénoncé. Le curé finit par le faire. Devant l'inquisiteur, le 7 février 1584, Menocchio dit sa vision d'un chaos cosmique où Dieu et les anges étaient apparus comme les vers dans le fromage. Vision dadaïste avant l'heure mais pouvant après tout rappeler certaines images scientifiques du cosmos aujourd'hui. Dans les mois suivants, toujours détenu, il dénonça la richesse de l'Église et son exploitation des pauvres, plaida pour l'équivalence entre toutes les religions, critiqua ou rejeta les sacrements et déclara (scandale!) que l'important était de faire le bien.

Ginzburg évoque le contexte d'une société archaïque, traversée de tensions entre les seigneurs locaux et le pouvoir vénitien qui prend des mesures en faveur des paysans, dans une région en train de se désertifier et de s'appauvrir. En ces temps de Réforme, l'Église s'emploie à consolider son assise en faisant la chasse aux hérésies. Ginzburg expose longuement les diverses lectures religieuses et profanes que le meunier put faire, et la façon dont il en dégagait sa propre vision du monde, rapportée au cours des mois de son procès. Condamné à la prison à vie, Menocchio « repenté » fut libéré sous conditions au bout de deux ans. Bien que sa vie ait été détruite, il put

reprendre sa place dans le village, en multipliant ses emplois pour gagner sa vie. Il ne put cacher complètement la persistance de son « hérésie », de sa pensée singulière, et fut arrêté de nouveau en juin 1599. Alors âgé de soixante-sept ans, il fut torturé et quelques mois plus tard, sur ordre du pape Clément VIII et du Saint-Office, exécuté.

En même temps que le dernier procès de Menocchio, s'achevait à Rome le procès de Giordano Bruno, lui aussi condamné au bûcher par le Saint-Office. Ginzburg le rappelle à la fin de son livre : « C'est une coïncidence qui pourrait symboliser la double bataille vers le haut et vers le bas, conduite par la hiérarchie catholique » au cours de la Contre-Réforme, écrit-il¹²². Ginzburg a opté pour le récit de ces années par « le bas ». En s'intéressant, plutôt qu'à un personnage fameux comme ce moine savant, à un humble meunier autodidacte, en butte à la même persécution. À un autre moment, l'auteur fait référence à Montaigne, comme Menocchio amené au relativisme par ses lectures sur les voyages et les grandes découvertes de l'époque, mais dans un autre contexte et avec un autre bagage culturels. Car « ce n'est pas le livre en tant que tel, mais la rencontre entre la page écrite et la culture orale qui formait, dans la tête de Menocchio, un mélange explosif » (Et je songe à la bibliothèque de Don Quichotte, remplie de romans de chevalerie qui ont échauffé son esprit de façon singulière).

Ginzburg se replace sans cesse dans l'optique de la culture réelle de Menocchio, mélange de lectures aléatoires et de culture paysanne dont il ne reste pas de traces écrites mais que l'on peut en partie déduire de l'interprétation très particulière qu'il en tire. L'analogie qui donne son titre au livre en est un parfait exemple : le fromage et les vers sont une image tirée de l'expérience immédiate des paysans. « On voit donc affleurer dans les discours de Menocchio, comme par une fissure du sol, une couche culturelle profonde, si inhabituelle qu'elle en semble incompréhensible »¹²³, note Ginzburg, rappelant qu'on trouve une analogie semblable dans un mythe indien des *Veda*, que le meunier ne pouvait pas connaître. Une « coïncidence » qui pourrait constituer « une des preuves, fragmentaires et à demi effacées, de l'existence d'une tradition cosmologique millénaire qui, par-delà la différence des langages, a uni le mythe à la science »¹²⁴.

Ce qui permet à Ginzburg de parvenir à ouvrir de semblables brèches est l'option, dont il s'est expliqué dans sa préface, de parler d'un homme du peuple et d'une culture populaire à partir de cet homme et de cette culture, et non comme l'ont fait d'autres historiens dont il réfute ou critique les méthodes, à partir de la culture dominante. Ginzburg pointe, entre autres, un paradoxe dans « les études de M. Foucault, donc de celui qui a, avec le plus d'autorité, dans son *Histoire de la Folie*, attiré l'attention sur les exclusions, les interdictions, les limites à travers lesquelles s'est constituée historiquement notre culture. Mais à bien y regarder, le paradoxe n'est qu'apparent. Ce qui intéresse surtout Foucault, ce sont le geste et les critères de l'exclusion : les exclus, un peu moins. »¹²⁵

Par une enquête minutieuse sur la vie et les lectures du meunier, et sur les interprétations qu'il en fait d'après ses réponses à l'inquisition, autant que sur le contexte dans lequel elles se déroulent, Ginzburg établit son choix, à la fois scientifique et politique, de rendre justice et voix à ceux qui dans l'histoire sont privés de voix. Sa narration rigoureuse et vivante fait apparaître à la fois un univers rural en partie occulté, faute d'écrits venant de lui, et une personne singulière, porteuse d'interrogations spirituelles et intellectuelles profondes et en même temps d'un positionnement politique fort, manifesté par « une attitude libre et agressive, décidée à régler ses comptes avec la culture des classes dominantes ».¹²⁶

La méthode de Ginzburg s'avère ainsi capable de changer la perspective, mais aussi éventuellement de la renverser. « “Vous croyez donc, répliqua l'inquisiteur, que l'on ne peut pas savoir quelle est la bonne loi ?” Et Menocchio : “Messire, je pense que chacun croit que sa propre

122 Carlo GINZBURG, *Il formaggio e i vermi, il cosmo di un mugnaio del'500*, Turin, G. Einaudi, 1976. Trad. de l'italien par Monique Aymard : *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980

123 *Ibid.*

124 Carlo GINZBURG, *Le fromage..., op.cit.*

125 *Ibid.*

126 *Ibid.*

foi est la bonne, mais on ne sait pas quelle est la bonne” ». Et Ginzburg conclut : « Qui représentait, ici, le parti de la haute culture ; qui le parti de la culture populaire ? Il n'est pas facile de le dire. »¹²⁷

En poussant la recherche d'indices par une historiographie qui plonge dans les écrits qui ont pu être lus par Menocchio, dans les actes de son procès et dans des documents relatifs au temps et à l'espace réduit étudiés, dans les témoignages des villageois et dans l'exposition d'autres cas d' « hérétiques » de l'époque et de la région, mais aussi dans une érudition qui lui permet d'établir des correspondances avec Leonard de Vinci, Montaigne ou les Védas, Ginzburg fait se révéler au fil de son récit, et de la présentation de ses documents comme preuves et traces, un univers de plus en plus riche et complexe là où on ne voit souvent qu'une sous-culture paysanne peu différenciée. Et dans cet univers un homme qui prend vie aussi, avec son caractère bien particulier. Bien particulier aux yeux du lecteur qui est amené à le découvrir, et aussi aux yeux de ses contemporains. « La position sociale des meuniers tendait à les isoler de la communauté dans laquelle ils vivaient », rappelle l'auteur, mais « malgré leur singularité, les affirmations de Menocchio ne devaient pas apparaître aux paysans de Montereale étrangères à leur existence, à leurs croyances et à leurs aspirations ». ¹²⁸

À partir de l'histoire d'un « simple » meunier, Ginzburg restitue ainsi autant que possible d'une culture qui « a été détruite ». « Respecter ce qui chez elle reste indéchiffrable et résiste à toute analyse ne signifie pas céder à la fascination idiote de l'exotique et de l'incompréhensible. »¹²⁹ Avec son « aspiration à une rénovation radicale de la société », sa dénonciation de « la corrosion interne de la religion », son appel à « la tolérance », l'humble Menocchio « s'insère dans la ligne, ténue et sinieuse, mais très nette d'une évolution qui arrive jusqu'à nous : c'est, nous pouvons le dire, un de nos ancêtres. »¹³⁰

Arriver de loin jusqu'à nous, n'est-ce pas le propre des poètes, qui sont aussi prophètes ? N'est-ce pas le propre de la prophétie que de « parler en avant » ? L'homme Menocchio comme le personnage Don Quichotte ne sont-ils pas semblables à ces prophètes de la Bible, volontiers paraissant fous – comme aussi les grands sages dans les traditions spirituelles orientales – ou misérables, allant soudain ou de façon récurrente nus, échevelés ou couverts de cendres parmi les hommes ? Puis les siècles passent et peu à peu, le voile se déchire sur ce qu'ils furent, sur ce qu'ils dirent. Que sont les siècles pour eux, sinon leurs alliés dans la guerre et dans la paix ?

Melmoth the Wanderer, le roman de Maturin, décrit une société imposant des conditions d'existence pires encore que celles de *La Caverne* de Zamiatine ou de *1984* d'Orwell.¹³¹ D'autant que la société en question n'est pas une dystopie littéraire mais une réalité, celle de l'église catholique, de ses couvents, de son Inquisition. Cette machine à opprimer et à broyer l'être humain a fini tout à la fois par affaiblir le catholicisme, avec une église de plus en plus réduite à la façon de la peau de chagrin balzacienne, et par infecter tout le corps social, où se retrouvent les méthodes de torture inquisitoriale non seulement sous leurs formes dures, en temps et lieux de guerre (guerre d'Algérie, guerre d'Irak...) mais aussi sous leurs formes adaptées à la gestion des masses, surveillance et répression collectives associées à des opérations de surveillance et répression, notamment par toutes sortes de harcèlements, ciblant tels ou tels individus – la lutte contre le terrorisme cautionnant les exactions commises dans le conflit de pensée, quand il s'agit pour les pouvoirs de soumettre des individus qui n'obéissent pas aux valeurs dominantes du faux, de la communication, du profit au service d'intérêts politiques visant à perpétuer l'ordre inique établi, ou simplement des relations humaines basées sur l'intersoumission.

127 Carlo GINZBURG, *Le fromage...*, *op.cit.*

128 *Ibid.*

129 Carlo GINZBURG, *Le fromage...*, *op.cit.*

130 *Ibid.*

131 Charles Robert MATURIN, *Melmoth the Wanderer*, Edimbourg, Archibald Constable and Company, 1820 ; Evgueni ZAMIATINE, *Пещера (La Caverne)*, 1920 - une autre dystopie du même auteur russe, *Мы (Nous)*, écrite en 1920 et parue d'abord en anglais en 1924, a inspiré à George ORWELL son roman *1984 (Nineteen Eighty-Four)*, paru en 1949 (voir bibliographie)

Melmoth the Wanderer, titre du livre, pourrait bien qualifier le livre lui-même, au moins autant que le personnage. Avec ses histoires enchâssées, la narration erre et cela, plus que le fait de camper un personnage errant misérablement à travers les siècles sans pouvoir trouver le repos suite à un pacte avec le diable, induit dans le lecteur un flux de conscience tel que bien plus tard des auteurs comme James Joyce avec son *Ulysses* essaieront de l'obtenir par l'écriture directe du flux de conscience de leur personnage.¹³² Sauf que *Melmoth the Wanderer* fait naître un flux de conscience beaucoup plus politique, métaphysique et agité, aussi agité que l'océan déchaîné sur lequel le capitaine Achab de Melville s'acharne à pourchasser Moby Dick.¹³³ Les références bibliques sont aussi importantes dans *Moby Dick* que dans *Melmoth*, et dans le personnage du très vieux juif chez Maturin, sage condamné à vivre reclus par la persécution et emblématique, comme Maturin le lui fait dire, de tous les persécutés, juifs, chrétiens, musulmans ou autres, peut apparaître comme un miroir prémonitoire de cette baleine blanche poursuivie par toutes les mers. Tandis que le jeune Espagnol qui lui fait face (et se compare explicitement à Jonas), inlassablement persécuté par les prêtres, les moines, les jésuites, les inquisiteurs, avec l'assentiment passif ou actif de la société et de ses parents, fait effet de préfiguration du Bartleby de Melville, dans son refus absolu, son refus opiniâtre, et grandissant en même temps que l'oppression qui lui est opposée, d'accepter ce que dès le début il contesta.¹³⁴ Ainsi se rejoignent les textes de *Melmoth the Wanderer* et de *Bartleby, the Scrivener*, l'Errant et le Scribe, qu'Ismaël le voyageur témoin de la folie d'Achab et du monde, fil d'or dans le labyrinthe des textes et des mondes, assume.

Au moment de son internement, en 1913, Camille Claudel évoquait dans sa correspondance « un art vraiment nouveau que j'avais découvert, un art qui n'a jamais été connu sur la terre »¹³⁵. Mais ce qu'elle a découvert, les hommes ne l'ont pas encore compris. Sans doute sa vie a-t-elle éclipsé son œuvre dans le regard du public. L'histoire avec Rodin, qui n'est après tout qu'un classique vaudeville petit-bourgeois (le mari, la femme au foyer trompée, la jeune maîtresse mal assumée). Les difficultés de l'artiste en tant que génie femme – là encore, malheureusement, un classique. Et la figure de l'artiste maudit – un classique aussi. Aujourd'hui encore et plus que jamais, règne l'esprit « pour Sainte-Beuve », qui ne sait voir que ce qui se voit, le social, le psychologique, l'humain borné par l'humain.

Ce qui préoccupait Camille Claudel, c'était bien moins « La Fouine », comme elle avait surnommé Rodin qui avait ses façons cachées de continuer à être obsédé par elle, et même moins le poids que faisaient peser la société et le milieu de l'art sur sa singularité dérangeante, que son art. Si elle cessa de créer pendant les trente années où elle fut très iniquement enfermée par sa mère et son frère, c'est parce qu'elle refusait l'enfermement. Dans ces conditions, comme Rimbaud a préféré cessé d'écrire dans cette société aliénante, elle a choisi de cesser de sculpter. Il s'agit là de résistance.

Alors que le temps était à l'industrialisation de l'art (à laquelle Rodin se consacrait) mis au service des commandes publiques, Camille Claudel s'engageait dans une tout autre voie. Plutôt que de faire impression par la quantité de la matière et le monumentalisme (et nous en sommes toujours à cette facilité en 2015), Camille Claudel s'engage dans la voie du petit, du coloré, de l'artisanal. Elle n'est pas dans la monstration, elle ne cherche pas à être une vedette, ni à se vendre à prix d'or. Camille Claudel passe par le chas de l'aiguille. Comme dans sa sculpture *Profonde pensée*, elle pense agenouillée devant le trou de l'âtre.¹³⁶ Elle est, comme Rimbaud, un voleur, une voleuse de feu. Sa façon de sculpter est une façon de philosopher. Ses sculptures sont des écritures. En quelque sorte, elle pressent la physique du très-petit, qui est une physique du passage. Sa matière n'est pas inanimée, elle vit secrètement, comme les atomes ondulent. Tout en passant, elle demeure, à la fois

132 James JOYCE, *Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company, éd. par Sylvia Beach, 1922

133 Herman MELVILLE, *Moby-Dick ; or, The Whale*, New York, Harper & Brothers, 1851

134 Herman MELVILLE, *Bartleby, the Scrivener : A Story of Wall Street*, New York, Putnam's Magazine, 1853

135 citée par Aline MAGNIEN in *Camille Claudel*, Paris, Musée Rodin/Fundacion Mapfre/Gallimard, 2008, p. 58

136 Camille CLAUDEL, *Profonde pensée*, 1900, sculpture marbre taille directe, Musée Sainte-Croix, Poitiers

feu et foyer. Ses corps ne sont pas réalistes, ils ne sont pas des signes non plus, ils sont des idées, des phrases, des textes entiers. De la pensée pure.

Camille Claudel a été enfermée : objectivement, c'est une persécution. Il n'est donc pas étonnant qu'elle ait développé un sentiment de persécution. C'est même une saine réaction mentale, même si elle peut conduire à des accès délirants qui ne sont qu'une exagération de la réponse, comme le meurtre de l'agresseur peut être une exagération de la défense. Il n'est pas étonnant non plus qu'elle ait attribué cette persécution à Rodin, quand on sait – des biographes le disent – que ce dernier a manœuvré pour faire annuler la commande en fonte de l'un des plus grands chefs d'œuvre de Camille Claudel, *L'Âge mûr* – parce qu'il lui semblait se reconnaître dans cette évocation du vieil homme qui se laisse guider par la mort, alors que la jeunesse l'appelle tout en renonçant déjà à le retenir.¹³⁷ Les artistes de ce temps ne pouvaient vivre que de telles commandes, et Camille Claudel, bien que reconnue par la critique comme l'une des plus grands, ne put jamais bénéficier de telles commandes. Pourquoi ? Il y avait de quoi être pour le moins soupçonneux, même si Rodin, non sans duplicité, donnait le change en montrant quelques minces efforts pour faire valoir son ancienne élève – rapidement devenue elle-même maître mais dont il continua à exploiter le travail pendant des années. Camille Claudel sculptait depuis l'enfance, d'elle-même, et il lui fut demandé si elle avait pris des cours chez Rodin bien avant qu'elle ne connût le nom de ce dernier. D'elle-même, elle avait développé une technique proche de celle de cet aîné, et elle en pâtit d'autant plus que le sexisme délirant de l'époque ne pouvait imaginer qu'une femme fût créatrice – seulement imitatrice. Plus tard son style se différençia totalement de l'académisme qu'incarnait Rodin pour la nouvelle génération dont elle était. Et c'est Rodin qui chercha chez elle l'inspiration. Elle dit qu'il fit subtiliser beaucoup de ses croquis. En tout cas ils n'ont jamais été retrouvés. Après avoir quitté Rodin, elle eut une période d'activité créatrice encore plus intense et plus féconde, comme si libérée de ce poids elle pouvait donner sa pleine mesure. Rodin continua à sculpter son visage : il continuait à être obsédé par elle, ce qui est tout à fait logique pour un homme vieillissant qui vient de renoncer aux « joies de la vie » comme on disait pudiquement à l'époque, et il n'est pas impossible que cette obsession l'ait entraîné à commettre des abus. Au début de leur relation, c'est d'ailleurs lui qui prit l'initiative. Elle se tint un bon moment en retrait, comme il est naturel pour une jeune femme face à un homme qui pourrait être son père, puis elle succomba aux sirènes de l'amour, comme il n'est pas inhabituel face à un homme forcément plus expérimenté. La passion fut violente mais une fois achevée elle s'en remit plus vite que lui, comme il est naturel aussi : contrairement à lui, elle avait encore la vie devant elle.

Or il se produisit que son existence fut entravée par le manque de soutien habituellement apporté aux autres artistes, notamment via les commandes. Elle se sentit poursuivie, espionnée et plagiée par Rodin et ses amis – nous ne savons pas si ce sentiment était fondé ou non sur des faits mais nous apprenons à mieux prendre en compte la parole des victimes, nous savons qu'il y a une réalité des persécutions subies par des femmes ou des hommes de la part de « supérieurs hiérarchiques » en tous genres, faisant bonne figure en société et assouvissant leurs passions mauvaises dans l'ombre, assurés de leur impunité par leur position sociale. Il est intéressant de noter que le 8 avril 1913, un mois après le début de son internement, un médecin note : « D'après la sœur, Mlle Claudel aurait été réellement la maîtresse de Rodin alors qu'elle avait vingt ans. » Jusque là, il pensait que Camille affabulait, et même après la révélation de sa sœur, il eut une vision fort réduite des faits. En réalité, les médecins ne surent pas ce qui s'était réellement passé et sur quoi pouvait se fonder le sentiment de persécution éprouvé par Camille Claudel. Comme chaque fois qu'un notable est impliqué dans une affaire crapuleuse, l'opinion prend aussitôt le parti du notable, personne ne veut admettre qu'il peut mentir ou dissimuler. Reste que Camille Claudel a été enfermée pour le restant de ses jours, soit pendant trente ans, avec les handicapés mentaux, et qu'il s'agit pour le coup d'une terrible et bien avérée persécution, dont nous connaissons les responsables immédiats, son frère et sa mère, sa famille, et dont nous savons que nul n'est sérieusement intervenu pour mettre fin à ce scandale. On me reproche d'avoir vécu seule, disait Camille Claudel. Et en effet c'était bien cela : une femme n'avait pas le droit d'être libre – plus libre que beaucoup

137 Camille CLAUDEL, *L'Âge mûr*, 1898-1913, un plâtre et deux bronzes, Musée d'Orsay et Musée Rodin, Paris

d'hommes dans la mesure où elle ne s'abaissait pas aux compromis nécessaires pour être bien en vue – et géniale.

Ainsi le livre de Reine-Marie Paris sur sa petite-nièce Camille Claudel¹³⁸ fait preuve d'une mécompréhension et une incompréhension totales de l'œuvre de l'artiste, et même d'une masse de haine jalouse envers elle – quoiqu'elle ait fait fortune, et de façon douteuse (elle a été accusée de contrefaçon) sur le dos de cette grand-tante qu'elle bafoue. Dans toutes ses interviews, la petite-nièce déclare à la presse que dans sa famille on ne parlait jamais de Camille Claudel, qu'elle était un sujet tabou, que la folie était un sujet tabou.¹³⁹ La folie, vraiment ? Ou le fait d'avoir fait enfermer une femme pendant trente ans, alors même que les médecins préconisèrent à plusieurs reprises sa libération, parce qu'elle jetait la honte sur une famille bourgeoise, avec sa vie libre ? Le livre de la petite-nièce prend la suite et le parti de la mère haineuse de Camille, qui fait irrésistiblement penser aux vers de Baudelaire :

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :
– « Ah ! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision !
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation ! »¹⁴⁰

Dans ces pages hypocritement à charge contre la sculptrice de génie, décrite comme « hommasse » (avec photo désavantageuse à l'appui en ouverture du livre et *La folle de Géricault* en illustration), la bien-comme-il-faut Paris justifie l'internement de l'artiste, insiste et s'en félicite, citant un dossier médical partiel et partial – où ne figure pas notamment la note du médecin qui n'avait même pas été informé que « Mlle Claudel » avait « réellement » eu une relation avec « M. Rodin », et croyait donc qu'elle affabulait, qu'elle était folle. Oui, il fallait occulter ce scandale, et on voit que ce n'est pas fini.

La passion du mensonge, de la déformation de la vérité, est un mal souvent délibéré, mais peut-être plus souvent encore inconscient, d'où sa banalité. Dans l'intelligente biographie de Marie Curie par sa fille Ève, se trouve cette remarque suivant l'attribution de leur prix Nobel :

Nous touchons ici à l'une des causes essentielles de l'agitation de Pierre et de Marie. La France est le pays où leur valeur a été reconnue en dernier lieu, et il n'a pas fallu moins que la médaille Davy et le prix Nobel pour que l'Université de Paris accordât enfin une chaire de physique à Pierre Curie. Les deux savants en éprouvent de la tristesse. Les récompenses venues de l'étranger soulignent les conditions désolantes dans lesquelles ils ont mené à bien leur découverte, conditions qui ne semblent pas près de changer.

Pierre songe aux postes qui lui ont été refusés depuis quatre ans, et il se fait un point d'honneur de rendre hommage à la seule institution qui ait encouragé et soutenu ses efforts, dans la pauvre mesure de ses moyens : l'École de Physique et de Chimie.¹⁴¹

Suit un extrait d'une conférence prononcée par Pierre Curie à la Sorbonne, au cours de laquelle il rend un hommage appuyé au directeur de l'école, Schutzenberger, « un homme de science éminent » :

Je me rappelle avec reconnaissance qu'il m'a procuré des moyens de travail, alors que j'étais seulement préparateur ; plus tard, il a permis à Mme Curie de venir travailler près de moi, et

138 Reine-Marie PARIS, *Camille Claudel*, éditions Gallimard, coll. Livre d'Art, 1984

139 Citons par exemple l'évocation du « tabou qui continue d'entourer la grand-tante artiste, dévergondée, folle, enterrée dans une fosse commune » in « Camille Claudel, le procès sans fin », *Le Point*, 17 décembre 2014 ; lepoint.fr

140 Charles BAUDELAIRE, « Bénédiction », *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et Debroise, 1857, p. 11

141 Ève CURIE, *Madame Curie*, op.cit., p. 304

cette autorisation, à l'époque où elle a été donnée, était une innovation peu ordinaire.¹⁴²

Pourquoi donc a-t-il fallu que l'industrie théâtrale, puis cinématographique, ridiculise avec *Les palmes de M. Schutz* cet homme qui fut le soutien honnête, précieux et courageux des Curie ? Par facilité, bien sûr. Et pour abêtir le sujet en se groupant avec ceux que le « Poète » – le diseur de Vérité – épouvante. Il nous faut sans cesse repenser la littérature, mais aussi l'histoire littéraire, et l'histoire. Ainsi en est-il pour cet autre couple formé par Sartre et Beauvoir.

J'étais entrée dans un monde de relations complexes qui entraînaient des imbroglios lamentables, des calculs minables, de constants mensonges entre lesquels ils veillaient attentivement à ne pas s'embrouiller. J'ai découvert que Simone de Beauvoir puisait dans ses classes de jeunes filles une chair fraîche à laquelle elle goûtait avant de la refiler, ou faut-il le dire plus grossièrement, de la rabattre sur Sartre.(...) Leur perversité était soigneusement cachée sous les dehors bonasses de Sartre et les apparences de sérieux et d'austérité du Castor. En fait, ils jouaient avec vulgarité le modèle littéraire des *Liaisons dangereuses*.¹⁴³

Bianca Lamblin ajoute que Simone de Beauvoir « s'était arrangée pour que Deirdre Beir [sa biographe] n'entre pas en contact avec moi, de façon à demeurer la seule source d'information sur notre histoire commune. »¹⁴⁴

Simone de Beauvoir fut exclue de l'Éducation nationale en 1943 après une plainte pour détournement de mineure portée par la mère de l'une de ses victimes, qui estimait aussi que Beauvoir servait de rabatteuse pour Sartre. (Après quoi Sartre, qui récupéra pour lui-même le poste d'un professeur qui avait refusé de signer pour garantir qu'il n'était pas juif, trouva à Beauvoir un emploi de chroniqueuse à Radio Vichy, où elle causa de music-hall à côté de programmes comme *La milice vous parle*). Il est reconnu, d'après ce qu'elle-même et d'autres en témoignent, que Beauvoir s'est soumise aux conditions de Sartre quant à leur vie de couple – et qu'intellectuellement, elle s'est soumise aussi à ses idées, le suivant docilement au cours des années. Cette femme et romancière froide, qui n'aimait pas les enfants, qui n'aimait pas les animaux, qui ne touchait pas au produits laitiers, qui croyait à une séparation radicale entre l'humain et le naturel, a développé dans *Le Deuxième sexe* une vision d'épouvante du corps féminin, de la grossesse, de l'enfantement, de la maternité. À propos de la grossesse et de l'accouchement s'enchaînent sous sa plume sans grâce les « problèmes », l'« angoissant », le « singulièrement effrayant », les « terreurs », la « maudite », la « mutilation », l'« impotence », la femme « jouet de forces obscures... ballottée, violente », le « martyr », l'« instrument souffrant, torturé »... Tandis que celles qui aiment la maternité sont qualifiées de « pondeuses » qui « cherchent avidement la possibilité d'aliéner leur liberté » de femme « aliénée dans son corps et dans sa dignité sociale »... Selon elle « dans le sein maternel, l'enfant est injustifié », il est « un polype né de sa chair et étranger à sa chair » qui « va s'engraisser en elle », elle qui est « la proie de l'espèce », comparée aux « autres femelles mammifères » et autres « femelles domestiques », « déformée, enlaidie » par la grossesse. Bref, « celles qui traversent le plus facilement l'épreuve de la grossesse, ce sont d'une part les matrones totalement vouées à leur fonction de pondeuse, d'autre part les femmes viriles qui ne se fascinent pas sur les aventures de leur corps. »¹⁴⁵

C'est ainsi que la volonté de libérer les femmes se change sous nos yeux en manifestation d'une peur panique puritaine du corps des femmes, une gynophobie que les mâles religieux de toutes les religions réunies ne sauraient dépasser. Toujours selon Beauvoir, une fois l'enfant né la femme « est stupéfaite de l'indifférence avec laquelle elle l'accueille » et une fois sorties de l'hôpital beaucoup « commencent à le regarder comme un fardeau ». Autant dire que « l'allaitement ne leur apporte aucune joie, au contraire, elles redoutent d'abîmer leur poitrine ; c'est avec rancune

142 *Ibid.*, p. 305-306

143 Bianca LAMBLIN, *Mémoires d'une jeune fille dérangée*, Paris, Balland, 1993, p. 11

144 *Ibid.*, p. 15

145 Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1949 ; Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, t.2, n°38, 2003, p. 345 sq

qu'elles sentent leurs seins crevassés, leurs glandes douloureuses ; la bouche de l'enfant les blesse ; il leur semble qu'il aspire leurs forces, leur vie, leur bonheur. Il leur inflige une dure servitude et il ne fait plus partie d'elles : il apparaît comme un tyran ; elles regardent avec hostilité ce petit individu étranger qui menace leur chair, leur liberté, leur moi tout entier. » Il y en a encore des pages, jusqu'à la « haine déclarée » et les « mauvais traitements » pour les pires cas – mais selon elle les mères ordinaires sont incestueuses, sadiques, dominatrices...¹⁴⁶ Certes de telles mères existent, mais Beauvoir s'aveugle en ne faisant pas le lien entre le dégoût du corps féminin qu'elle exhibe elle-même et ses conséquences sur la maternité. C'est ainsi qu'une intellectuelle pour le moins gravement névrosée a engagé pour des décennies le féminisme dans une voie d'épouvante qui continue à montrer sa nuisance aujourd'hui. À parler de ce qu'elle ne connaissait pas, Beauvoir a, comme les prêtres sur la sexualité, engagé celles et ceux qui la suivent dans l'erreur absolue, d'autant plus dramatique qu'elle concerne le rapport à l'enfant.

Son féminisme, seul domaine de pensée qui lui fut propre (et non un suivisme de Sartre) exprime et véhicule en vérité une haine et un mépris des femmes qui s'illustre également dans son existence, semée des multiples viols mentaux imposés à des jeunes filles et jeunes femmes dont elle fit des jouets sexuels pour elle et pour Sartre – tout en niant toujours sa bisexualité. Tant d'aliénation pour une chantre de la libération des femmes répugne d'autant plus que l'imposture demeure assez rarement admise.

Michel Onfray y revient :

La publication des lettres en 1990 montre l'envers du décor : une Simone de Beauvoir méchante, envieuse, manipulatrice, calculatrice, intrigante, mesquine, hypocrite, menteuse. (...) À la rentrée scolaire 1937, Bianca Lamblin a seize ans ; Beauvoir vingt-neuf ; Sartre, trente-deux. Beauvoir porte de fausses nattes et de petits cols blancs qui, dans la chambre, se révèlent des plastrons postiches. Elle fait cours pour les meilleures élèves et montre un mépris cinglant pour les autres. (...) Beauvoir entretient des relations sexuelles avec sa jeune élève, puis elle l'envoie dans les bras de Sartre (...) la jeune fille a dix-sept ans, Sartre trente-trois. (...) Sartre conduit sa jeune victime dans un hôtel où il lui dit : « La femme de chambre de l'hôtel va être bien étonnée, car hier j'ai déjà pris la virginité d'une jeune fille. » (...) Lorsque Sartre rompt avec Bianca, qui est juive, nous sommes en 1940, dans la France de Vichy qui, nul ne l'ignore, déporte les juifs dans les camps de la mort. Beauvoir écrit de la jeune victime qu'elle « hésite entre le camp de concentration et le suicide (...) Je me suis réjouie de votre rupture. » (...) Bianca Lamblin découvre, lors de la parution de la correspondance, que Beauvoir recourt aux poncifs antisémites pour parler d'elle. (...) Ce couple prétendument libre fut un assemblage machiste d'un Sartre douloureusement subi par Simone de Beauvoir. »¹⁴⁷

Quant à Shlomo Sand, il raconte que, après que Bianca, née Bienenfeld, avait été obligée de se réfugier en « zone libre » pour se cacher dans le Vercors,

les deux mandarins ne prêtèrent aucune attention à leur ex-petite amante pendant les quatre années d'Occupation : pas le moindre message, le moindre télégramme, le moindre appel téléphonique ne parvint à celle qui avait dû s'enfuir, à cause de son origine. Lorsque le couple s'est rendu en vacances dans le sud, pendant des congés scolaires, il n'a pas cherché non plus à s'enquérir de sa situation. Les discussions ardentes dans les cafés de Saint-Germain-des-Prés, sur l'authenticité et l'existentialisme, ne leur ont pas laissé le temps de manifester de l'intérêt pour le danger existentiel vécu par l'amante abandonnée et persécutée, et dont le grand-père et la tante ont été assassinés dans les camps. (...) Le fait que l'intellectuelle qui avait signé un texte attestant qu'elle était « aryenne » ait agi de façon si désinvolte et inhumaine envers son ancienne amante qui, contrairement à elle, ne pouvait pas se déclarer de race pure, fit définitivement voler en éclats le reliquat d'estime intellectuelle et morale que j'avais longtemps conservé pour mes héros parisiens.¹⁴⁸

146 Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, op.cit., p. 360 sq

147 Michel ONFRAY, *Les consciences réfractaires. Contre-histoire de la philosophie*, t. 9, Paris, Grasset, 2013, chap.7

148 Shlomo SAND, *La fin de l'intellectuel français ? De Zola à Houellebecq*, Paris, La Découverte, 2016, chap. « Autoportrait de mandarins »

Bernard-Henri Lévy, lui, prenant le parti du couple germanopratin, écrit dans son *Siècle de Sartre* : « Sartre baise avec Bianca mais c'est avec le Castor qu'il jouit. » (Il veut parler de leurs échanges épistolaires). Puis, racontant qu'un jour leur jeune amante leur annonce à tous deux qu'elle est enceinte, il commente l'épisode ainsi : « c'est, pour l'un comme pour l'autre, la chose la plus répugnante, et, sans doute aussi, la plus comique qui puisse arriver à un corps de femme. »¹⁴⁹ Hommes ou femmes, les imposteurs, manipulateurs pleins de leur sentiment de supériorité, s'entendent. Ce qui les anime n'est ni la défense des femmes ni celle des opprimés de toute sorte, mais celle de leur propre classe et de ses privilèges. De leur ego. C'est toujours vrai, cela se passe tous les jours, partout.

Blaise Pascal, comme après l'ivresse, reste malade de la fête de l'esprit que furent la Renaissance et le siècle précédant le sien. Les univers physiques et métaphysiques ont perdu leurs frontières rassurantes. Notre homme a le mal de mer comme un terrien inexpérimenté embarqué malgré lui à bord d'une caravelle partie vers l'inconnu. Depuis Copernic, l'homme et la Terre ont perdu leur statut de centre du monde. Depuis Luther et Calvin, l'Église a aussi perdu sa centralité et même à l'intérieur du catholicisme la foi hésite, notamment avec la scission du jansénisme dont Pascal lui-même est proche (et il en vient à conseiller de parier). La science qu'il pratique contribue à remettre en question les certitudes anciennes, déjà mises à mal sur le plan humain par les introspections de Montaigne et sa pratique du doute. Sur le plan politique, la monarchie est menacée par différents groupes de pression, parlements provinciaux et parisiens, protestants, Grands qui contestent son désir de centralisation et de souveraineté sans partage. Cette instabilité générale sera endiguée par le Roi-Soleil, mais un symbole ne suffit pas à faire le beau temps (malhonnête, il provoque même souvent l'inverse) et le malaise de Pascal perdurera jusqu'à la nausée de Sartre, le délire de Lacan, le désespoir de Debord et au-delà.

« Abîmé dans l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent, je m'effraie... » Tout Pascal est là, et il est toujours là. Le centralisme politique qui accompagne le développement du capitalisme ne suffit pas à conjurer l'angoisse de l'homme face à son décentrement dans l'univers. Cet effroi entré dans son cœur avec la Renaissance n'en est toujours pas sorti. Les découvertes d'Einstein et de la physique quantique l'ont même aggravé : depuis elles, l'instabilité s'ajoute à l'incertitude. Beaucoup essaient d'y échapper en s'accrochant à des systèmes politiques, spirituels, intellectuels, anciens, placés comme des tentures noires entre eux et l'abîme tant redouté du réel. Les temps médiévaux hantés par l'idée de fin du monde portaient moins d'épouvante secrète que les temps modernes face au « silence éternel de ces espaces infinis » qui persuade Pascal que l'homme ne peut trouver « que misère et mort ».¹⁵⁰

« Habiter, être mis en sûreté, veut dire : rester enclos »¹⁵¹

Un peu avant dans le même texte, Heidegger a établi une identité entre bâtir, habiter et être, liés selon lui par une même racine à travers les verbes *bauen*, habiter, *bauen*, bâtir, et les formes *ich bin*, *du bist* et *bis* (sois). « Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter. »¹⁵² Heidegger a commenté la parole de Hölderlin « l'homme habite en poète », mais sa conception profonde de l'être homme c'est : habiter la terre en mortel. L'auteur de « La limitation de l'être » (*Introduction à la métaphysique*), le penseur de l'« être-pour-la-mort » qui jugea son époque « déracinée, décadente, enjuivée »¹⁵³ ne fut pas antisémite par simple adéquation à son temps. Le fondement même de sa pensée est antisémite dans le sens où il conçoit l'être dans

149 Bernard-Henri LÉVY, *Le Siècle de Sartre*, Paris, Grasset, 2000, chap.1

150 Blaise PASCAL, *Pensées, op.cit.*, « Misère » n° 102, n° 233 p. 256 et n° 20 p.160

151 Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Günther Neske, 1954. Trad. d'André Préau, préf. de Jean Beaufret : « Bâtir habiter penser », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1958 ; rééd. coll. Tel, 1980

152 *Ibid.*, p. 173

153 Guillaume PAYEN, « Racines et combat chez Martin Heidegger », in O. Lazzarotti et P-J Olganier, *L'identité, entre ineffable et effroyable*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 210-222

l'enracinement alors que l'être selon la Torah est, tel Moïse allant au buisson ardent, l'être qui franchit les limites territoriales comme les limites de l'homme.

La hantise de Heidegger, c'est le nomadisme, et son idole, la terre. Or les nationalismes quels qu'ils soient, y compris le sionisme, les impérialismes quels qu'ils soient, y compris islamistes, et les racismes, y compris et d'abord l'antisémitisme et sa variante l'islamophobie, tiennent de la même hantise morbide de contrôle. Et l'influence du philosophe allemand est forte chez les intellectuels de ces divers courants, tant en Orient qu'en Occident. D'où l'importance actuelle de décrypter sa nocivité. Car son idéologie imprègne une grande part de la pensée actuelle, la plupart diffusée dans les esprits de façon inconsciente et indirecte, donc d'autant plus dangereuse.

Le nomade échappe à l'ordre bourgeois, il n'est pas assis, il a très peu de biens, il est en mouvement, il est insaisissable. Ce n'est pas pour rien que *Hachem* (« Nom » en hébreu) a été inventé (découvert) par les Hébreux, un peuple nomade. Ce n'est pas pour rien que Jésus marchait tout le temps. Ce n'est pas pour rien qu'Elle/Il (« le Matriciel », selon la traduction par André Chouraqui du « Miséricordieux » coranique) a trouvé son dernier prophète en Mohammed, parmi les tribus nomades du désert. Dieu, que la Torah refuse justement de nommer, et auquel l'islam reconnaît au moins 99 noms, ce qui est une autre façon de ne pas lui en fixer un, Elle/Lui que nous pouvons en ce sens appeler plutôt le Vivant – et tout le monde comprend ce qu'est le vivant, même les athées - se trouve dans les traces de pas, les écritures qui vont et viennent ; non dans les tours de Babel, les habitations-constructions pour « rester enclos », qu'elles soient de matière ou de pensée. Quel énorme réseau de parole a dû tisser Heidegger pour essayer d'y prendre le vivant, de le neutraliser. Aussi énorme que sa peur, et celle de ses suiveurs. Il n'y a là rien à récolter, sinon la mort.

La philosophie de Heidegger crée les nationalismes à partir de cette même idéologie de la terre et d'un peuple associé à une terre. Idéologie morbide : seuls les morts appartiennent à la terre où ils finissent. Les morts de leur vivant aiment bien se bercer de mots, être « le là », le là être... comptine pour endormir les hommes restés dans leur le là, leur ça. La pensée de Heidegger est antisémite au sens précisément de anti-sémite, à l'opposé de l'esprit sémitique, de l'esprit du déplacement permanent, à l'œuvre au cœur-même des langues sémites - arabe autant qu'hébreu. Heidegger a cherché sa pensée dans le grec et dans l'allemand. Or ces langues constituent trois mondes clairement à part. D'un côté le monde des langues sémitiques (hébreu, araméen, arabe...), de l'autre le monde grec, de l'autre encore la structure latine. Il n'est pas impossible de penser en allemand ou en latin sans être anti-sémite, mais cela implique de sortir de sa langue. En fait Heidegger a peu emprunté de sa pensée à la langue grecque, sinon un idéalisme qu'il a voulu ramener à tout prix dans le giron de l'allemand, alors que ces deux langues, et donc la structure de pensée qu'elles portent, sont très différentes. Heidegger hanté par la peur de la bâtardise raciale et culturelle a pourtant lui-même abâtardi sa pensée dans cette confusion illusoire, cette volonté cachant une honte secrète, un sentiment d'infériorité non assumé, de justifier l'allemand par le grec. Quête d'origine qui a pourtant donné quelques résultats intéressants, pourvu qu'on n'oublie pas de retirer ces pépites du fossé boueux dans lequel ce terrien les a jetées et où elles ne peuvent pousser. La philosophie de Martin Heidegger est massivement néfaste et dangereuse, d'autant plus qu'elle est séductrice et flatteuse, fonctionnant comme un miroir aux alouettes, donnant à son lecteur le sentiment de sa propre supériorité, de sa propre intelligence ; cela de façon aussi illusoire que le fait de refléter l'allemand par le grec.

« La rose est sans pourquoi », dit Angelus Silesius.¹⁵⁴ La rose est « sans pourquoi » parce qu'elle est tout être. Le pourquoi appartient à l'existence, pas à l'être. « *Hier ist kein warum* », dit le tortionnaire à Primo Levi à Auschwitz.¹⁵⁵ « Ici pas de pourquoi ». Il s'agit d'une inversion. D'une inversion de la vérité. Ce qui est vrai, c'est que tout Auschwitz est pourquoi. Est calcul, fabrication pour quelque chose, pour-quoi. Fabrication existentielle devant laquelle l'homme est écrasé par le pourquoi qu'il ne peut que poser. La vérité est : ici pas de « sans pourquoi ». Donc : pas de rose.

154 ANGELUS SILESIUS, *Cherubinischer...*, op.cit., *ibid*.

155 Primo LEVI, *Se questo è un uomo*, Turin, De Silva, Biblioteca Leone Ginzburg, 1947. Traduit de l'italien par Martine Schruoffenege : *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987

Auschwitz appartient à la pensée heideggerienne d'un pour-quoi défini comme « pour-la-mort », de l'homme pour-la-mort. C'est pourquoi, écrit Primo Levi : « Si c'est un homme ». Et c'est une question, sans point d'interrogation.

Heidegger est-il heideggerien ? Oui, son nazisme l'a prouvé. Nietzsche est-il nietzschéen ? Non. Nietzsche est lui-même. Nietzsche n'a pas besoin de maîtres. Pas même de lui-même comme maître. Seuls sont nietzschéens, ou autres -ens (platoniciens, chrétiens, hégéliens, heideggeriens, rimbaldiens etc) ou -istes (idéalistes, marxistes, féministes etc), ceux qui ne se sentent pas assez solides pour marcher sans béquilles. Ceux qui pallient par des -ens ou par des -istes leur manque d'être. Après tout, c'est peut-être ce qui a fini par arriver à Nietzsche. Il est devenu nietzschéen, donc fou – ou bien sa folie a été son moyen d'échapper à la menace de devenir nietzschéen, donc encore plus mort que fou. L'idolâtrie, qui est toujours au bout du compte idolâtrie de soi, détruit. Les idoles existent, mais leur existence n'est pas fondée sur l'être. Les idoles existent dans la fixité et la corruption permanente, la défaite, l'écrasement par le temps. L'être est vivant, mouvant. Nietzsche est vivant, mais seulement pour les vivants.

Les heideggeriens ont tendance à faire de leur maître leur messie. Sa parole est pour eux parole d'évangile. Son annonce est inverse à celle des messagers du Vivant. Ils annoncent un homme créé pour la vie éternelle, c'est-à-dire du moins la vie en grâce et en plénitude, il annonce un homme comme « être-pour-la-mort ». Ils peuvent se sacrifier pour leurs prochains, il ne se sacrifie pas, accepte de prendre la place des sacrifiés par le régime inique, légitime intellectuellement l'envoi à la mort des hommes, puisqu'ils sont êtres-pour-la-mort. Ses disciples sont spirituellement des esclaves de la mort, des serviteurs souvent involontaires, dans leur servitude volontaire, de la mort. Ils nuisent mais leur nuisance n'est pas éternelle car ils mourront, leur croyance s'accomplira pour eux.

La passion de Heidegger (en cela non détaché d'un catholicisme du Christ cloué), c'est le fixe. L'être du sémite, c'est le passage. Le déplacement permanent. L'utopie comme art de ne pas rester dans la place. De n'être pas assis, mais en dé-placement. En mouvement, même immobile. De ne s'installer que pour partir. D'être insaisissable, c'est-à-dire bien plus éternel qu'en étant là. Être d'ailleurs, aller ailleurs et par ailleurs. C'est-à-dire, dans l'être même du vivant.

La succession des générations est l'instrument de l'homme pour réaliser ce qu'il a dans la tête : ce fut, parallèlement et conformément à l'industrialisation capitaliste, un développement effroyable en effet de la misère et de la mort. Au dix-neuvième siècle un poète, Edgar Poe, comprend avant les scientifiques pourquoi la nuit est noire, malgré une infinité d'étoiles. Au siècle suivant un artiste, Alain Resnais, constate l'inflation de l'horreur : il l'appelle *Nuit et brouillard*. Est perçu comme fascisme aujourd'hui ce qui n'a pas dépassé le passé auquel le fascisme appartient, cette maison mentale régie par l'achèvement de l'effroi pascalien, parvenu au point où seule une envie de frontières, de règles, d'exclusions, et d'une terreur pour les faire tenir, paraît pouvoir rassurer contre « l'infinie immensité des espaces » mentaux et des possibilités de l'humain.

C'est de cet aveuglement volontaire, de cette confusion qui s'ignore, de cette nuit et de ce brouillard qui enveloppent le monde comme une couche de pollution, que se relèvent les femmes et les hommes des mouvements d'occupation des places publiques qui, du Caire à Paris en passant par Madrid ou New York, accompagnent les tentatives de renouvellement de la vie. Il s'agit de briser et réinventer la notion d'espace public, de passer les murailles que, par peur des étoiles, les hommes ont élevées entre elles et eux, de le rendre autrement convivial et habitable.

Socrate philosophait en marchant, guidant pas à pas ses disciples sur le chemin de la pensée. Sa parole n'était pas séparée de son être. Si, comme le dit Foucault, les mots ont été coupés de leur « être brut » après la Renaissance, il incombe aux poètes d'en révéler les effets, notamment l'errance dans la désespérance. Tel une ombre de Kafka, Patrick Modiano déambule dans des villes-dédalles ; tel une ombre de Gombrowicz, il est hanté par la jeunesse perdue ; tel une ombre de Robin, une ombre de Camus, il erre, étranger à la société et à lui-même ; tel une ombre de Joyce, une ombre de Beckett, il brouille les cartes du temps. Son œuvre est une culpabilité, il cherche le

non-lieu. Se tient dans le nulle part, où tout le monde passe mais où personne ne se tient. Emmène le lecteur à sa perte, lui faisant prendre des chemins impossibles, le lançant sur des poursuites sans issue. Il est un semeur de rêves et de cauchemars par qui l'on tient en éveil.

Ses parcours dans l'espace et le temps font basculer la réalité quotidienne ; enchevêtrés, ils forment des combinaisons complexes où le lecteur est projeté, trimbalé, égaré en arpentages inachevés. Espaces et temps, il s'agit de tout confondre, et d'ainsi confondre narrateur et lecteur. L'enquête est la règle du jeu. L'amnésie plane, un passé est à reconstituer, un être est à reconstituer à partir des lieux susceptibles de faire le lien entre les temps.

La reconstitution s'opère par la langue. *Quartier perdu* s'ouvre sur cette phrase : « C'est étrange d'entendre parler français »¹⁵⁶. L'étrange n'est-il pas, pour un lecteur français d'un auteur français, de se trouver parachuté sur une telle vérité ? Le narrateur parle français, et il nous dit que c'est étrange d'entendre parler français. Voilà l'énigme, dès le début posée. Oui c'est étrange d'entendre parler français, de lire et d'écrire le français, oui les mots sont étranges - étrangers à la réalité ? C'est étrange de lire un livre. Étrange de vivre. Nous voici d'emblée projetés en dehors des limites, du périmètre repéré, connu et reconnu.

Modiano retient ses mots comme sa mémoire. Les phrases sont courtes, la syntaxe dépouillée, les termes simples, pudiques presque. On marche sur des œufs, tout près de léviter. Légèreté du rêve de plénitude dans la forme, densité du rêve cauchemardesque dans le fond. Parcours inachevés dans les rues de Paris, les voies du souvenir, récits inachevés, règne du non-dit. Au lecteur de lire entre les lignes, dans les blancs du texte. À lui le doute, l'incertitude. Emmêlement de rues, dates, personnages, au fil de la lecture on est un peu moins ignorant, un peu plus dérouté. « Accroché » à l'histoire mais dépossédé de toute garantie, de toute vérité. Loin de s'achever, l'errance se fait plus impérieuse, poursuit son tissage d'un réseau de moins en moins dépassable de lieux, documents, annuaires, appels téléphoniques, êtres perdus, retrouvés... Comme si nous n'en avions jamais assez d'être désorientés.

Dans *Dora Brüder*¹⁵⁷, Patrick Modiano, recherchant les traces à Paris d'une jeune fille morte à Auschwitz, évoque aussi des souvenirs de sa propre vie. Parmi ceux-ci, les longues heures qu'il passa un jour à errer dans le labyrinthe de la Pitié-Salpêtrière, à chercher son père hospitalisé qu'il n'avait pas vu depuis très longtemps. Il ne le trouva pas, et ne le revit jamais. Là encore l'écriture interroge constamment le rapport entre le temps et l'espace ; et en joue pour tisser aussi des fils entre l'histoire du narrateur et celle de son personnage. Des fils nécessaires sans doute pour ne pas se perdre dans l'autre et dans le passé, pour ne pas s'égarer dans le double labyrinthe des rues et des époques, et dans celui des vies, celle du « je », celle du « elle », celle du lecteur qui y apporte aussi sa propre histoire et celle d'autres auteurs qui hantent discrètement le texte, comme Friedo Lampe, persécuté par les nazis simplement à cause, dit Modiano, de « la grâce » et de « la mélancolie » qui émanaient de ses livres. La grâce et la mélancolie sont aussi ce qu'un régime inhumain pourrait reprocher aux livres, aux espaces habitables que sont les livres de Modiano. Telle est une forme de résistance douce mais puissante que la littérature peut opposer à la déshumanisation du monde. À travers l'attention apportée à un personnage comme Dora Brüder, tous ceux dont on a essayé ou dont on essaie d'effacer l'existence, et plus généralement nous tous qui sommes appelés à disparaître, tous les humains donc, retrouvent le sentiment que toute personne, toute vie importent et méritent d'entrer dans l'histoire. Grâce au fil tissé par le texte, donnant du sens à ce qui n'en a pas, ou à ce qui l'a perdu, le labyrinthe apparaît, dans sa complexité, comme antidote à la grossièreté politique réductrice qui se traduit par la raideur administrative, la langue morte des registres et formulaires, et par l'édification de structures de détention, comme l'internat où fut mise l'enfant rebelle Dora Brüder, comme la Pitié-Salpêtrière, longtemps prison pour pauvres, ou, à l'extrême le plus morbide du processus, Auschwitz. Avant d'étudier des espaces littéraires où se déploient des paysages mentaux relevant de l'empire du mal, pour relier concrètement la poésie au

156 Patrick MODIANO, *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1985

157 Patrick MODIANO, *Dora Brüder*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1997

réel nous allons considérer l'histoire d'un lieu réel de souffrance, l'histoire et le réel obéissant aussi à une poétique à travers le temps dans un espace.

Dans une conférence sur le bouddhisme, Jorge Luis Borges dit que pour un moine bouddhiste, toute l'histoire universelle a été un songe. La vie est un songe, de grands poètes partagent ce sentiment de Calderón. Mais les songes existent, il arrive qu'ils fondent le réel, comme celui qui ordonna la construction du Mont-Saint-Michel, qu'ils fondent des œuvres littéraires et autres. Que l'histoire soit ou non un songe, elle ne nous est connue que par ce que nous en disons, écrivons, et ce que nous en lisons. Dans la même conférence, Borges explique :

Nous pensons toujours en termes de sujet et d'objet, de cause et d'effet, de logique et d'illogisme, de chose et de son contraire ; il faut que nous dépassions ces catégories. Nous devons, selon les maîtres du zen, arriver à la vérité par une intuition soudaine, au moyen d'une réponse illogique. Le néophyte demande au maître qui est le Bouddha. Le maître répond : « Le cyprès est le jardin. » Réponse tout à fait illogique qui peut faire apparaître la vérité. (...) Ces paroles ne renferment aucun sens allégorique : elles sont une réponse extravagante destinée à susciter une soudaine intuition.¹⁵⁸

Parler de l'histoire d'un lieu, comme nous allons le faire de la Pitié-Salpêtrière, est une façon de répondre « le jardin est le cyprès » à la question « qui est le Bouddha ? », de répondre de façon décalée à la question du *sujet* de notre enquête pour contribuer à faire apparaître la vérité que cherche toute recherche, et plus précisément ici la vérité du fonctionnement littéraire, de la poétique de ce que nous avons appelé le trait, en tant qu'il est à la fois tracé de l'esprit dans l'espace et dans le temps, tracé imprimé dans la matière – roche, argile, papier, écrans... comme il s'imprime aussi dans des corps, des bâtiments, des géographies, dans l'humain à travers l'histoire individuelle ou à travers l'histoire universelle, dans les traits visibles opérés par la main et les traits invisibles de l'esprit, à la fois fulgurants et voyageant possiblement sur de longues distances comme ceux de la flèche ou de la fusée lanceuse de satellites ensuite délivrés des lois de la pesanteur et d'autres lois terrestres ou de la physique classique. Le physicien Wolfgang Pauli déclare en 1950 :

Je suis convaincu que la réalité que traitera la science future ne sera ni « psychique » ni « physique » mais qu'elle aura d'une certaine façon ces deux caractéristiques à la fois, tout en n'étant ni l'une ni l'autre.¹⁵⁹

Ce génie de la physique quantique, inventeur de quatre matrices et d'un principe d'exclusion qui portent son nom, est le premier à avoir eu l'idée, en 1930, du neutrino-postulat, qui ne fut confirmé qu'en 1956. Passionné de philosophie et ami de Jung, il affirmait l'importance de l'intuition dans l'invention scientifique. Comment, se demande Éva de Vitray Meyerovitch, Rûmî a-t-il pu « au XIII^e siècle de notre ère, évoquer la puissance de la force nucléaire déchaînée si on la libère ? »¹⁶⁰, lui qui écrivit :

Il est un soleil caché dans un atome : soudain, cet atome ouvre la bouche.
Les cieux et la terre s'effritent en poussière devant ce soleil lorsqu'il surgit de l'embuscade.¹⁶¹

L'intuition, nous semble-t-il, est cette intelligence quasi-insaisissable, comme l'est le neutrino, et tenant de ce qu'on appelle l'instinct, qui est selon Nietzsche la plus intelligente des intelligences, capable de tendre des ponts fulgurants entre les mondes, les domaines, les qualités. Les sciences traçant, comme la science de la vie, un chemin qui doit franchir des gouffres. Jean-Claude Boudenot raconte :

158 Jorge Luis BORGES, *Borges oral*, 1979, Buenos Aires, Emecé Editores, S.A. Trad. par Françoise Rosset, *Conférences*, Paris, Gallimard, 1985 ; rééd Folio Essais, 2006, p. 87-88

159 cité dans Étienne KLEIN, *Il était sept fois la révolution*, Paris, Flammarion, 2005, p. 185

160 Djalâl-od-Dîn RÛMÎ, *Mathnawî, op.cit.*, Introduction, p.11

161 *Ibid.*, VI, 4580-4581

Pauli était d'une maladresse légendaire. Ce fait est connu sous le nom d'« effet Pauli ». Georges Gamou rapporte l'anecdote suivante : James Franck réalise sa célèbre expérience (de « Franck et Hertz ») à Göttingen, quand son dispositif s'effondre sans cause apparente. Il rapporte le fait à Pauli dans une lettre humoristique. Pauli lui apprend alors qu'au moment de l'incident, il était précisément à Göttingen lors d'un voyage qui le menait de Zurich à Copenhague !¹⁶²

L'effet Pauli, qu'il soit délirant ou non, correspond au concept de synchronicité inventé par Jung : quand au moins deux événements se produisent en même temps, sans lien de cause à effet mais avec un lien de sens inexplicable, leur survenue, en frappant l'esprit, y ouvre une brèche qui donne accès à une nouvelle voie de connaissance, une libération. La manifestation d'une telle synchronicité, établissant un rapport irrationnel entre deux faits, appelle l'esprit soit à s'en moquer, soit à s'en étonner. Quoiqu'il en soit, elle libère une réaction et rappelle, avouée ou non, une inquiétude. Une patiente nouée raconte à Jung qu'elle a vu en rêve un scarabée d'or. À cet instant, un scarabée toque à la fenêtre. Jung l'ouvre, saisit l'insecte doré et dit à la femme : « le voilà ». D'un coup, elle est dénouée.

Le mélange d'inquiétude et de délivrance, ou même de ravissement, produit par de telles synchronicités ressemble à ce que peut ressentir un profane à l'exposé de la relativité générale et des découvertes de la physique quantique, notamment vulgarisées par l'image du chat de Schrödinger, possiblement à la fois mort et vif (Edgar Poe a lui aussi son chat à la fois mort et vif, *The Black Cat*, une histoire si *wild*, sauvage, folle, dit-il dès la première phrase de la nouvelle, qu'il n'attend ni ne demande qu'on la croie¹⁶³). Soudain l'impossible apparaît non seulement comme possible mais comme effectif, réel ; les rapports temps/espace/présence sont autres que ce qu'ils nous semblaient être. Et même si nous considérons que ce ne sont que des effets du hasard, ces effets peuvent présenter une grande fécondité, dans le sens où ils peuvent servir d'instruments et de ponts pour la réflexion. La réflexion, comme son nom l'indique, est un jeu et une affaire de rapports, de réfléchissements. Elle sert d'escalier à la pensée. Quel sens cela a-t-il que j'écrive le mot « matriciel », puis que, après avoir cité un physicien, je découvre qu'il est l'inventeur d'un fameux principe à quatre matrices ? Il y a là un effet de synchronicité par la langue, qui opère aussi une réduction du temps – Pauli et moi n'étant ni contemporains ni semblables mais acquérant, dans cette synchronicité par la langue, si fréquente entre auteurs et lecteurs, une contemporanéité et une proximité dans l'esprit, une coprésence par annulation de la séparation temporelle et spatiale.

Or cette synchronicité ne fait que s'ajouter à celle que le titre de la sous-partie entendait développer : à savoir la coïncidence de langue matérialisée dans l'histoire et la géographie, dans le temps et l'espace, par la proximité sémantique de la Pitié et du Matriciel, ou Miséricordieux, affectant un même lieu à des siècles de distance. « Il y a peu de gens, même parmi les penseurs les plus calmes, qui n'aient été à l'occasion surpris d'une vague mais saisissante semi-croyance au surnaturel, face à certaines coïncidences », écrit Edgar Poe¹⁶⁴. Aussitôt après il évoque le calcul des probabilités. Car il ne s'agit pas de croire mais de raisonner, sans craindre d'affronter ce qui semble dépasser les limites de la raison. Dans son ouvrage *La Clef des songes*, Alexandre Grothendieck analyse son travail de créateur des mathématiques. Si l'intuition, comme chez Pauli, et l'expérience, plus classiquement, y ont leur place, la présence de la raison et de la rationalité s'y distinguent par un constant dépassement d'elles-mêmes. Dans l'exemple du goût du lait donné par Grothendieck, la substance précède la langue. Nous pourrions le dire autrement : l'essence précède l'existence. Le langage tire, ex-trait, du réel, de la substance, de l'essence, son é-nonciation, façon de le faire ou de se faire ex-ister. D'autre part Grothendieck écrit : « Je dis une chose page tant, et une autre chose page tant plus cinquante »¹⁶⁵ - là où nous dirions « cinquante pages plus loin ». Où nous voyons

162 Jean-Claude BOUDENOT, « La vie de Wolfgang Ernst Pauli », in *Reflets de la physique* n°12, déc.-janv. 2008

163 Edgar POE, *The Black Cat*, Philadelphie, *The Saturday Evening Post*, 19 août 1843

164 Edgar POE, *The Mystery of Mary Roget*, New York, *The Ladies' Companion*, vol. 18, n° 1, 1842 ; rééd. in *Complete Tales and Poems*, New York, Vintage Books Edition, 1975, p. 169

165 Alexandre GROTHENDIECK, *La clé des songes*, *op.cit.*

linéarité et durée, il voit connexions et rapports dans le volume. Si l'homme habite en poète, sa maison n'est pas fixe, elle franchit l'espace de point en point, comme un dessin, comme un écrit. L'histoire dans sa linéarité n'est pas l'édifice, l'édifice est autre chose. Henri Michaux déplore que les livres soient écrits de façon linéaire (« Le chemin est tracé, unique »), et ajoute :

Tout différent le tableau. : Immédiat, total. À gauche, aussi, à droite, en profondeur, à volonté. Pas de trajet, mille trajets, et les pauses ne sont pas indiquées. Dès qu'on le désire, le tableau à nouveau, entier. Dans un instant, tout est là.
Tout, mais rien n'est connu encore. C'est ici qu'il faut vraiment commencer à LIRE.¹⁶⁶

*

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

© Alina Reyes
journal.alinareyes.net

166 Henri MICHAUX, *Lecture par Henri Michaux de huit lithographies de Zao Wou-Ki*, Éditions Euros et R. J. Godet, 1950, p.1