



HAL
open science

Résurgences du mythe

Pascal Gabellone

► **To cite this version:**

Pascal Gabellone (Dir.). Résurgences du mythe: Figures de l'origine et de la fin des temps dans la littérature moderne. Presses universitaires de la Méditerranée, 216 p., 2010, Arts, 978-2-84269-892-8. hal-03292339

HAL Id: hal-03292339

<https://hal.science/hal-03292339>

Submitted on 20 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CAHIERS DE PRÉVUE

5

*Résurgences du mythe :
figures de l'origine et de la fin des
temps dans la littérature moderne*

Sous la direction de
Pascal GABELLONE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

2010

CAHIERS DE PRÉVUE

Directeur de la collection

Pascal Gabellone

Comité de lecture

Myriam Carminati, Alain Crivella, Angela Biancofiore

Franc Ducros, Claudio Sensi, Antonio Prete

Illustration de couverture :

Orphée, Marie-Pierre BOYER, aquarelle et pastel, 24 × 32 cm, 2010.

Tous droits réservés PULM, 2010.

Avant-propos

Pascal Gabellone

C'est un plaisir de lire la poésie grecque dans des lieux où, influences médiévales mises à part, tout rappelle le temps où les jeunes filles *udrenousai* (porteuses d'eau) plaçaient l'amphore sur la tête et rentraient chez elles au pas du cratère. Et puisque le passé grec se présente aujourd'hui comme ruine stérile — une colonne brisée, un fragment de poème, une épithète dépourvue de signification —, rien n'est plus grec que ces régions abandonnées. Les couleurs de la campagne sont grecques. Des rochers jaunes ou rouges, le vert clair des figues de Barbarie et des agaves, le rose des lauriers roses et des géraniums, foisonnant partout, dans les champs et le long de la voie ferrée, et des collines pelées vert-olive¹.

Cesare PAVESE.

Dans le II^e livre de la *République*, Platon, tout à son projet pédagogique et à son grand dessein d'un État des sages, préconise la plus grande vigilance envers les « créateurs de mythes » (*muthous pseudeis*), qui pour lui ne sont autres que les poètes, ces inlassables inventeurs « des faux récits qui ont été racontés et sont encore racontés aux hommes² ».

Lorsque le XVII^e siècle, puis le XVIII^e auront accompli ce long et puissant processus de rationalisation du rapport à l'étant en général, qui est aussi un vaste procès des formes héritées pour en démasquer, dans un geste encore platonicien, l'intrinsèque fausseté; lorsque les

1. Cesare PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1973, p. 135. (C'est moi qui traduis).

2. PLATON, *République*, livre II, 376e-377c.

savants et les philosophes de la modernité triomphante auront accrédité l'image d'un savoir comme *mathesis universalis*, saisie conceptuelle d'un monde naturel posé comme *ob-jectum*, les croyances, mythes et figures ne pourront plus apparaître que sous l'aspect de la superstition ou de l'illusion, même si on peut se demander parfois pour quelle obscure raison ces récits, ces figures ne disparaissent pas définitivement de l'horizon de la culture humaine.

Dans *L'Origine des fables*, Fontenelle écrit en 1724 (un an avant la première publication de la *Scienza Nuova* de Giambattista Vico) : « La religion et le bon sens nous ont désabusés des fables des Grecs ; mais elles se maintiennent parmi nous par le moyen de la poésie et de la peinture, auxquelles il semble qu'elles aient trouvé le secret de se rendre nécessaires¹. » C'est en quelque sorte une vie clandestine ou purement figurale qu'elles mènent, dans un monde qui semble réaliser la visée de la pensée platonicienne. Ce même constat sera dressé, de façon plus tragique, par Hölderlin et Leopardi, au début du XIX^e siècle, sous la forme d'une séparation nécessaire et d'une distance prise, qui est aussi un deuil, par rapport aux « fables anciennes ».

Mais qu'est-ce qui s'est éloigné, de quoi sommes-nous séparés ? Doit-on se résigner à considérer le mythe comme une sorte de répertoire quelque peu désuet, auquel a puisé à pleines mains le néoclassicisme ; ou bien comme un champ de fouilles d'où rapporter quelque pièce rare ? N'y a-t-il pas une autre leçon, et une autre herméneutique du mythe (dont relèvent, d'ailleurs, Leopardi et Hölderlin), capable de trouver un rapport non figural, non légendaire à la question de l'origine ?

Telles sont, parmi d'autres, les questions que ce livre cherche à poser ; et, au cours de ce questionnement, il ne faudra pas s'étonner de rencontrer à nouveau des figures cruciales de la pensée remémorante, c'est-à-dire d'une pensée qui accorde au mythe son sérieux essentiel, bien loin des agréments du néoclassicisme décoratif : en d'autres termes, un rapport premier et fondateur de vérité.



On sait que dans le monde grec archaïque, les *mythoi* sont les récits fondateurs dont l'essence était, tout d'abord, généalogique, c'est-à-dire

1. Bernard LE BOVIER de FONTENELLE, *L'Origine des fables* (1724), Paris, 1932, p. 35.

parlant *ex arkhès*, comme les Muses hésiodiennes de la *Théogonie*, de la naissance du monde à partir du néant, de la genèse des dieux à partir de *kaos* (abîme) comme séparation, déchirure de l'apparaître, condition première de l'instauration d'un Cosmos.

La question du mythe dans sa « position » moderne, en dehors de toute tentation néoclassique et ornementale, ne peut être entendue sans remonter à ce lieu de pensée décisif qu'est, pour une théorie de l'imagination et de sa fonction dans la construction des savoirs et des institutions humaines, la philosophie d'un Giambattista Vico, et en particulier, aux aspects et figures de cette pensée qui éclairent encore aujourd'hui notre chemin et permettent d'envisager peut-être une autre lignée, une autre généalogie de la poésie moderne.

La question cruciale est celle de la *phusis*. Ce que Vico a tenté de ressaisir, c'est bien ce mouvement de l'ouverture de l'apparaître comme tel, la déchirure initiale qui, d'un seul et même coup, fonde l'humain, le divin et le langage (le *nom*). Ce moment se concentre tout entier dans l'acte de « lever les yeux », c'est-à-dire dans ce mouvement premier de pure reconnaissance — « apercevoir le ciel » et « voir » —, autrement dit, transformer par cette reconnaissance l'in-forme en forme, le même en différence fondatrice, l'homogène en hétérogène. Entrer dans la dimension de l'humain comme déchirure du Réel : d'emblée, cette déchirure impose la reconnaissance ; *reconnaître* précède *nommer*, suscite la nomination, fait surgir dans un même instant le divin et l'humain qui se lève vers lui, ouvert par lui.

Le ciel enfin gronda et, dans un fracas épouvantable, précipita la foudre car c'était la première fois que l'atmosphère se trouvait ainsi ébranlée. C'est alors que quelques-uns d'entre ces géants, les plus robustes, dispersés dans les forêts sur les sommets des montagnes [...], épouvantés et stupéfaits devant ce phénomène dont ils ignoraient les causes, levèrent les yeux et aperçurent le ciel. [...] et ils virent alors dans le ciel un grand organisme animé et ils l'appelèrent pour cette raison Jupiter¹...

Ce « mythe » vichien, véritable « mythe du mythe », renvoie moins à la Nature au sens que ce terme a pris dans nos langues modernes, qu'à la *phusis* grecque comme « venue à la manifestation, à la lumière », ce qui suppose un arrachement au fond indifférencié du monde, au chaos

1. Giambattista Vico, *La Scienza nuova*, introduction et notes de P. Rossi, Milan, Rizzoli, 1982, p. 263-264.

de l'errance, au « gouffre de la non-histoire », qui, en même temps, ne quitte pas ce fond mais le maintient dans l'expérience du sacré. Ce que Vico tente de ressaisir, c'est précisément cette *abyssalité de l'être*, cette *arkhè* indéductible (Ernesto Grassi) comme ouverture originaire de la possibilité du monde¹.

À partir de là, la *Science nouvelle* sera la science remémorante de l'édification de l'humanité de l'homme sur le fondement d'une connaissance « poétique » en tant que moment premier et première « ère » de cette fondation, caractérisée par Vico comme « vie imaginative » ou « puissante vie des sens ». Par une conception entière et non fragmentée de l'histoire humaine, au moment même où s'opère — entre xvii^e et xviii^e siècle — cette mutation radicale du savoir qui affirmera le primat de la pensée mathématique et le principe d'une nature comme objet de connaissance positive, G. B. Vico cherche à indiquer une autre voie, comme nous l'avons dit, de la modernité, dont on peut reconnaître les résurgences, quelques décennies plus tard, chez Herder, Schelling, Leopardi, Hölderlin.

Renonçant aux certitudes de l'intellect humain, la critique de Vico porte sur la possibilité même d'une connaissance totalement objective, fondée sur des principes indubitables. La pensée — forme du rapport herméneutique à l'histoire et aux institutions — s'oppose essentiellement à toute certitude.

Mais alors, qu'est-ce qui *se donne* à penser, qu'est-ce qui *donne* à penser ? C'est l'homme lui-même, l'ouverture de la question de son historicité, le devenir des Nations, les rythmes et les cycles de ce devenir. Pour ce faire, le philosophe cherche à remonter jusqu'à un commencement qui n'a rien, pour lui, de l'espace idyllique des origines de la poésie pastorale ou de la théorie sociale de Rousseau, qui est au contraire un lieu de ténèbres dont les choses sont issues, d'où l'importance du mythe, de la parole mémorielle qui montre la relation première. Le moyen et le lieu de cette anamnèse est pour Vico, surtout, le langage ; l'étude des étymologies jusqu'à certaines racines primitives est révélatrice de significations oubliées ou recouvertes par l'histoire et le devenir, voire la mort des langues. À son tour, la pensée remémorante du langage, qui « raconte — dit Vico — l'histoire des choses », remonte à quelque chose qui précède le langage et qui appartient à la nature elle-même

1. Cf. Ernesto GRASSI, *La métaphore inouïe*, Paris, Quai Voltaire, 1991.

comme puissance imaginative. « Poétique » désigne dès lors chez Vico une modalité de l'être qui n'est pas seulement chose de langage mais rapport initial, ouverture de la possibilité même du langage. Toute une ère du monde et sa « *sapienza*¹ » sont donc déterminées comme poétiques, transcendant ainsi la signification « générique » de ce terme et en faisant l'équivalent de « mythique » : « Les premiers peuples des Nations païennes [*Gentilità*], par une nécessité de nature, furent poètes et parlèrent au moyen de caractères poétiques². » Le logos poétique serait donc pour Vico, sinon le fondement de tout langage, du moins le fond à partir duquel le langage peut se déployer. Alors se forment les « *universali fantastici* », c'est-à-dire ces figures archétypiques qui permettent de regrouper et de traduire l'ensemble des forces et puissances relatives à une sphère donnée du monde — naturel, divin, humain.

Ces idées vichiennes, filtrées par la philosophie de la nature romantique, par la poésie et la pensée léopardiennes et l'anthropologie des premières décennies du xx^e siècle, seront décisives pour la formation du monde poétique d'une certaine modernité, déterminant également son interprétation du mythe et du monde archaïque.



Mais l'ambiguïté, la lacération ou la dissociation, jusqu'au retournement parodique, ne sont-elles pas les modalités désormais nécessaires, inévitables, du rapport au mythe dans la modernité ? Mirage, figure, en même temps qu'entre-vision d'un réel hors d'atteinte mais terrible dans ses manifestations, « transformation de la mélancolie académique en douleur laborieuse... » (Pavese).

Toute virginité, tout usage « immédiat » du monde mythique sont illusoire car ils restent prisonniers de la volonté subjective ou de la facilité de la simple rêverie. Cet absolu qui sommeille dans les formulations empruntées ne peut se réveiller que s'il est accueilli comme une « révélation vitale avant d'être poétique » (Pavese). En quelque sorte, *poétique parce que vitale*. C'est dans et par la distance, dont on aura pris toute la mesure, fût-elle incalculable, que quelque chose de l'ordre du rapport peut encore se donner : jusqu'à la dégradation des figures, jusqu'à la

1. Le mot « *sapienza* » signifie chez Vico, tout à la fois, « sagesse » et « connaissance ».
2. G. B. Vico, *La Scienza nuova.*, cit., p. 114.

conscience meurtrie du périssable, au mythe comme trace d'un défaut ou d'un retournement ironique.

Mais nous n'en avons pas fini avec les puissances enveloppées dans les figures apparemment obsolètes du mythe. Car cette distance est aussi *travail*, comme le rappelle avec force Hans Blumenberg dans son *Arbeit zum Mythos*¹. Elle est traçage souterrain des forces au-dessous des surfaces lisses des apparences. Force de l'inapparent, insistance des traces par-delà tout oubli.

La poésie, la peinture, la pensée généalogique, font beaucoup plus que simplement « se souvenir » d'un temps des origines, dont elles n'ont d'ailleurs aucune souvenance : elles s'ouvrent, quand elles le peuvent, et si elles y consentent, à la force d'un Dehors (au sens que lui a donné Maurice Blanchot) qui pose l'infinie distance à laquelle toute œuvre doit s'exposer, non pas pour être présente parmi les œuvres du monde et ainsi se faire admettre, mais, plus profondément, pour devenir proprement *inadmissible* : tension en acte entre origine et fin, activité et passivité, Terre et Monde (Heidegger), les œuvres de poésie ne cessent de faire remonter à la surface la part d'obscurité qui est le versant « non tourné vers nous » (Rilke) de toute expérience, l'in-humain qui, nécessairement, fonde toute humanité.

Avertissement

Ce volume rassemble des études qui s'inscrivent dans le travail suivi du séminaire de recherche du Centre L.A.I.P.H. (Littérature et arts en Italie : poétique et herméneutique, aujourd'hui A.L.E.P.H.) portant sur la persistance du mythe dans les formes poétiques, littéraires et artistiques de la Modernité, séminaire qui s'est déroulé de 2005 à 2007, et qui, sous des formes diverses, a fait se rencontrer des problématiques relevant de l'anthropologie, d'une pensée philosophique de la temporalité, de l'analyse littéraire comme reconstruction des traces, chez certains écrivains, d'un mythe « personnel ». Dans ces croisements de regards, la question fondamentale qui a semblé se dégager est celle du rapport de l'homme de la modernité, et tout particulièrement de l'« artiste », à l'obscurité de l'origine — se manifestant comme inconnu, nostalgie, élégie, fondement — et aux figures d'apocalypse qui ne cessent de hanter

1. HANS BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1979.

notre monde et d'alimenter ses inquiétudes, mélange de millénarisme sans eschatologie et de nihilisme. Ce qui nous a permis de reconnaître et étudier la relation étroite qui vient à se tisser entre mythe et temps, parole « initiale » et discours historique, fondation et dé-fondation.

Actualisations, réécritures

Médée, l'étrangère par excellence

De la terre mère à la ville des pères

Irina Possamai
Université de Caen

CREONTE :
Straniera! Sei tu Medea ?

NOSSIDE :
Non lo dire a nessuno.
Tu non puoi essere altro che Medea.
La misteriosa straniera.

Corrado ALVARO, *Lunga notte di Medea*.

Il est impossible d'évoquer les réécritures du mythe de Médée sans remonter à celle d'Euripide (431 apr. J.-C.) sur laquelle s'appuie la plupart des textes dramatiques s'inspirant de ce mythe. Bien que, dans la tragédie d'Euripide, le voyage de Jason en Colchide à la recherche de la Toison d'or ne soit qu'un simple antécédent, il est évident que dans l'histoire du théâtre la tragédie où la femme abandonnée devient mère meurtrière, constitue la principale référence pour la plupart des œuvres postérieures¹.

« L'œuvre du dramaturge, malgré l'échec subi en 431 aux grandes Dionysies (Euripide n'obtint que le troisième prix), impose sa marque à la légende : après Euripide l'infanticide devient l'une des données fondamentales du mythe de Médée² ». La version d'Euripide est d'ailleurs

1. Apollonios DE RODHES, *Les Argonautiques*.

2. Alain MOREAU, *Le mythe de Jason et Médée, le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les belles lettres, 1994, p. 52.

Médée, l'étrangère par excellence. De la terre mère à la ville des pères

« l'aboutissement d'un processus entamé deux ou trois siècles auparavant avec les *Corinthiaques* d'Eumélos¹ ».

En effet, grâce aux fragments d'Eumélos et de Créophylos, renforcé par Parméniscos, et à la tragédie d'Euripide nous pouvons reconstituer, de façon schématique, trois stades dans l'évolution de la légende mythique :

1. Médée tue involontairement ses enfants dans la tentative de les rendre immortels (Eumélos).
2. Médée est accusée calomnieusement d'avoir tué volontairement ses enfants (Créophylos).
3. Médée tue ses enfants volontairement (Euripide)².

Or, il serait souhaitable ici de focaliser l'attention sur la partie du mythe qui concerne l'expédition des Argonautes en Colchide et le retour de Jason en Grèce avec Médée. En effet, ces deux voyages constituent le préalable de la seconde partie où Jason abandonne Médée afin d'épouser la fille de Créon, roi de Corinthe, provoquant ainsi la vengeance de sa femme, qu'il y ait infanticide ou non.

Passages et migrations

Dans certaines transformations du mythe, apparaît toujours fondamentale la notion de passage, de franchissement de la frontière, de dépaysement au sens littéral. Médée migre, en effet, d'un pays à un autre : de la Colchide à la Grèce. Une telle migration mythique devient ainsi métaphore du passage de la protagoniste d'un statut à l'autre et de la signification transgressive que peut avoir le passage d'une société à une autre.

C'est pour cela d'ailleurs qu'à notre avis le langage des réécritures du mythe de Médée, qu'elles soient dramatiques ou filmiques, devrait tendre à être l'équivalent linguistique de ce passage. Une telle réécriture impliquerait la tentative de passer de la communication au silence, de la présence à l'absence et de l'inclusion à l'exclusion, dans une suite de contaminations, d'hybridations et/ou de mises en abyme de formes et de jeux intertextuels.

1. *Ibid.*, p. 52.

2. Cf. *ibid.*, p. 52.

Or, nous avons évoqué le passage de Médée du statut de fille/sœur à celui de mariée/mère ; en outre de princesse/prêtresse, c'est-à-dire femme ayant un rôle de pouvoir, elle devient femme grecque en tant qu'épouse assujettie à Jason, soumise.

Dans la réécriture de *Médée* par Grillparzer (texte traduit en italien par Claudio Magris) le personnage de Médée face à son antagoniste Créuse¹ insiste sur ses origines royales.

MEDEA :

*[...] Ein Königskind, wie du, bin ich geboren,
Wie du ging einst ich auf der ebenen Bahn
Das Rechte blind erfassend mit dem Griff.
Ein Königskind wie du, bin ich geboren,
Wie du vor mir stehst, schön und hell und glänzend,
So stand auch ich einst, neben meinem Vater,
Sein Abgott und der Abgott meines Volks.*

*O Kolchis! o du meiner Väter Land!
Sie nennen dunkel dich, mir scheinst du hell!*

MEDEA :

*Weil eine Fremd' ich bin, aus fernem Land
Und unbekannt mit dieses Bodens Bräuchen,
Verachten sie mich, sehn auf mich herab,
Und eine scheue Wilde bin ich ihnen,
Die Unterste, die Letzte aller Menschen,
Die ich die Erste war in meiner Heimat²*

1. Dans le mythe la rivale de Médée prend alternativement le nom de Créuse et de Glaucé. Dans sa réécriture, Grillparzer met en scène deux femmes, Médée et Créuse, qui se disputent, se blessent et tissent des éloges l'une de l'autre de façon contradictoire (Cf. EURIPIDE, GRILLPARZER, ALVARO, *Medea. Variazioni sul mito*, Venise, Marsilio, 2004).

2. FRANZ GRILLPARZER, *Medea*, Venise, Marsilio, 1994, p. 56, 58. MÉDÉE : « Je suis née enfant de roi comme toi, / comme toi, jadis, je marchais sur une voie sans obstacles, / en saisissant d'emblée les choses justes les jeux aveugles. / Je suis née enfant de roi comme toi, / comme tu es devant moi, belle, lumineuse et resplendissante, / ainsi moi aussi, j'étais jadis à côté de mon père, / son idole et l'idole de mon peuple. / Ô Colchide! Ô pays de mes ancêtres! / Ils te qualifient de sombre, à moi tu apparais radieuse! » [...]. MÉDÉE : « Comme je suis une étrangère d'un pays lointain / et que les mœurs de cette terre me sont inconnues, / me voilà méprisée, regardée de haut par tous. / Et je suis une farouche barbare pour eux, / la plus basse, la dernière de tous les êtres, / moi qui étais la première dans ma patrie » (Ces vers ont été traduits avec l'aide aimable de Dorle Schroeder-Havard).

Le mariage de Médée et Jason acquiert en Grèce une autre signification aussi : Médée doit renoncer aux pouvoirs de magicienne et guérisseuse¹ qu'elle possédait avant de quitter sa terre natale. De ce mariage découle, pour Médée, pendant un certain temps, le bonheur de l'amour conjugal et, parallèlement, elle éprouve un sentiment d'étrangeté, elle vit une crise d'appartenance et d'identité accompagnée d'un sentiment de perte. En Grèce, Médée se sent égarée, elle a perdu les fondements de sa culture qui coïncident, bien que partiellement, avec son savoir magique et sa pratique magico-rituelle.

Le personnage vit et opère dans deux contextes socio-culturels très différents : la Colchide et la Grèce. Le passage d'une condition sociale (celle de fille) à une autre (celle d'épouse) va de pair avec sa migration du monde rural à la ville. La prêtresse qui appartenait à la terra barbare brise son lien avec le sacré, (relation qu'elle établissait avec la nature en Colchide) et devient épouse, mère mais étrangère dans une civilisation moderne : la Grèce². Les codes de la ville n'agissent pas conformément aux lois de la nature qu'incarne la Colchide, terre d'origines. Il en découle pour Médée, pour cette raison également, le sentiment d'étrangeté et de vide.

Médée entre littéralement, physiquement dans le territoire de l'autre, de l'homme, car après avoir rencontré Jason, elle le suit dans son pays. Elle accepte totalement sa proposition, elle adhère à sa vision du monde. Médée fait table rase, coupe les ponts avec son passé, elle n'a plus de possibilités de revenir sur ses pas.

Par conséquent, dans le territoire de l'autre se produit la rencontre/choc de civilisations que dans la terre barbare la folie amoureuse avait, pour un instant, suspendu et occulté. Il est intéressant de noter que dans le film *Medea* de Pasolini, l'auteur crée un espace intermédiaire entre les deux territoires évoqués. Il s'agit de l'île où les Argonautes installent leurs tentes et où Médée et Jason, une fois les obstacles dépassés, peuvent finalement s'aimer sans aucune contrainte spatio/temporelle. L'île représente un espace de transition où ne prévaut ni le territoire/droit de la femme ni celui de l'homme car il s'agit de l'espace où l'idylle amoureuse peut être vécue librement. Le *no man's land* devient le lieu

1. Dans l'Antiquité la magie était le plus souvent associée à la médecine. Le magicien et la magicienne étaient les guérisseurs par excellence.

2. La terre barbare où les lois de la nature dominent, pourrait ressembler à la « campagne » de temps beaucoup plus récents.

idéal où l'acte d'amour peut être imaginé. Il est question ici d'un espace à la frontière de la réalité, d'une sorte de fantaisie (qui est spécialement possible dans le théâtre et dans le cinéma) où les conflits entre civilisations différentes peuvent être enfin annulés.

Cependant, au-delà de cette parenthèse presque onirique les deux héros doivent se confronter avec la réalité de la Grèce. L'idylle amoureuse se termine et se déclenche le choc entre la différence insurmontable de Médée et la civilisation grecque. L'impact sera significatif car Médée ne sera acceptée ni par le roi Créon ni par le peuple. Elle sera chassée de Corinthe comme dans toutes les versions du mythe.

Médée, l'étrangère

Puisque ce qui nous intéresse principalement dans toutes les légendes mythiques de Médée que nous connaissons, c'est son statut de femme et d'étrangère, nous citons ici un exemple textuel tiré de *Lunga notte di Medea* de Corrado Alvaro, où l'auteur qualifie maintes fois Médée d'étrangère, qu'il faut éloigner de la cité. Cette condition entraîne un danger encore plus grand pour ses enfants, qui peuvent être bannis à leur tour en tant que « fils d'une étrangère ».

NOSSIDE : *Non lo dire a nessuno. Tu non puoi essere altro che Medea. La misteriosa straniera*¹.

CREONTE (*entra fermandosi a distanza da Medea*) : *Straniera! Sei tu Medea?*² ?

CREONTE : *Straniera! Io so bene chi sei tu. Conosco la tua potenza. E ti scaccio. Io so che stai nella mia terra come un vulcano che può inghiottirla*³. [...]

1. EURIPIDE, GRILLPARZER, ALVARO, *Medea. Variazioni sul mito*, cit., p. 208. « NOXIDE, *poursuivant*. – Ne l'avoue à personne. Pour tous tu seras toujours Médée, la mystérieuse étrangère ». (Corrado ALVARO, *La longue nuit de Médée*, adaptation française de Charles Vildrac et Suzanne Rochat, supplément au n° 4 de *France-Illustration-Le Monde illustré*, Marseille, 1953, p. 9). Cette œuvre a été créée à la Radiodiffusion française, le 18 mai 1953, par le THÉÂTRE POPULAIRE de JUIN 44, dans une mise en onde de Roger Dathys.

2. *Ibid.*, p. 211. « CREON, *il s'arrête à quelque distance de Médée*. – Étrangère, est-ce toi, Médée? » (Alvaro, *La longue...*, *op. cit.*, p. 10).

3. *Ibid.*, p. 219. « CREON : – Étrangère, je ne me trompais pas sur toi! Je connais ta malfaisance. Je te chasse! Tu es sur ma terre comme un volcan qui pourrait l'engloutir. [...] » (Alvaro, *La longue...*, *op. cit.*, p. 13).

Médée, l'étrangère par excellence. De la terre mère à la ville des pères

DONNA AMMANTELLATA : *Sono figli di una straniera. Sono abbandonati dal padre. Sono banditi. Gli Dei per essi non esistono più*¹.

VOCI DELLA FOLLA :

Al bando la megera!

Non vogliamo fattucchiere a Corinto!

Basta con la straniera!

Via la straniera!

*Fuori la barbara*²!

Médée devient étrangère quand elle migre d'un pays à l'autre, abandonnant la Colchide par amour.

Elle appartient donc à un monde lointain, une région de la Colchide (actuellement la Géorgie) qui pour certains pourrait être aujourd'hui l'Afrique, c'est-à-dire une région qui possède des caractéristiques générales de la terre « barbare ». Médée incarne donc « l'autre », le différent par excellence. D'ailleurs, ces Colques « au visage noir », selon l'expression de Pindare, rappellent les « visage brûlés » des Ethiopiens, chez lesquels Hélios achève le soir la course commencée le matin chez les Colques³.

En suivant Jason en Grèce, Médée arrive dans un monde civilisé et urbanisé où, en tant qu'étrangère et magicienne, elle constitue, par sa présence physique, un regard critique. Elle personnifie donc le regard extérieur que l'on devrait pouvoir porter sur une société qui commence à être corrompue. D'ailleurs, dans le mythe les désirs excessifs de Pouvoir et de Progrès économique sont incarnés par les personnages très semblables de Créon et de Jason qui possèdent l'autorité des pères.

Cependant, en tant qu'étrangère et différente, Médée possède maintes caractéristiques de la victime, du bouc émissaire, selon l'expression de René Girard⁴. En effet, elle finit assez vite par polariser sur elle-même les énergies négatives du groupe, par attirer le mépris et, en même

1. *Ibid.*, p. 221. « UNE DES FEMMES, *l'interrompant*. – Ce sont les fils d'une étrangère, ils sont abandonnés par leur père et bannis. Les dieux pour eux n'existent plus » (Alvaro, *La longue...*, *op. cit.*, p. 14).

2. *Ibid.*, p. 227. « VOIX DE LA FOULE : – Au ban, la mégère... À Corinthe, pas de sorcière!... À bas, l'étrangère!... Dehors, l'étrangère!... Dehors, la barbare!... » (ALVARO, *La longue...*, *op. cit.*, p. 16).

3. Cf. A. MOREAU, *Le mythe de Médée et Jason...*, *op. cit.*, p. 92.

4. Cf. René GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Albin Michel S.A., 1990 et *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1982.

temps, le souhait de la communauté de l'accuser d'abord injustement et ensuite de l'exclure. Elle est éloignée de la cité, comme cela se passe souvent pour un individu différent qui essaye de se rebeller à une société déterminée.

Euripide n'accepte pas que sa société grecque bien-aimée puisse être mise en discussion par une femme, de plus étrangère. Il conçoit alors une contre-réaction de la société elle-même : dans sa tragédie il fait accomplir à Médée un crime atroce et contre nature en la rendant d'emblée coupable aux yeux de la communauté et, par conséquent, condamnable. Le système social est destiné à gagner, il gagne.

À travers Euripide le mythe de la mère infanticide est ainsi transmis. Médée tue ses enfants afin de se venger de l'abandon par Jason, attiré par un mariage de raison avec la fille du roi de Corinthe. La société ne peut laisser Médée impunie.

Mais pourquoi la société grecque rend-elle Médée coupable d'un délit si atroce? Parce qu'elle est irréductible à tout système de contrôle et d'assimilation. Il est impossible de la soumettre. C'est pour cela que la femme rebelle est frappée durement par l'auteur tragique grec qui lui attribue le rôle de la mère qui commet un crime par définition contre nature. À Corrado Alvaro d'ailleurs Médée apparaît comme « *un'antennata di tante donne che hanno subito una persecuzione razziale, e di tante che, respinte dalla loro patria, vagano senza passaporto da nazione a nazione, popolano i campi di concentramento e i campi profughi*¹ ».

La solution à la question de la mère infanticide, abordée à plusieurs reprises dans les différentes réécritures du mythe, peut être la suivante : il s'agit de transformer en autre chose ce qui relève d'un avatar punitif². Par exemple, au théâtre on pourrait introduire des images filmiques ou autres sur la scène de la tragédie pour créer un effet d'éloignement. Ne

1. Maria Grazia CIANI, *Introduzione a EURIPIDE, GRILLPARZER, ALVARO, Medea. Variazioni sul mito*, cit., p. 20. « Médée peut être considérée comme une ancêtre de tant de femmes qui ont subi une persécution raciale et de beaucoup de femmes qui, chassées de leur patrie, errent sans passeport d'un pays à l'autre, ou peuplent les camps de concentration et les camps de réfugiés ».

2. À ce sujet, nous nous permettons de rappeler que nous avons écrit le livret de l'opéra, *Midea* (musique d'Oscar Strasnoy) où la protagoniste ne tue pas ses enfants. Cet opéra de chambre a été créé au *Teatro Caio Melisso* de Spolète en 2000 et publié à Milan chez Ricordi en 2003.

pouvant pas modifier le parcours du mythe, il est, du moins, possible de limiter l'impact de l'action¹. L'avatar du mythe peut être ainsi confié à la dimension du rêve, du souvenir à travers l'image filmique. Ce faisant, on peut retrouver les axes de ce mythe qui ont leurs racines dans les légendes préeuripidiennes où Médée ne tue pas ses enfants, afin de saisir le fondement du mythe et ses réelles et meilleures possibilités d'adaptation contemporaine.

Lorsque la réécriture du mythe est féminine, un dénouement de la tragédie peut être déterminé par ce statut d'étrangère qui est celui de Médée, et qui peut intéresser, par sa profonde actualité, une femme écrivain d'aujourd'hui. Ainsi, dans son roman inspiré du mythe de Médée, Christa Wolf² récupère les légendes qui précèdent la tragédie d'Euripide et accentue la dimension sociale qu'une lecture contemporaine du mythe peut évoquer.

Pour conclure, dans le va-et-vient que les notions de passage et de réécriture impliquent, aborder le mythe de Médée signifie saisir en profondeur la signification de la rencontre/conflict entre monde rural, archaïque et monde urbain, entre monde barbare et monde civilisé.

Pendant, une telle rencontre, qu'il s'agisse d'un choc ou d'un échange, repousse et attire parallèlement. En effet, nous avons tendance à exclure ce qui ne nous appartient pas ou ce qui nous appartient mais que nous considérons de façon négative. La confrontation avec l'« autre » implique la peur de perdre nos acquis et nos certitudes mais pourrait aussi bien impliquer l'ouverture à une forme de partage, une fois comprise la fonction critique et révélatrice de l'étranger dans notre société.

Depuis la constitution de ce mythe dans l'histoire, la dimension collective, micro-sociale (la famille) et macro-sociale (la société tout entière) a été et est souvent mise en cause par celui qui vient de l'extérieur. Aux yeux de Créon et du peuple (sur la scène, le roi et le chœur), Médée est une véritable étrangère à tous les égards car elle les met en cause.

L'« autre », objet de désir autant que de rejet, peut arriver à l'improviste, sans nous prévenir. Ainsi, dans le film *Teorema* de Pasolini, il est

1. Les réécritures dialectales d'Emma Dante (Naples, Théâtre Mercadante, janvier 2004) et de Teresa Ludovico (Festival de Santarcangelo, juillet 1994), au contraire, mettent l'accent sur l'attitude infanticide de la mère et sur ses conséquences.

2. Christa WOLF, *Medea* (titre original *Medea stimmen*), Rome, éditions e/o, 1996.

question d'un jeune homme/ange qui met en discussion, d'emblée, un engrenage bien structuré et autoréférentiel : la famille bourgeoise. Dans *Médée*, il est question pour nous, de plus en plus, de la destinée du monde occidental, du vieux continent riche et civilisé qui s'enferme petit à petit sur lui-même et qui refuse de prendre en charge les chocs et les bienfaits découlant de l'impact avec les civilisations rurales du Tiers-Monde.

« Une petite musique de la mer » : les *Élégies de Pirano* de Carlo Michelstaedter

Antonello Perli
Université Sophia-Antipolis de Nice

Sous le titre d'« *Élégies de Pirano* » nous rassemblons et commentons ici trois poèmes de Carlo Michelstaedter (Gorizia, 1887-1910) : « *Amico — mi circonda il vasto mare...* » (août 1908), « *Per ora a bordo non è lavorare...* » et « *Onda per onda batte sullo scoglio*¹... » (août 1910). Ces poèmes ont été composés à l'occasion de deux séjours d'été à Pirano, petite ville vénitienne située sur la côte occidentale de l'Istrie, en contrebas du plateau du Karst, à l'extrémité méridionale de ce golfe de Trieste que ferme, au nord, Duino, la petite ville côtière dont le nom est lié aux célèbres *Élégies de Duino* de Rilke (*Duineser Elegien*, 1912-1921).

« Amico — mi circonda il vasto mare... »

*Amico — mi circonda il vasto mare
con mille luci — io guardo all'orizzonte
dove il cielo ed il mare
lor vita fondon infinitamente.
Ma altrove la natura aneddotizza
la terra spiega le sue lunghe dita
ed il sole racconta a forti tratti
le coste cui il mare rode ai piedi
ed i verdi vigneti su coronano.
E giù : alle coste in seno accende il sole
bianchi paesi intorno a campanili
e giù nel mare bianche vele erranti
alla ventura.*

1. Cf. Carlo MICHELSTAEDTER, *Poesie*, Milano, Adelphi, 1987.

*A me d'accanto, sullo stesso scoglio
sta la fanciulla e vibra come un'alga,
siccome un'alga all'onda varia e infida
φιλοβαθεία.*

*S'avviva al sole il bronzo dei capelli
ed i suoi occhi di colomba tremuli
guardano il mare e guardano la costa
illuminata.*

*Ma sotto il velo dell'aria serena
sente il mistero eterno d'ogni cosa
costretta a divenire senza posa
nell'infinito.*

*Sente nel sol la voce dolorosa
dell'universo, e l'abisso l'attira
l'agita con un brivido d'orrore
siccome l'onda suol l'alga marina
che le tenaci aggrappa
radici nell'abisso e ride al sole.*

*Amico io guardo ancora all'orizzonte
dove il cielo ed il mare
la vita fondono infinitamente.
Guardo e chiedo la vita
la vita della mia forza selvaggia
perch'io plasmi il mio mondo e perché il sole
di me possa narrar l'ombra e le luci
— la vita che mi dia pace sicura
nella pienezza dell'essere.*

*E gli occhi tremuli della colomba
vedranno nella gioia e nella pace
l'abisso della mia forza selvaggia,
e le onde varie della mia esistenza
l'agiteranno or lievi or tempestose
come l'onda del mar l'alga marina
che le tenaci aggrappa
radici nell'abisso e ride al sole.*

*Ami — la mer immense m'environne
de mille lumières — je regarde l'horizon
où le ciel et la mer
confondent leurs vies infiniment.
Ailleurs, les anecdotes de la nature,
la terre qui étend ses longs doigts,*

et le soleil qui raconte à grands traits
les falaises qu'en bas ronge la mer
et qu'au sommet couronnent les vignobles.
Le soleil illumine, là-bas, la côte
de blancs villages entourant leurs clochers
et plus loin, sur la mer, de voiles blanches
errant à l'aventure.

Sur le même rocher, tout près de moi,
la jeune fille vibre comme une algue,
agitée par les vagues dangereuses,
changeantes. Elle est l'amie des profondeurs,
φιλοβαθεία.

Elle avive au soleil sa chevelure d'airain,
et ses yeux clignotants de colombe
regardent la mer et regardent la côte
illuminée.

Mais elle devine sous ce toit tranquille
le mystère éternel du devenir
incessant et fatal de toutes choses
dans l'infini.

Elle entend, au soleil, la voix plaintive
de l'univers, et l'abysse l'attire,
l'agite, la fait frissonner d'horreur
comme les vagues font frissonner les algues
qui plongent leurs racines dans les abysses
et sourient au soleil.

Ami, je regarde encore l'horizon
où le ciel et la mer
confondent leurs vies infiniment.
Je regarde et demande la vie
la vie de ma force sauvage
pour qu'enfin je façonne mon univers
et pour que le soleil
puisse raconter mes ombres et mes lumières
— la vie qui m'offrirait une paix sûre
dans la plénitude de l'être.

Et les yeux clignotants de la colombe
verront dans la liesse et dans la paix
l'abysse de ma force sauvage,
et les vagues changeantes de mon existence
l'agiteront, légères ou orageuses,

« Une petite musique de la mer »

comme les vagues marines agitent les algues
qui plongent leurs racines dans les abysses
et sourient au soleil.

Le poète est l'« ami » de la mer, ou plus exactement de l'« horizon » de ciel et mer, sa *φιλία* est une « demande vitale » : le poète est à la poursuite de son horizon existentiel. La « vie de *sa* force sauvage », fortement variée dans la reprise de ce vers dans « l'abysse de ma force sauvage » (que l'on peut lire aussi : « l'abîme de ma force sauvage »), est reliée à la présence humaine de la jeune fille qui se tient près du poète « sur le même rocher », *φιλοβαθεία*. La jeune fille n'est pas une compagne, mais une créature mythique, qui apparaît au poète telle une déesse apparaissant à Ulysse pour lui révéler les épreuves de son destin. Ce destin d'existence authentique est abysse : abîme et profondeur ; *φιλοβαθεία* est « l'amie des profondeurs » qui révèle au poète « ami de l'horizon de ciel et mer » quel est le sens de son horizon, quelle est l'orientation de sa vie.

La première strophe du poème présente l'horizon terrestre, les « anecdotes de la nature », les falaises, les vignobles, les blancs villages côtiers, les voiles blanches des bateaux. Dans la deuxième strophe l'apparition de la « déesse », qui vibre comme une algue agitée par les vagues ; elle perçoit, par delà le voile de Maya des apparences, le « mystère » de la douleur du devenir, elle est donc attirée par ces abysses où plongent ses racines de créature marine des profondeurs. Elle révèle la vérité de l'être, la profondeur-abîme. Dans la troisième strophe le poète, en regardant, formule sa requête : cette strophe s'ouvre avec une reprise du début de la première (le poète « regarde encore » l'horizon où le ciel et la mer se confondent), mais le paysage naturel a été abandonné au profit d'un paysage désormais existentiel. Dans la quatrième strophe on apprend ainsi que l'être du poète se réalisera dans la profondeur abyssale indiquée par la « déesse » (avec une reprise finale de la fin de la deuxième strophe).

De la « physique » initiale nous sommes ainsi parvenus à la « métaphysique », à la dimension où se trouve la vérité de la « force sauvage ». L'espace symbolique de la mer indique dans la poésie de Michelstaedter la dimension métaphysique de l'existence authentique. La profondeur symbolisée par la jeune fille *φιλοβαθεία* est un « abîme » qui n'est autre que l'être en lequel l'existence est « enracinée », comme les algues que les vagues agitent et « qui plongent leurs racines dans les abysses ». La mer est la dantesque « *gran mar de l'essere* » évoquée, ici, dans une expé-

rience cruciale : l'existence inquiète qui « s'abîme » dans l'être (l'élément de l'algue), l'inquiétude de la jeune fille que les abysses font « frissonner d'horreur ». La « vie de ma force sauvage » devient ainsi, à travers la « paix sûre / dans la plénitude de l'être », « l'abysse [ou : l'abîme] de ma force sauvage ».

Cette sirène au doux nom de φιλοβαθεία, dont le buste est hors de l'eau mais dont la partie inférieure du corps (ses « racines ») est plongée « dans les abysses », déclare la suggestion du personnage ibsénien d'Ellida Wangel, la protagoniste de *La Dame de la mer*¹, cette « créature de la mer » que le symbolisme dramaturgique de l'écrivain norvégien identifie ouvertement à une « sirène ». Ellida Wangel, dont la « nostalgie de la mer » manifeste la faute originelle des hommes « devenus des créatures terrestres au lieu d'être d'heureuses créatures marines », est elle aussi, comme la sirène de Michelstaedter, « attirée par les abysses », les abysses de la décision et du choix, autrement dit de la « liberté » personnelle. En cela le personnage d'Ellida Wangel, transparent porte-parole des impératifs de l'éthique kierkegaardienne dramatisés par Ibsen dans *La Dame de la mer*, est non seulement l'archétype de la jeune fille φιλοβαθεία, mais aussi la figuration emblématique de l'exigence michelstaedtérienne de « façonner son univers » dans la liberté de l'existence authentique.

« Per ora a bordo non è lavorare... »

*Per ora a bordo non è lavorare
che inerte pende la vela
e il vento tace sul mare
e il mare è a specchio del cielo
Per ora a bordo non è lavorare*

*A sera il sole calerà nel mare
che senza nubi è il cielo
e giù ai confini del mare
l'orizzonte è senza velo*

*A sera il sole calerà nel mare
Oggi sul ponte dolce riposare
che senza moto la nave
riposa il riposo del mare*

1. Cf. Henrik IBSEN, *La Dame de la mer*, in *Œuvres Complètes*, trad. de P.G. La Chesnais, Paris, 1930-1945, vol. X.

*e non si può camminare
Oggi sul ponte dolce riposare*

*Sola sul dorso del mare
nel mezzo del cerchio lontano
sta sotto il ciel meridiano
la nave a galleggiare.*

Pour l'heure à bord on ne travaille pas
la voile relâchée est inerte
et le vent se tait sur la mer
et la mer est miroir au ciel.
Pour l'heure à bord on ne travaille pas.

Ce soir le soleil se couchera dans la mer
le ciel est sans nuages
et là-bas aux frontières de la mer
l'horizon n'est pas voilé.
Ce soir le soleil se couchera dans la mer.

Il est doux le repos aujourd'hui sur le pont
le bateau est immobile
son repos est celui de la mer
et l'on ne peut aller.
Il est doux le repos aujourd'hui sur le pont.

Seul sur le dos de la mer
au milieu du cercle lointain
le bateau qui flotte
sous le ciel méridien.

Dans un décor de quiétude des éléments (pas un souffle de vent, la mer parfaitement calme, le ciel sans nuages), le poète décrit le flottement placide d'un bateau pendant l'accalmie avec des vers se déroulant comme de doux arpegges sur un « rythme tendre, entre le *folk song* et la barcarolle¹ ». Chaque strophe se compose en unité par la reprise finale du vers initial, et se relie aux autres dans une structure harmonieuse par la résonance musicale de la rime constante, qui se propage comme un écho répandu par le mot *mare*, présent dans chacune d'entre elles. Le concept thématique est celui de l'ἀργία, de la quiétude existentielle et spirituelle, évoqué par l'« inertie » de la voile et par le motif, vigoureusement souligné par les reprises lexicales de la troisième strophe, du

1. Cf. Marco CERRUTI, *Carlo Michelstaedter*, Milano, Mursia, 1967, p. 161.

« repos ». Une trêve, avant « la marée qui s'agite sans répit » du poème
« *Onda per onda batte sullo scoglio* » :

« *Onda per onda batte sullo scoglio...* »

*Onda per onda batte sullo scoglio,
passan le vele bianche all'orizzonte;
monta rimonta, or dolce or tempestosa
l'agitata marea senza riposo.
Ma onde e sole e vento e vele e scogli,
questa è la terra, quello l'orizzonte
del mar lontano, il mar senza confini.
Non è il libero mare senza sponde,
il mare dove l'onda non arriva,
il mare che da sé genera il vento,
manda la luce e in seno la riprende,
il mar che di sua vita mille vite
suscita e cresce in una sola vita.*

*Ahi, non c'è mare cui presso o lontano
varia sponda non gravi, e vario vento
non tolga dalla solitaria pace,
mare non è che non sia un dei mari.
Anche il mare è un deserto senza vita,
arido triste fermo affaticato.
Ed il giro dei giorni e delle lune,
il variar dei venti e delle coste,
il vario giogo sì lo lega e preme
— il mar che non è mare s'anche è mare.
Ritrova il vento l'onda affaticata,
e la mia chiglia solca il vecchio solco.
E se fra il vento e il mare la mia mano
regge il timone e dirizza la vela,
non è più la mia mano che la mano
di quel vento e quell'onda che non posa...
Ché senza posa come batte l'onda
ché senza posa come vola il nembo,
sì la travaglia l'anima solitaria
a varcar nuove onde, e senza fine
nuovi confini sotto nuove stelle
fingere all'occhio fisso all'orizzonte,
dove per tramontar pur sorga il sole.
Al mio sole, al mio mar per queste strade
della terra o del mar mi volgo invano,*

*vana è la pena e vana la speranza,
tutta è la vita arida e deserta,
finché in un punto si raccolga in porto,
di sé stessa in un punto faccia fiamma.*

Les vagues successivement se brisent
contre les rochers,
les voiles blanches passent à l'horizon ;
la marée qui s'agite sans répit
monte et remonte, douce ou orageuse
Mais vagues, vent, soleil, voiles et rochers,
voici la terre, voilà l'horizon
de la mer lointaine et sans frontières.
Ce n'est pas la mer libre, sans rivages,
la mer où les vagues n'arrivent pas,
la mer qui d'elle-même engendre le vent,
envoie la lumière et en elle-même la reprend,
la mer qui de sa propre vie suscite
mille autres vies et en une seule les nourrit.

Hélas ! une mer que les rivages divers
n'accablent pas, que les vents changeants
n'arrachent à sa paix solitaire, une mer
qui n'est pas une des mers n'existe pas.
Même la mer est un désert sans vie,
aride et triste, lasse et immobile.
Et le cycle des lunes et des jours,
le changement des vents et des rivages,
ce joug divers qui enserre et qui opprime
la mer qui n'est jamais la mer elle-même !
Les vagues fatiguées retrouvent le vent,
et ma quille sillonne le vieux sillon.
Et si ma main contre vents et marées
saisit la barre et redresse la voile,
ma main n'est plus désormais que la main
de ce vent, de ces vagues sans répit...
Sans répit, comme la vague qui se brise,
sans répit, comme le nuage qui vole haut,
mon âme solitaire et tourmentée
incite ma main à franchir de nouvelles vagues
et mon regard — rivé à l'horizon
où le soleil, pour se coucher, se lève —
à imaginer sans cesse

des frontières nouvelles sous de nouvelles étoiles.
Sur ces chemins de la terre ou de la mer
vainement je me tourne vers mon soleil
et vers ma mer, mes peines et mes espoirs
ne sont que vanité,
la vie entière est aride et déserte
jusqu'à l'instant où elle entre dans son port
pour faire d'elle-même, en un instant, une flamme.

Ce poème est axé sur le conflit pathétique entre désir et déception, entre recherche et absence, ou non correspondance de l'objet désiré, entre l'élan vers la plénitude de la possession de soi et la condition malheureuse où habitent la séparation, la solitude, la différenciation, l'indigence ; si bien que la flamme devient, paradoxalement, la figure de l'être qui se garde en se détruisant. Il s'agit en somme de l'antithèse entre l'homme-héros potentiellement infini (au sens où il aspire à l'« infini », selon une mouvance léopardienne à laquelle renvoie le verbe *fingerere*) et la mer qui n'est « qu'une des mers ». La mer est en effet un « faux infini », la pensée de Michelstaedter excluant toute possibilité d'accès à la liberté de l'être à travers les régions de la « physicité » du monde et du vivre, qui toutes, selon l'image léopardienne, appartiennent au « désert » de l'inauthenticité, même la mer : « même la mer est un désert sans vie / aride et triste, lasse et immobile ». Symbole métaphysique de l'existence comme transcendance du monde, comme abandon de la terre pour une navigation dangereuse, la mer est mouvement et inquiétude, énergie dramatique. La succession des vagues, la marée qui s'agite, annoncent la « fureur » de la tempête que narre le long poème, écrit en septembre 1910, *I figli del mare*, où les arpèges élégiaques de la « petite musique de la mer » (*eine kleine Meermusik*, comme eût dit Mozart) céderont la place à la densité polyphonique et à la tension lyrique d'une partition d'une tout autre ampleur : le poème symphonique du naufrage.

Dino Buzzati auteur de bande dessinée

Une lecture du mythe d'Orphée

Geneviève Granger-Mathieu
Centre de recherches ALEPH

Dino Buzzati publie en 1969 une œuvre où, à son activité d'écrivain mondialement reconnu, il ajoute un autre de ses talents : celui de peintre et dessinateur. *Poema a fumetti*¹, sans être, malgré son titre, une véritable bande dessinée, mêle, en effet, étroitement, texte et illustrations, pour présenter un récit situé en apparence dans le monde moderne, mais directement inspiré du mythe d'Orphée. Du mythe traditionnel, on retrouve les personnages principaux, Orfi et Eura, dont les noms sont à peine transformés, ainsi que les thèmes de la descente aux enfers et de l'échec final. Mais la plupart des motifs, développés aussi bien dans les textes que dans les dessins, ne relèvent que de l'œuvre elle-même, et reprennent des conceptions typiquement buzzatiennes du temps, de la mort, ou de la condition humaine.

Poema a fumetti se présente tout d'abord comme le récit de « l'aventure » d'Orfi, un récit d'apparence classique, découpé en chapitres, et dont l'introduction présente les lieux (Milan), les personnages... Mais cette construction est assez vite remise en question, aussi bien par la place prépondérante des illustrations qui prennent en charge une bonne partie de la narration, que par la présence de diverses enclaves à l'intérieur du récit, les plus importantes étant formées par les chansons d'Orfi.

1. *Poema a fumetti*, Milan, Mondadori, 1969.

Orfi, effectivement, comme l'Orphée du mythe, est un musicien, un chanteur adulé, dont la voix et les chants ont un pouvoir auquel rien ne résiste. Il est certes le personnage principal, le fil conducteur du récit, et le point de rencontre de toutes les autres figures. Il ne semble pourtant pas avoir de personnalité propre, car, dès le début, il est présenté comme « *piuttosto scombinato*¹ », morcelé, dans le dessin, en différents détails. En fait, Orfi n'existe pas en tant que véritable personnage. Ce qui le constitue, ce sont seulement ses chansons, sa quête d'Eura, les autres personnages dont il est l'interlocuteur, ou les lieux qu'il traverse ; c'est aussi, bien sûr, son échec final.

Eura, elle, n'existe que parce qu'elle est aimée par Orfi. Sa présentation, dans le texte, se borne à quelques mots (« *Il suo amore si chiama Eura*² ») et on ne voit, sur la page, que son visage, peu détaillé mais doté de deux paires d'yeux. Aucune autre information n'est donnée sur elle, son existence proprement dite ne commence pour nous qu'au moment où elle disparaît, d'une manière mystérieuse. L'important est qu'elle se pose comme absence, et objet du désespoir d'Orfi, ce qui déclenche sa quête. Quand on la retrouvera, à la fin du récit, dans une nudité innocente et quasi enfantine qui n'a rien à voir avec celle des *vallette*, créatures féminines infernales, ce ne sera, à nouveau, que pour la voir disparaître.

Si ces deux personnages sont directement empruntés au mythe d'Orphée, les autres figures importantes qui apparaissent au fil du récit appartiennent en propre à *Poema a fumetti*. Ainsi, l'homme vert de Via Saterna, qu'Orfi ne rencontre qu'au début et à la fin de son aventure, a cependant un rôle déterminant. Orfi, cherchant Eura, s'adresse à lui par hasard, et répète trois fois sa question : l'homme, déjà mystérieux et remarquable par sa couleur verte et ses traits peu détaillés, change au fur et à mesure, et son visage devient de plus en plus sombre et immatériel. Mais quand vient sa réponse, on le voit au contraire en gros plan, et il prend aussitôt une nette autorité, aussi bien sur Orfi, qu'il tutoie, que sur le lecteur-spectateur. Il parle en termes précis, concis, avec une certaine sécheresse : il est celui qui *sait*. En même temps, cependant, il ne semble pas concerné par ce qu'il dit, son regard est détourné, comme ailleurs, indifférent. Malgré son geste familier de fumeur, on peut déjà le

1. « Plutôt incohérent », *op. cit.*, p. 30.

2. « Son amour s'appelle Eura », *op. cit.*, p. 31.

percevoir comme un être exceptionnel, non humain, bien qu'il n'appartienne pas non plus à l'enfer. C'est encore Via Saterna qu'on le retrouve à la fin, dès qu'Orfi revient de son voyage dans l'*Averno*, le monde des morts. Là encore, il affirme son savoir, mais la sécheresse et la concision du début laissent la place à un véritable poème développant une idée de la mort comme un éternel et doux sommeil dans le néant. Mais l'homme vert disparaît définitivement dès qu'Orfi tente de le questionner, et l'histoire de ce dernier s'arrête alors, tandis que les dernières pages du livre présentent une vision élargie d'un monde sans frontières et sans temps.

Premier élément véritablement fantastique de l'œuvre, l'homme vert en reste le plus inexplicable, avec ses affirmations absolues refusant les interrogations, mais interrogation lui-même ; apparaissant très peu, mais laissant supposer que sans lui, rien ne serait.

Le « *diavolo custode*¹ », lui, appartient en propre à l'Au-delà, dont on le présente comme le « patron », mais qui n'y occupe en fait qu'une petite place au sein d'une hiérarchie mystérieuse. Ce « diable » a l'apparence d'une veste d'homme, que personne ne porte, mais qui parle, qui bouge, avec autant d'expressivité qu'un personnage à part entière. Au fur et à mesure de son discours, la veste s'agite, s'écrase, se froisse, gesticule véritablement. Elle change non seulement de position, mais aussi de forme, de couleur : unie ou à rayures ; col à revers droits ou arrondis ; manches portant plus ou moins de boutons... C'est elle qui initie Orfi aux mystères de l'*Averno*, tenant le rôle principal du chapitre intitulé « *Spiegazione dell'aldilà*² ».

C'est l'un des personnages les plus angoissants, peut-être, de *Poema a fumetti*. Antithèse, à la fois, du jeune chanteur encore vivant, et des morts qui ont quand même conservé leur corps, faisant partie du personnel de l'enfer mais seulement par hasard, donc ni mort, ni vivant, ni véritable « diable », il n'est qu'un ex-homme. De la position ambiguë où il se trouve, il peut regarder la vie avec des yeux désabusés, tout en étant rongé, comme les autres morts, par le désir de revivre, d'éprouver à nouveau tout ce qui, sur terre, lui paraissait angoisse, tourment, peur, mais dont, maintenant qu'il en est privé, il garde une profonde nostalgie : « *Oh la perduta angoscia, gli incubi, l'angustia, i dolori sociali perduti. Cara*

1. Le « diable gardien ».

2. « Explication de l'au-delà », *op. cit.*, p. 63-100.

*infelicità*¹!». C'est sur lui, et à sa demande, qu'Orfi exercera son pouvoir de chanteur, afin d'avoir la possibilité, comme dans le mythe, de retrouver Eura. Et ce qu'il va chanter, c'est justement la vie, qui n'existe que par l'angoisse de la mort : « *l'eterno pensiero il pensiero maledetto che ora rimpiangete, la cara morte*². » Ces chansons d'Orfi occupent une place très importante dans l'ouvrage (plus de quatre-vingts pages sur un total de deux cent vingt), dont elles constituent le chapitre central. C'est ainsi que l'évocation de la vie, et des tourments qui en font tout le prix, prend le pas sur le récit qui constituait le mythe initial, celui de la traversée des Enfers.

Sous les ordres du « diable-gardien », se trouvent de nombreuses *vallette*, dont la première et la plus importante, nommée Trudi, sert de guide à Orfi. Toutes, par leur nudité et leurs attitudes provocantes, rappellent « les sorcières de la ville », chantées par Orfi au début. Ici, elles lui sont offertes, semble-t-il, pour le détourner de sa quête d'Eura, mais elles occupent également toutes sortes de fonctions des plus banales : ouvrir les portes, renseigner, rechercher dans les fichiers...

De tous les personnages de l'Au-delà, les plus nombreux sont évidemment les morts. Ils sont représentés généralement en groupe, souvent même, en multitude. Certains peuvent avoir l'aspect de vivants, mais transparents, ou bien être en forme de mannequins. Ils apparaissent la plupart du temps en une foule tourmentée, sans détails, et sont dessinés en noir et blanc ou dans une couleur neutre³. Aucun mort n'apparaît en tant que personnage identifiable, et c'est en masse, encore, qu'ils s'agglutinent pour écouter les chansons d'Orfi. Même quand ils prennent la parole, c'est toujours en utilisant un « *noi* » collectif⁴. Dans ce monde uniforme et sans fin, il ne reste plus à la multitude anonyme des morts qu'une caractéristique, qui leur est commune : le regret lancinant de la vie.

Le récit de l'aventure d'Orfi se déroule dans deux lieux : la ville, point de départ et d'arrivée de son voyage ; et l'Au-delà, l'*Averno*, cadre de ce voyage.

1. « Oh l'angoisse perdue, les cauchemars, les soucis, les douleurs sociales perdues. Cher malheur ! ». *Ibid.*, p. 80.

2. « L'éternelle idée, l'idée maudite que maintenant, ici, vous regrettez, la chère mort ». *Ibid.*, p. 112.

3. Par exemple p. 109-111, 136-137, 186-187.

4. « *Ma noi siamo miliardi* ». (« Mais nous sommes des milliards ».) « *Vieni con noi! Canta per noi!* » (« Viens avec nous ! Chante pour nous ! »). *Ibid.*, p. 187, 197.

La ville apparaît dès la première phrase, (« *In via Saterna nella città vecchia*¹... »). Un extrait de plan en est même donné, et l'on saura par la suite qu'il s'agit de Milan. Mais, dans un premier temps, elle n'apparaît pas de manière typique, les images que l'on en voit sont celles d'une vieille maison abandonnée, propice aux légendes. La ville n'est pas valorisée en lieu bon ou mauvais. Cela, c'est la première chanson d'Orfi qui va le faire (première « enclave » dans le récit) : « *Le streghe della città*² ». Cette chanson, d'une façon assez caricaturale, met en garde les hommes contre les prostituées, et, plus généralement, contre les femmes qu'elles semblent représenter (étant donné l'accumulation des prénoms féminins les plus divers utilisés pour les nommer). On retrouve ici toute l'imagerie traditionnelle d'un fléau s'abattant sur les hommes qui se laissent appâter par ces « sorcières » : la chair comme symbole du mal, le désir incontrôlé qui mène à la perte... Or, ces sorcières sont indissociables de la ville. Les illustrations de la chanson, tantôt relevant de photos pornographiques, tantôt inspirées de la peinture expressionniste, la posent comme unique décor. On voit surtout d'immenses gratte-ciel qui semblent proliférer, avec leurs innombrables petites fenêtres identiques et anonymes, domaine de prédilection des « sorcières ». Mais tous les lieux spécifiques de la ville sont maudits : la rue, le café, le théâtre, ou les transports publics (comme le « *tranvai desiderio* », avec une allusion directe à la pièce de Tennessee Williams dont le titre est pris ici au pied de la lettre³).

Comme les sorcières, la ville apparaît donc comme un piège pour l'homme, un facteur de son asservissement. Elle peut présenter cependant, parfois, un visage moins inhumain, lorsque par exemple, elle semble accessible à la fatigue⁴, ou dans l'évocation de quartiers plus anciens. Dans tous les cas, elle est dessinée en noir et blanc ou dans une seule couleur neutre, annonçant, en cela, la représentation de l'Au-delà.

L'autre lieu important du récit est, en effet, le monde des morts, l'*Averno*. Mais est-ce vraiment un autre lieu ? On y retrouve les mêmes figures que celles qui servent à désigner la ville. Ses *vallette* ressemblent

1. « Rue Saterna dans la vieille ville... » *Ibid.*, p.9.

2. « Les sorcières de la ville ».

3. « *Non scherzate ragazzi il pericolo è serio ecco due sono scese dal tranvai desiderio* ». « Ne plaisantez pas les garçons regardez il y en a deux qui sont descendues du tramway nommé désir ». *Ibid.*, p. 24.

4. C'est une illustration inspirée de l'idée de déformation de Dali, qui matérialise cette fatigue (p. 33).

tout à fait aux « *streghe della città* » de la chanson d'Orfi : même désignation par leurs divers prénoms, mêmes attitudes provocantes. Mais surtout la ville est omniprésente, jusqu'à avoir, grâce aux illustrations, une fonction de protagoniste dans le récit. Représentée de la même manière que dans le monde des vivants, on en voit surtout ses gratte-ciel immenses et impersonnels. Ces fonds d'immeubles servent, la plupart du temps, de décor à la foule des morts, rappelant ainsi le film de Fritz Lang : *Metropolis*. La ville, toujours productrice d'angoisse, est présente encore métaphoriquement dans les trains de la mort à multiples étages inspirés de Fellini¹, ou au moment de l'échec final d'Orfi, avec d'innombrables fenêtres sans vie, comme autant de témoins silencieux et indifférents de son malheur.

Cette conception de la ville moderne comme un enfer est un thème contemporain assez courant, que l'on retrouve aussi bien dans la littérature (Joyce...) qu'au cinéma (Lang, Fellini...). Buzzati le reprend ici en l'intégrant à sa propre idée de l'enfer, mais on note cependant que l'analogie reste sous-entendue, se faisant surtout à travers les dessins (alors que dans sa nouvelle *Viaggio negli inferni del secolo*², par exemple, cette analogie est explicite).

Une figure qui se révèle, en revanche, primordiale dans la représentation de l'enfer, est celle du temps. Dans l'Au-delà, le temps n'existe plus, et il devient l'un des principaux objets de regret des morts et du « *diavolo-custode* ». Pourtant, ses symboles se multiplient : les montres (« *gli orologi vanno ma il tempo è fermo*³ ») ; le jour et la nuit qui semblent continuer à alterner comme sur terre (« *anche qui, alla sera*⁴... ») ; les grands trains de la mort, dont on comprend bien, à leur horaires impossibles, qu'ils ne partiront jamais. Les expressions qui font référence au temps se multiplient, en particulier dans les discours de la veste (« *è venuto il tempo ; quanto tempo è passato ; da qualche tempo*⁵... »). Orfi, à son tour, insiste dans ses chansons sur ce regret lancinant, avec le leit-motiv « *quando* » qui revient à chaque nouveau thème abordé. Enfin, le respect d'un certain laps de temps (vingt-quatre heures) est la condition suprême imposée à Orfi pour pouvoir ramener Eura sur terre. Cette figuration de l'épreuve finale — propre à *Poema a fumetti*, puisque dans le

1. *Ibid.*, p. 194-197.

2. *Il colombre*, Milan, Mondadori, 1966.

3. « Les montres marchent mais le temps est immobile ». *Poema a fumetti*, cit., p. 72.

4. « Ici aussi, le soir... ». *Ibid.*, p. 80.

5. « Le temps est venu ; que de temps est passé ; depuis quelque temps... »

mythe d'Orphée, c'est le regard en arrière qui est posé comme interdiction — marque bien l'importance que prend ici le temps, absent, mais si présent par ce manque même.

Absence, manque : en fait, l'Au-delà ne se caractérise ici que négativement par rapport à tout ce qui constitue la vie. Il apparaît comme un monde étrange, très semblable à celui des vivants, mais où tout n'est qu'une apparence vide. Chaque mort reste dans son décor habituel. La veste-diable, d'une manière très logique, démontre qu'un espace unique ne pouvant contenir tous les défunts depuis les premiers âges, « chacun emporte avec soi son propre monde¹ ». Pour Orfi, c'est Milan, mais, pour d'autres, cela pourrait aussi bien être Zaghreb, Karlsruhe ou Paraná (toujours des villes, cependant). La description de ce monde le présente comme apparemment assez agréable : c'est la même chose que la vie, mais en ordre, et surtout sans la mort et sans toutes les douleurs que celle-ci occasionne sur terre : souffrance, maladie, peur, vaine espérance... « *Gente fortunata, no ?*² » semble affirmer le diable, mais son ironie désespérée perce sous ses propos, d'autant plus que l'illustration (des mannequins aux visages transparents inspirés de De Chirico) met en relief la vacuité de cette apparence. L'Au-delà se présente alors sous son véritable jour, celui de tous les regrets de la vie perdue : « *rimpianto è la malattia del posto*³ ». Les mêmes habitudes que sur terre demeurent, mais elles sont devenues sans objet ; la nature est encore là, mais elle ne fait plus peur, et a perdu tout mystère, et donc tout intérêt. L'amour a lui aussi disparu, non tant parce qu'il a perdu son utilité première de propagation de l'espèce, mais parce qu'il est maintenant dénué de tout ce qui le faisait exister : mystère, angoisse, folie, certitude de sa brièveté...

Cette éternité ordonnée et uniforme n'engendre que l'ennui, et par contre-coup, la vie de douleur, que les morts ne peuvent que difficilement rappeler à leurs souvenirs, s'auréole de beauté et devient un paradis perdu.

C'est ce paradis désormais inaccessible que le diable-gardien demande à Orfi de chanter, posant cette requête comme première condition pour retrouver Eura (la deuxième étant la limite de temps). Orfi, contre l'autorisation de pénétrer dans le royaume des morts, devra, par son chant, rappeler « les chers mystères » qui sont l'essence de la vie. Les exigences

1. *Ibid.*, p. 72.

2. « Des gens heureux, non ? ». *Ibid.*, p. 74.

3. « Le regret, voilà la maladie de cet endroit ». *Ibid.*, p. 78.

du diable sont d'ailleurs assez précises : on trouve ainsi une illustration en neuf vignettes proposant une sorte d'échantillonnage des disgrâces de la vie qu'Orfi devra évoquer¹.

Les chansons d'Orfi se présentent en deux temps. Il y a d'abord une succession d'évocations assez brèves, donnant des exemples de ces angoisses que les morts regrettent, et introduites par le leit-motiv « *quando* ». Elles font directement appel au souvenir d'un vécu particulier, que celui-ci soit réel (la guerre, une opération chirurgicale, la solitude...) ou fantasmatique (la peur irraisonnée de la nuit, d'un étrange vol d'oiseaux dans le ciel, d'un bruit inexplicable...). Quand l'évocation se fait plus proche de l'idée de la mort, Orfi s'arrête une première fois. Mais ce n'est plus seulement pour le gardien qu'il chante maintenant, c'est aussi pour tous les morts qui se sont approchés pour l'écouter, et ce sont eux qui lui demandent de continuer.

Le deuxième groupe de chants est plus long. Il s'agit toujours des tourments de la vie, mais l'évocation en est beaucoup plus précise. Orfi cite des noms, donne des détails, retranscrit des dialogues. Il semble ensuite s'adresser personnellement à chaque mort, en le tutoyant, pour lui rappeler un moment, une expérience que chacun doit avoir connue. D'autres chansons se présentent comme de véritables récits, avec un titre (« *La storia di²...* »). Dans la dernière « histoire », la plus longue, Orfi se met à chanter l'amour, qui, pour les morts, est « l'histoire qui attriste le plus ». Dans cette longue évocation en douze pages, il mêle tour à tour la description, les expériences vécues, les sensations, les métaphores..., aussi bien dans le texte que dans les dessins, terminant par un poème lyrique en strophes. C'est enfin Dieu qu'Orfi évoque, un dieu qu'il multiplie, en passant en revue les différents aspects qu'il peut prendre sur terre, mais qui ici, dans ce monde sans mort, est superflu. Et c'est justement, encore, sur l'idée de la mort qu'Orfi s'arrête de chanter, cette fois définitivement.

Dans ce chapitre, central, comme on l'a vu, de *Poema a fumetti*, Buzzati semble faire un catalogue, un résumé de ses propres thèmes les plus significatifs. Outre le temps (motif essentiel, en particulier, du *Désert des Tartares*), on retrouve ainsi l'angoisse de l'inconnu ou de l'aventure ; l'attente vaine ou trahie ; l'espoir, l'illusion, suivis de la désillusion. On peut citer encore la peur, qui peut être liée à l'idée de mort, mais peut

1. P 107.

2. « L'histoire de... ».

aussi en être distincte quand il s'agit de mystérieux phénomènes, de malédictions surnaturelles... Ces chansons présentent aussi le thème de la lutte de l'homme contre des entités qu'il ne perçoit pas mais qui le transcendent et le conditionnent. La nature, dans cette lutte, ne reste pas neutre, mais intervient au contraire comme un véritable protagoniste : elle n'est pas un allié pour l'homme, mais symbolise pour lui la somme de toutes ses difficultés et de tous les mystères qui l'angoissent.

Outre la reprise de tous ces thèmes que l'on trouve aussi bien dans les romans que dans les nouvelles de Buzzati, les chansons d'Orfi font des allusions plus ou moins directes à certaines de ces dernières, ou aussi, parfois, à des tableaux de cet auteur. Ainsi, par exemple, « *la grande luna nera* » (p. 113) peut évoquer à la fois la nouvelle *L'incantesimo della natura*¹ et le tableau « *Una fine del mondo* ». « *Il vecchio cane malato* » (p. 131), ayant déjà fait l'objet d'un tableau, est peut-être le même que l'on retrouve dans la nouvelle *Il cane che ha visto Dio*. L'analogie entre la montagne et la ville, dans l'illustration de la p. 125, est aussi le sujet du tableau « *Piazza del Duomo di Milano* ». Dans *Viaggio negli inferni del secolo*, en revanche, l'enfer qui, au début, se présente de la même façon qu'ici (petite porte dans une rue de Milan), prend par la suite un sens différent, puisque c'est la vie moderne elle-même, et surtout la ville, qui le constituent et se confondent avec lui². Mais on trouve dans *Nuovi strani amici*³ une présentation semblable de l'enfer comme absence de mort et suspension du temps. Et l'un des derniers romans de Buzzati, *Il grande ritratto*⁴, défend la même conception de la vie que *Poema a fumetti* : celle-ci ne vaut la peine d'être vécue que telle qu'elle est. Une existence qui pourrait transgresser le temps et ses lois, et donc la mort, ne provoquerait que des maux bien pires, insupportables pour la nature humaine.

Mais l'originalité de *Poema a fumetti* est justement de présenter ces thèmes sous forme de « bandes dessinées », où l'image et ses relations avec le texte prennent une importance considérable, jusqu'à faire de ces relations une figure supplémentaire qui participe à la logique de l'œuvre.

1. *Sessanta racconti*, Milan, Mondadori, 1958.

2. *Il colombre*, cit.

3. *Paura alla Scala*, Milan, Mondadori, 1949.

4. Milan, Mondadori, 1960.

On peut voir tout d'abord que *Poema a fumetti* entretient des rapports tant implicites qu'explicites avec deux formes de l'image : la peinture et le cinéma.

Orfi, le héros, est figuré sous les traits du peintre Antonio Recalcati, ami de Buzzati : cela nous est précisé dans les « remerciements » au début du livre. Toujours dans ce paragraphe de remerciements, sont cités les nombreux peintres dont Buzzati s'est inspiré de plus ou moins près pour ses illustrations ; on trouve par ailleurs le nom de Magritte parmi les passagers des trains de la mort. Certains de ceux qui sont cités ne le sont que partiellement : par exemple, Dali est remercié pour les déformations de la p. 33, alors que de nombreuses autres illustrations, tout au long de l'œuvre, en sont aussi inspirées. L'influence de Bellmer, cité pour la p. 165, se retrouve également dans les très gros plans (p. 162-163), dans le symbole du désir rappelant sa « poupée démontable » (p. 85), ou dans « la victime ficelée » de la p. 174. Mais il y a de nombreux autres peintres dont le nom n'est pas indiqué explicitement, mais que l'on peut reconnaître facilement, soit par leur style, soit même par certains de leurs tableaux qui sont pratiquement reproduits. Au fil des pages, on retrouvera ainsi les mannequins de De Chirico, les figures fantastiques de Marie Toyen, les constructions étranges de Roberto Matta, les « ultracorps » d'Enrico Baj, les découpages de gravures du XIX^e siècle d'Ernst, ainsi que l'influence d'autres surréalistes comme Enrico Donati, Wilfredo Lam, Jacques Hérold, Tanguy...

La peinture surréaliste n'est pas la seule à être représentée ici, et *Poema a fumetti* est formé d'un vaste mélange de styles, tout en travaillant plutôt dans la branche fantastique de chacun. L'un des plus représentés est l'expressionnisme allemand ou, plus généralement, du centre de l'Europe. Les exemples en sont nombreux, en particulier dans les chansons d'Orfi, et les peintres sont, pour la plupart, cités dans les remerciements. On peut encore trouver l'art fantastique des XIX^e et XX^e siècles, le Kitsch et le Modern Style (par exemple p. 13 ou p. 218), sans oublier les propres œuvres de Buzzati, comme on l'a déjà vu.

Dans les « remerciements » sont cités également des hommes de cinéma : Murnau pour l'ombre de Nosferatu (p. 132), et Fellini pour les grands trains de la mort (p. 194-197). Mais là-encore, le cinéma tient dans *Poema a fumetti* une place plus importante qu'on ne le voit dans ce paragraphe, et ceci, de diverses manières. Outre ces cinéastes cités, cer-

taines images s'inspirent manifestement de films, sans que ce soit explicité. Ainsi la silhouette se découpant au sommet de la longue descente vers les enfers, avec une lumière rasante venant de la porte en-haut (sur la couverture et p. 59), fait penser à un plan célèbre du film « Le troisième homme » de Carol Reed. Quant à l'expressionnisme cinématographique allemand, outre Murnau, il est représenté aussi par Fritz Lang, avec des images de la ville et de la foule comme on en trouve dans son film *Metropolis*.

Mais le cinéma est aussi évoqué à travers certaines de ses techniques, qui s'apparentent souvent, d'ailleurs, à celles de la bande dessinée. Ainsi le principe des multiples écrans, les différentes prises de vue (plongeante ou ascendante), les plans variés, ou, éventuellement, l'éclairage, interviennent dans ces deux genres. Plus caractéristique de *Poema a fumetti* est la répétition d'images, visant à y créer un mouvement et reproduisant, en cela, la technique de base du cinéma. Or, avec le mouvement, c'est la notion de temps qui est introduite.

On peut considérer que la peinture relève essentiellement de l'espace, alors que le cinéma, lui, relève du temps. Les liens que *Poema a fumetti* établit entre la peinture et le cinéma sont donc aussi des liens entre l'espace et le temps.

Comme on l'a vu, la technique du cinéma vient parfois temporaliser le dessin, dans le cas d'une image morcelée en plusieurs vignettes. Le plus souvent, c'est pour représenter un mouvement¹. Mais ce procédé peut signaler aussi un laps de temps qui s'écoule² ou même, le cas échéant, une insistance. En-dehors de ces procédés de répétition, le temps est, de toute façon, introduit dans l'image par le texte qui l'accompagne, surtout lorsque celui-ci est un récit. Inversement, le texte, intégré dans l'image, est à son tour spatialisé. Malgré le titre, il y a assez peu de « bulles ». Même dans les cas de discours directs, le texte est, le plus souvent, placé dans un espace blanc, sans séparation marquée avec l'image. Parfois, il encadre lui-même l'illustration, ou la morcelle en vignettes : dans ce dernier cas, l'interrelation espace-temps apparaît nettement. Le texte peut aussi se trouver tout à fait en dehors du dessin, ou sur une

1. Ainsi p. 28, 67, 90, 146, 148-149, 155-157, 206, 210, 219.

2. P. 38, avec également une variation du texte ; p. 50, où l'homme disparaît à la dernière vignette ; ou p. 81, avec la lune qui descend peu à peu, et les variations de point de vue.

autre page : c'est en général quand il a une importance particulière, prenant alors un ton plus solennel, plus lyrique, ou plus fantastique.

Quoi qu'il en soit, toutes les ressources de la bande dessinée sont exploitées. On trouve ainsi les diverses typographies qui permettent d'écrire en caractères plus ou moins grands, plus ou moins épais ; les sons qui se matérialisent en onomatopées. La liberté de la bande dessinée permet aussi d'avoir des lignes d'inégale longueur, des marges différentes, des retours à la ligne en milieu de phrase, une orientation à dominante horizontale ou verticale. La technique du calligramme peut intervenir, spatialisant totalement le texte (p. 92). La couleur entre aussi en jeu : le texte est en général en caractères noirs sur fond blanc, mais il peut être sur fond jaune, ou sur celui, colorié, de l'image dans laquelle il est intégré.

En dehors de la problématique du temps et de l'espace, le texte et l'image ne cessent, ainsi, de multiplier leurs relations. Certaines sont simplement utilitaires : c'est le cas quand le texte est un récit accompagné d'une illustration qui lui correspond, ou encore quand l'image ne sert qu'à désigner un personnage qui parle ou dont on parle. On a vu aussi que c'est parfois l'image elle-même qui porte le récit, et le texte qui l'accompagne lui sert alors d'ancrage, en la complétant par des précisions de temps, de situation... Ou inversement, c'est elle qui sert d'ancrage et donne le ton au texte : par exemple le changement de physionomie de la *valletta* Trudi, d'abord plutôt narquoise, et soudain dramatique¹.

D'autres relations mettent texte et image en opposition : c'est le cas lorsqu'un passage plutôt concret est accompagné d'un dessin à dominante fantastique, ou vice-versa. Un effet particulièrement angoissant est obtenu lorsque l'illustration prend le texte véritablement au pied de la lettre, donnant corps, alors, à des impressions, à des rêves, à des angoisses confuses... Dans tous les cas, on voit bien qu'il y a une interaction constante entre ces deux modes de représentation, texte et image, bien plus étroitement mêlés, ici, que dans une bande dessinée traditionnelle.

S'il est clair que *Poema a fumetti* est une reprise du mythe d'Orphée, auquel il emprunte certains de ses personnages ou de ses motifs, on a pu voir aussi qu'il s'agit d'une œuvre extrêmement originale, par sa forme, autant que par les thèmes qu'elle développe et qui appartiennent

1. *Ibid.*, p. 56-57.

pleinement à l'univers de Buzzati. Or, justement, son véritable caractère orphique réside moins dans l'*inventio* empruntée au mythe, que dans sa propre logique.

Une des lectures, en effet, que l'on peut faire du mythe d'Orphée, est que celui-ci représente le désordre dionysiaque qui s'oppose à l'ordre apollinien. Orphée abolit les frontières entre les ensembles ordonnés et rationnels d'Apollon en les faisant, par son chant, s'interpénétrer, se chevaucher, se mélanger. Il les rend mouvants, fluides. Son domaine est essentiellement celui de la nuit et du chaos.

Or on trouve dans *Poema a fumetti* un mélange presque anarchique de styles, de registres ou de références. Comme le personnage mythique, Orfi a, lui aussi, fait disparaître les frontières et les différences. La vie et la mort se ressemblent, jusqu'à pouvoir se confondre ; l'enfer n'est qu'une exacte réplique de la ville. Dans le récit du voyage d'Orfi, le texte et l'image, le temps et l'espace, le réel et le fantastique, le vécu et le rêvé ne cessent de se croiser, de se répondre, et finalement de s'identifier les uns aux autres. La montagne (p. 125) est-elle « notre vie, notre ville, notre maison, notre antique tombe », ou tout cela à la fois ? Les grands trains figés sont-ils encore trains, ou seulement gratte-ciel en mal de partance ? La Via Saterna elle-même, à la fin, s'ouvre sur le désert du Kalahari. Le temps n'existant plus, l'instant peut se confondre avec l'éternité, le passé avec le présent, puisque, peut-être, tout s'est déroulé seulement « *in quel preciso momento*¹ », et puisqu'un mythe antique peut se reproduire à l'époque moderne.

Après la mort d'Orphée, déchiré et dispersé par les Ménades en furie, son chant continue cependant, fait de restes, de fragments, de traces. On a pu voir que *Poema a fumetti* (dont Orfi, le personnage principal, est, dès le début, « *scombinato* », morcelé) n'est pas une véritable bande dessinée : ce n'est pas non plus de la littérature, ni de la peinture, ni du cinéma, bien que B.D., littérature, peinture et cinéma y soient sans cesse évoqués et reflétés. Mais ce *Poema* est constitué, en fait, de tous ces genres à la fois, sans appartenir à aucun en particulier. Il les a mêlés, les a fait « chanter » en les retravaillant, en les remodelant selon ses propres fins. C'est dans ce mélange mouvant de styles et de moyens d'expression divers que l'on peut reconnaître le principal intérêt de cette œuvre, dont la logique en fait un véritable poème orphique.

1. « À ce moment précis » : *ibid.*, p. 32 et p. 220.

**Mythographies poétiques, mythes
personnels**

Vincenzo Cardarelli et le mythe de l'origine

Myriam Carminati
Université Paul-Valéry, Montpellier III

Le néo-classicisme en question

Selon Bruno Romani, Vincenzo Cardarelli serait l'« auteur d'une seule œuvre : son style¹ ». Dans cette perspective, le travail littéraire de Cardarelli pourrait se résumer à « bien écrire », ce qui était la ligne directrice de la revue *La Ronda* où vont se retrouver, dès sa création en 1919, les tenants du « Retour à l'ordre ». En effet, entre 1919 et 1922, cette revue mettra en avant l'auto-suffisance des valeurs littéraires, la restauration de la tradition classique, mais aussi le sentiment de la solitude et du vide. Contre les recherches expérimentales en tous genres des avant-gardistes, elle prônera le goût de la calligraphie par le retour à la leçon d'équilibre, de précision et de pureté formelle des classiques. Or, Cardarelli fut au nombre des fondateurs de la revue dont il signera le programme. Toutefois, il serait erroné de penser que, pour Cardarelli, « bien écrire » se limite à la prose d'art et à la calligraphie. « Bien écrire », pour lui, est indissociable de l'action morale car cela engage dans le même temps l'esthétique et l'éthique. C'est pourquoi dire de son œuvre, comme on le fait trop souvent, qu'elle est néo-classique et indifférente aux problèmes de contenu est un non-sens. Sur les traces de Dante, de Vico et de Leopardi, Cardarelli se présente tout à la fois comme poète et penseur. Et il ne manque pas de répéter et de souligner à l'envi que

1. Cité in Carmine DI BIASE, *Invito alla lettura di Cardarelli*, Mursia, Milano, 1975, p. 27.

la parole doit être avant tout parole de vérité¹. Ainsi donc, Cardarelli adhère aux choses et ne perd jamais de vue le nécessaire et inextricable rapport entre poésie et vie, ce qui débouche, pour lui, sur la théorisation de l'impassibilité, telle qu'elle est présentée dans un texte programmatique intitulé *Données biographiques* :

Io divoro i fatti. La mia lirica (attenti alle pause e alle distanze) non suppone che sintesi. Luce senza colore, esistenza senza attributo, inni senza interiezione, impassibilità e lontananza, ordini e non figure, ecco quel che vi posso dare².

Moi, je dévore les faits. Ma poésie (attention aux pauses et aux distances) ne suppose que synthèse. Lumière sans couleur, existences sans attribut, hymnes sans interjection, impassibilité et distance, ordres et non figures, voilà ce que je peux vous donner.

Di Biase fera remarquer à juste titre que cette impassibilité *sui generis* n'est que le résultat d'une conquête — au sens nietzschéen du terme — qui n'a rien à voir avec l'indifférence ou avec le retrait hors du monde³. D'ailleurs, le style de Vincenzo Cardarelli est marqué au sceau de la « *famigliarità* » et lui-même précise qu'est « impassible le poète qui, saisi par l'inspiration, peut la diriger indifféremment sur n'importe quel objet tout comme se répand la lumière⁴ ». D'où un « classicisme à double fond⁵ » qui vit de références intérieures et qui évite autant que faire se peut la confrontation avec l'autre. D'où le style comme défense, le rejet de l'impressionnisme, le dépassement du fragmentisme, bref un lyrisme contrôlé qui n'exclut pas une sorte de « frisson ». En effet, dès les toutes premières poésies, on voit bien que l'art apollinien de Cardarelli est menacé par la fêlure. Et les thèmes de cette poésie sont éloquents :

1. Sur la double question de la relation entre poésie et vérité, d'une part, et de la filiation de Cardarelli avec Dante, Vico et Leopardi, de l'autre, voir C. DI BIASE, *op. cit.*, p. 65-66.

2. VINCENZO CARDARELLI, *Opere*, « Dati biografici », Milano, Mondadori, I meridiani, 1998¹, p. 135.

3. Voir C. DI BIASE, *op. cit.*, p. 101.

4. V. CARDARELLI, *op. cit.*, p. 871-872 : « *Impassibile è il poeta che, colto dall'ispirazione, può volgerla indifferentemente su ogni oggetto, come si diffonde la luce* ». Sauf indication contraire, nous traduisons.

5. In « *Passo di ronda* », cité in Vittorio BOARINI e Pietro BONFIGLIOLI, *Avanguardia e restaurazione*, vol. 2, Bologna, Zanichelli, 1976, p. 275.

solitude, errance, sentiment du temps, passer des saisons, précarité de toutes choses, désillusion de léopardienne mémoire, silence et mort¹. Ainsi donc, si classicisme il y a, ce classicisme n'est que l'aboutissement d'une difficile conquête toujours à l'épreuve de la mort et du périr.

Le temps

« Tout en ce monde est temps qui passe », est-il dit dans un poème qui associe le passer et le sentiment du temps, auquel toutes choses sont soumises, au rythme régulier et inéluctable des saisons qui ne se suivent pas mais se génèrent l'une l'autre :

*Tutto nel mondo è mutevole tempo.
Ed ecco, è già il pallido,
sepolcrale autunno,
quando pur ieri imperava
la rigogliosa quasi eterna estate².*

Tout en ce monde est temps qui passe.
Et voici déjà le pâle,
le sépulcral automne,
quand hier encore régnait
le vigoureux, le presque éternel été.

De ces vers sourd une mélancolie qui se nourrit jusqu'à l'angoisse du mouvement incessant du temps, le moment nodal de cette inquiétante perception n'étant autre que l'automne. Pour Cardarelli, en effet, l'automne est une saison « sépulcrale » et le mois d'octobre « une très douce agonie³ ». Sans parler du soleil qui, en cette saison, « est le pâle soleil de la longue mort⁴ ». Mais l'automne n'est pas le seul moment où le sentiment du temps est perceptible. Chaque soir, pour ne citer que cet exemple, quand la lumière, telle une fleur qui se flétrit, vient à se défaire et à mourir, les églises et les cimetières de Ligurie se colorent d'une tristesse rosée :

1. Voir « Adolescente », « Incontro notturno », « Alla morte » in V. CARDARELLI, *op. cit.*, respectivement p. 9-10, 12-14 et 98.

2. *Ibid.*, « Tempo che muta », p. 106.

3. *Ibid.*, « Ottobre », p. 43 : « una dolcissima agonia ».

4. *Ibid.*, p. 107 : « è il solicello della lunga morte ».

*Una rosea tristezza vi colora
quando di sera, simile ad un fiore
che marcisce, la grande luce
si va sfacendo e muore*¹.

Une tristesse rosée vous colore
le soir, quand, telle une fleur
qui pourrit, la grande lumière
se défait peu à peu et meurt.

Être de finitude, soumis à la loi d'impermanence et conscient de sa fragilité, jusqu'au poète à la dérive qui assiste, en un vers léopardien, à son propre naufrage :

*Invano, invano lotto
per possedere i giorni
che mi travolgono rumorosi.
Io annego nel tempo*².

En vain, en vain je lutte
pour posséder les jours
qui m'emportent pleins de bruit.
Je fais naufrage dans le temps.

D'où l'attention portée au « naufrage hivernal » de Venise, « cette ville qui ne vit pas³ » et que, depuis Thomas Mann, on sait vouée au sentiment de la mort, comme l'est cette Villa Tarantola dont Cardarelli dit qu'elle est construite dans une région « réservée à la mort » au milieu de terres « mortifères⁴ ». Une villa qui ne vit pas, tout comme Venise. Nous nous bornerons à ces deux exemples qui sont comme les « stations » d'un douloureux *memento mori* contre lequel les illusions ne tiennent pas longtemps. Ces illusions, comme le précise le poète, ne sont qu'« une manière de tromper l'attente », mais une manière dérisoire et pathétique, car c'est le temps lui-même qui, dans un rapport filial, engendre

1. *Ibid.*, « Liguria », p. 72.

2. *Ibid.*, « Alla deriva », p. 95.

3. *Ibid.*, « Autunno veneziano », p. 46.

4. *Ibid.*, « Villa Tarantola », p. 393-98.

la désillusion¹. D'où le sentiment de la solitude et du tragique². D'où une mort sans espoir, une mort « impitoyable » qui — contrairement à ce qu'il advient dans la tragédie classique — ne répare rien du tissu déchiré du réel, mais qui « se révèle pour ce qu'elle est : l'injure suprême³ ».

La nostalgie ou Caïn et Abel

Dans le climat psychologique et moral que nous venons d'évoquer, il n'est pas étonnant de rencontrer la figure du vagabond, de l'errant, de l'homme qui passe⁴ et qui n'en finit pas de trahir et de partir :

Toccate certe verità, all'uomo non rimane che prendere, in silenzio e da buon traditore, la decisione che più gli conviene. La mia è sempre quella. Partire⁵.

Une fois qu'il a touché du doigt certaines vérités, il ne reste plus à l'homme qu'à prendre, en silence et en parfait traître, la décision qui lui convient le mieux. La mienne est toujours la même. Partir.

Et c'est à Caïn, « le réprouvé et le paria, qui sollicite sa sympathie décadente et provocatrice », que Cardarelli ne manque pas de s'identifier, mettant ainsi en lumière, non sans ironie, son « mauvais destin⁶ ». Esprit sans repos, tout à la fois figure de la dérélition et créateur d'un ordre en devenir, Caïn est emblématique de cet humain, trop humain dont nous entretenons Nietzsche :

Ed egli s'era fatto strada da per tutto, opponendo la sua forza devastatrice alla confusione degli elementi che lo intralciavano, inebriandosi delle stesse difficoltà e delle asprezze. [...] A questo modo Caino, come trastullandosi e senza quasi avvedersene, era pervenuto a far correre le acque,

1. *Ibid.*, voir « Passaggi », p. 33 et « Illusa gioventù », p. 40.

2. *Ibid.*, in « Lettere non spedite », p. 910 : « *Medito sul mio destino. Per quanto pessimista, non me lo sarei figurato così tragico [...]* » (« Je médite sur mon destin. Bien que pessimiste, je ne me le serais jamais représenté aussi tragique »).

3. *Ibid.*, « Commiato », p. 270.

4. Clelia Martignoni parle du « *catalogo leggendario o quotidiano degli alter ego [...]* » (« catalogue légendaire ou quotidien des alter ego »), in V. CARDARELLI, *op. cit.*, p. XLIII.

5. *Ibid.*, « Temi dell'addio », p. 152.

6. Clelia Martignoni in V. CARDARELLI, *op. cit.*, p. XLIII : « *il reprobato e il reietto, che sollecita la simpatia decadente e provocatoria di Cardarelli [...]* ».

*più o meno regolarmente, entro certi limiti da lui segnati, e a scoprire le prime vaste pianure bruciacchiate e irte di sterpi*¹.

Et partout il avait ouvert son chemin, opposant sa force dévastatrice à la confusion des éléments qui l'entravaient, s'enivrant des difficultés mêmes et des aspérités. [...] De cette façon, comme en se jouant et presque sans s'en apercevoir, Caïn était parvenu à faire courir les eaux, plus ou moins régulièrement, à l'intérieur de certaines limites qu'il avait tracées, et à mettre à jour les premières vastes plaines légèrement rous-sies et envahies par les broussailles.

Toutefois, dans son humanité, Caïn reste l'étranger, comme le fait remarquer Carmine Di Biase qui insiste aussi sur le triple motif de la solitude, de la perdition et du mal. Et c'est ainsi que se présente une autre figure à laquelle s'identifie Cardarelli, celle de Lot, qui, invité par Abraham à choisir son chemin, prend celui de la perdition². Il apparaît alors que Cardarelli n'en finit pas de se dire voué à la solitude, à l'exil volontaire de la vie et à la douleur³. Cette condition existentielle va induire chez le poète la recherche d'un refuge hors de l'espace et du temps. Ce sera Venise — et on notera l'ambivalence constitutive de l'écriture de Cardarelli — dont il dit dans *Il cielo sulle città* que l'on y vit « comme dans un agréable exil, non seulement de la terre, mais du temps » puisque Venise, cette cité qui ne connaît pas le temps, « ne possède qu'un vague soupçon des saisons terrestres » et qu'il lui manque donc « le sentiment, l'horreur de la mort⁴ ». Il n'en reste pas moins, chez Cardarelli, une mélancolie existentielle qui trouve son origine dès la Genèse, en des temps primordiaux, quand le Créateur, lui-même en proie à la mélancolie, doit prendre congé du monde et, quittant la terre, laisse « en héritage de Lui la nostalgie, son irréparable absence⁵ ». Aucun refuge, par conséquent, ne semble permettre au poète d'échapper à la mélancolie et à la nostalgie. En effet, suivant des modalités à chaque fois singulières, il est souvent question, chez Cardarelli, de rupture et de perte par rap-

1. *Ibid.*, « Caino », p. 203.

2. Voir C. DI BIASE, *op. cit.*, p. 63.

3. « *Fin dall'infanzia fui votato al dolore [...]* », in « Lettere non spedite », V. CARDARELLI, *op. cit.*, p. 916.

4. *Ibid.*, « Venezia », p. 630-31 : « *questa città non possiede se non un vago sospetto delle stagioni terrestri [...]* Manca a Venezia il sentimento, l'orrore della morte. »

5. *Ibid.*, voir respectivement dans *Favole della Genesi* « Il peccato », p. 198 et « Il risveglio », p. 226.

port à l'enfance, mais aussi, de façon plus vaste, par rapport à des temps immémoriaux qui ne représentent rien moins que l'enfance de l'humanité. C'est ainsi qu'une poésie a pour titre *Temps immaculés* et qu'une autre consacrée à la jeunesse commence par deux vers qui mettent à nu l'illusion de l'harmonie sur terre :

*O gioventù, innocenza, illusioni,
tempo senza peccato, secol d'oro¹!*

Ô jeunesse, innocence, illusions,
temps sans péché, siècle d'or!

Cette harmonie n'est qu'un reflet de ce que fut, pendant quelques instants, la « grande harmonie originelle » d'Adam avant qu'il ne soit chassé du Paradis terrestre². En fait, bien souvent chez Cardarelli, le pays natal est assimilé à un Éden perdu, un « pays fabuleux » dont il faut rester à distance de façon à le garder « immaculé » dans le souvenir :

Senza tante storie, potrei recarmici due volte la settimana, potrei starci di casa. E invece, no signori, lascio passare gli anni prima di rimettere piede in questo mio favoloso paese. E non faccio che sognarmelo e sospirarlo come se fosse in capo al mondo; più soddisfatto, si direbbe, della privazione che m'impongo standone lontano, più pago del ricordo e dell'immagine che ne porto con me, che non del piacere che proverei rivedendolo³.

Sans faire tant d'histoires, je pourrais y aller deux fois par semaine, je pourrais y habiter. Et, au contraire, rien à faire, je laisse passer des années avant de remettre les pieds dans mon fabuleux pays. Et je ne fais que le rêver et le désirer comme s'il était au bout du monde ; plus satisfait, dirait-on, de la privation que je m'impose en restant loin, plus heureux du souvenir et de l'image que je porte en moi que du plaisir que j'éprouverais en le voyant.

La nostalgie, expression du désir, se nourrit donc du manque de cette « antique terre » où le poète rêve d'aller pour « dormir une nuit avec les morts », c'est-à-dire — comble du paradoxe — pour s'inscrire dans une généalogie hors du temps⁴. Alors, si nous avons pu assimiler le poète

1. *Ibid.*, « Tempi immacolati », p. 29-30 et « Illusa gioventù », p. 40.

2. *Ibid.*, « Il peccato », p. 196.

3. *Ibid.*, « Il mio paese », p. 383.

4. *Ibid.*, voir respectivement « Nostalgia », p. 90 et « Il mio paese », p. 384.

à Caïn pour son inquiétude existentielle, son « esprit sans repos », nous pouvons aussi le comparer à Abel dont Cardarelli parle en ces termes :

*Mentre Abele, che aveva preso di Eva, colla sua anima femminile e contemplativa, i suoi canti di pastore e il belato dei suoi agnelli gradevoli, non era più ormai che un ricordo, insostenibilmente patetico, del perduto bene dell'Eden*¹.

Tandis qu'Abel, qui tenait d'Ève, avec son âme féminine et contemplative, ses chants de berger et le bêlement de ses agneaux si agréables, n'était plus désormais qu'un souvenir, pathétique jusqu'à l'insoutenable, du bien perdu de l'Éden.

Dans ces conditions, on comprend que le voyage — sous les espèces de l'errance et du vagabondage — soit l'un des thèmes majeurs de l'œuvre de Cardarelli. Voyage dans le temps et dans l'espace pour aller à la recherche de soi, même si l'issue de la quête est redoutable et redoutée car elle ne peut déboucher que sur l'acceptation de la condition échue et du destin donné².

Le mythe

Le lecteur ne manquera pas de noter, dans la poésie de Cardarelli, la récurrence de l'adjectif « *antico* » qui renvoie à une extrême profondeur dans le temps, à un lointain inaccessible, mais proche et familier à la fois. La Sardaigne, pour prendre l'exemple d'une terre et d'une civilisation considérées comme « archaïques », est dite « patrie d'antiques bergers³ ». Dans d'autres œuvres de Cardarelli, ce sont les voix qui sont antiques, de même que le vent, la terre, l'air et la pierre, pour ne citer que ces quelques occurrences⁴. Et à ces manifestations de l'antique répond le leitmotiv de l'éternel. Si, pour Cardarelli, comme le souligne Di Biase⁵, les saisons « sont une parabole de la vie humaine » et du passer du temps, leur retour cyclique est bien une assurance d'éternité⁶.

1. *Ibid.*, p. 206.

2. Pour cette problématique, voir C. DI BIASE, *op. cit.*, p. 42-43, 50-51, 72 et 87-89.

3. V. CARDARELLI, « Sardegna », *op. cit.*, p. 80-81.

4. *Ibid.*, respectivement « Ritorno al mio paese », p. 99 ; « Nostalgia », p. 90 ; « Elegia etrusca », p. 391-92.

5. C. DI BIASE, *op. cit.*, p. 83.

6. V. CARDARELLI, *op. cit.*, « Arabesco », p. 35.

Mais, pour le poète, c'est l'été qui donne le mieux le sentiment de l'éternité. Dans *Tempo che muta*, il est question de l'été presque éternel. De façon encore plus significative, dans *Estiva*, l'été introduit dans l'ordre du monde « quelque cadence de l'éternité qui s'attarde¹ ». Dans cette poésie qui a le rythme d'un cantique, l'été transforme le temps en pure lumière et, le dilatant au-delà des « confins du jour », lui confère une apparence d'éternité en-dehors de tout passer et de toute durée. D'où un sentiment étrange de sérénité et de paix :

*Distesa estate,
stagione di densi climi
dei grandi mattini
dell'albe senza rumore —
ci si risveglia come in un acquario —
dei giorni identici, astrali,
stagione la meno dolente
d'oscuramenti e di crisi,
felicità degli spazi,
nessuna promessa terrena
può dare pace al mio cuore
quanto la certezza di sole
che dal tuo cielo trabocca,
stagione estrema, che cadi
prostrata in riposi enormi,
dai oro ai più vasti sogni,
stagione che porti la luce
a distendere il tempo
di là dai confini del giorno,
e sembri mettere a volte
nell'ordine che procede
qualche cadenza dell'indugio eterno.*

Immense été,
saison aux climats intenses
aux grands matins
aux aubes sans bruit —
on se réveille comme dans un aquarium —
aux jours identiques, célestes,
saison la moins affligée
d'obscurissements et de crises,

1. *Ibid.*, p. 36 : « qualche cadenza dell'indugio eterno. »

félicité des espaces,
aucune promesse terrestre
ne peut donner la paix à mon cœur
comme la certitude du soleil
qui de ton ciel déborde,
saison extrême, qui tombes
prostrée dans des repos énormes,
tu donnes de l'or aux rêves les plus vastes,
saison qui portes la lumière
à déployer le temps
au-delà des confins du jour,
et qui sembles mettre parfois
dans l'ordre des choses
quelque cadence de l'éternité qui s'attarde.

Ce sentiment de sérénité et de paix que donne l'été va de pair avec le mythe du retour vers l'« Étrusque Tarquinia, l'*urbem Etruriae florentissimam*¹ ». Selon Di Biase, le retour à Tarquinia représente, pour Cardarelli, « un besoin de se réécouter et de se retrouver à travers les mythes de "sa terre" et de son "enfance"² ». Allant dans le sens d'un conservatisme provincial cher au fascisme, Cardarelli construit, sur fond de paysage étrusque, le « mythe de l'homme italien, du peuple conçu comme masse indifférenciée, de la race et du paysage, de la tradition rurale et catholique³ ». Toutefois, cette considération d'ordre conjoncturel n'épuise pas le mythe personnel de Cardarelli qui, comme nous l'avons déjà souligné, n'en finit pas d'associer ses propres origines aux origines de l'homme et du cosmos. D'ailleurs, de la figure patriarcale de son père, il dira dans ses *Mémoires d'enfance*, que sa vie « ne pourrait être racontée que comme une fable », car « c'est la vie mythique et antique des populations umbro-picéniennes⁴ ». Encore une fois, il est remarquable de noter que Cardarelli cherche à se retrouver lui-même à travers les mythes de l'humanité⁵. La nostalgie du père va de pair avec la nostalgie du divin dont les *Fables*

1. *Ibid.*, « La tomba del guerriero », p. 518.

2. C. DI BIASE, *op. cit.*, p. 119 : « un bisogno di riascoltarsi e ritrovare se stesso attraverso i miti della propria "terra" e dell'"infanzia". »

3. V. BOARINI e P. BONFIGLIOLI, *op. cit.*, p. 273 : « [il] mito dell'uomo italiano, del popolo concepito come massa indifferenziata, della razza e del paesaggio, della tradizione rurale e cattolica [...] ».

4. V. CARDARELLI, *ibid.*, p. 265 : « È la vita mitica e antica delle popolazioni umbropicene [...] ».

5. *Ibid.*, Voir C. MARTIGNONI, p. XLIII-XLIV.

de la Genèse sont l'expression. Ces fables entrelacent divin et humain, bien et mal, de façon inextricable. C'est ainsi que le Seigneur prévoit la grande déviation de l'humanité :

Vedo venire quel tempo in cui (l'errore non essendo più di uno, né di una coppia, ma di tutti) uomini e donne, senza nessun pudore, riprodurranno ai miei occhi preoccupati una brutta immagine della primitiva felicità dell'Eden. Allora l'umanità, non riconoscendo i miei doni, trascurando l'olivo e la vite e pascendosi di ghiande, sarà tutta fantastica e corpacciuta quanto poco intelligente; e mi toccherà di vedere l'uomo imitare, nelle sue scervellate costruzioni, i giganti. L'ignoranza terrà il luogo della vera innocenza. La religione non sarà più che un ingombro di terrori atavici e vane superstizioni. E mentre una volta mi si conosceva, anche disubbidendomi, adesso è nell'adorazione che mi s'ignorerà. Fulmini e saette! Questo sì che sarà un bel progresso¹.

Je vois venir le temps où (la faute n'étant plus d'un seul, ni d'un couple, mais de tous) hommes et femmes, sans aucune pudeur, reproduiront sous mes yeux préoccupés une image avilie de la primitive félicité de l'Éden. Alors, ne reconnaissant plus mes dons, négligeant l'olivier et la vigne, et se nourrissant de glands, l'humanité sera totalement épaisse et extravagante autant que peu intelligente; et il me faudra voir, dans ses constructions irréfléchies, l'homme imiter les géants. L'ignorance prendra la place de la véritable innocence. La religion ne sera plus qu'un fatras de terreurs ataviques et de vaines superstitions. Et tandis qu'autrefois on me connaissait, même lorsqu'on me désobéissait, maintenant c'est dans l'adoration qu'on m'ignorera. Ô stupeur! Voilà qui sera un beau progrès!

C'est pourquoi le Déluge qui est présenté comme un processus de régénération², deuxième création du monde et nouveau Paradis Terrestre³, n'empêche en rien la perte de l'Éden et de l'harmonie originelle. Depuis la sortie du Chaos dont la mer ne serait qu'un résidu⁴, l'homme, en proie à une inquiétude qui gagne le cosmos, n'en finit pas de « mettre son Créateur dans l'embarras⁵ ». D'où, chez Cardarelli, la recherche de refuges aussi séduisants qu'éphémères, comme cette idylle en Ligurie

1. *Ibid.*, « Il risveglio », p. 223.

2. *Ibid.*, « Il sonno di Noè », p. 219.

3. *Ibid.*, « Il diluvio », p. 210.

4. *Ibid.*, « Un' uscita di Zarathustra », p. 177.

5. *Ibid.*, « Nascita dell'uomo », p. 195.

quand tout n'était que paix et silence agreste¹. Mais, dans cette même Ligurie, l'expérience de la sérénité a son revers dans une ambivalence caractéristique de Cardarelli. Dans un texte en prose, *Adieu, Ligurie*, le poète s'exclame :

Terra solare, splendidamente assetata, natura violenta e odorosa! Niente mi era più gradito che vivere in un perfetto abbandono, in quell'ozio perduto e senza più illusioni, alla luce di quel sole distruttore. Le donne, idoli ben pettinati, si offrivano, senza misericordia, a sacrifici sanguinosi. L'uomo non poteva sperare nulla, se non dalla sua tirannia. Da per tutto, sotto lusinghe di piacere, la mia indole conciliativa era condotta in mezzo alla natura a riconoscere deità antiche, incrollabili, cattive. E il mio vecchio Dio mi lasciava solo.

Questa è stata la mia avventura in Riviera.

Così sia².

Terre solaire, splendidement aride, nature violente et odorante! Rien ne m'était plus agréable que de vivre en un parfait abandon, dans cette oisiveté perdue et sans plus aucune illusion, à la lumière de ce soleil destructeur. Les femmes, idoles bien coiffées, s'offraient, sans miséricorde, à des sacrifices sanglants. L'homme ne pouvait plus rien espérer, si ce n'est de sa tyrannie. Partout, sous de faux-semblants de plaisir mon tempérament conciliateur, au milieu de la nature, était conduit à reconnaître des divinités antiques, inébranlables, méchantes. Et mon vieux Dieu me laissait seul.

Telle fut mon aventure sur la Riviera.

Ainsi soit-il.

En fait, depuis l'exode d'Adam et Ève, les hommes sont des pèlerins qui passent et qui ne pourront connaître le repos que de façon fugace et fugitive car le mal — dans une perspective léopardienne — est au cœur de la vie :

*Il bene è l'infrazione, il male è norma
nella nostra esistenza³.*

Le bien est l'infraction, le mal la norme
dans notre existence.

1. *Ibid.*, « Idillio », p. 75-76.

2. *Ibid.*, « Addio Liguria », p. 165-66.

3. *Ibid.*, « Memento », p. 41.

Et le mal est associé au *memento mori* qui s'inscrit à même le besoin de perfection formelle de Cardarelli :

*La vita è fiamma vinta.
Ogni cosa è costretta
in uno spazio imperioso*¹.

La vie est flamme vaincue.
Chaque chose est contrainte
dans un espace impérieux.

Alors, pour se soustraire au temps, Cardarelli tend à « fixer sa poésie dans une absoluité définitive² ». Mais cela ne peut avoir lieu sans une confrontation avec l'inachevé, l'imperfection, les fragments, comme il l'écrit dans une poésie intitulée *Stanchezza* (Lassitude) :

*Sulla mia pagina scritta,
se voglio che non mi rimorda,
quanto ancora da rifare!*
[...]
*Le mie giornate sono
frantumi di vari universi
che non riescono a combaciare.
La mia fatica è mortale*³.

Sur ma page écrite,
si je ne veux pas avoir de remords,
que de choses encore à refaire !
[...]
Mes journées sont
des fragments de différents univers
qui n'arrivent pas à tenir ensemble.
Ma fatigue est mortelle.

Mengaldo insiste sur ce qui découle de cette lassitude, à savoir « toutes les formes d'exorcisme pour immobiliser le transitoire et l'éphémère, depuis le style "impassible" lui-même jusqu'à la constante transformation de soi-même en spectateur et de l'événement en spectacle, rite,

1. *Ibid.*, « Fuga », p. 32.

2. VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, p. 369.

3. V. CARDARELLI, *op. cit.*, « Stanchezza », p. 31.

mythe, comme si ce dernier répétait à chaque fois son propre archétype¹ ». Alors, quand la fatigue l'emporte, il reste au poète un dernier refuge : s'annuler dans la terre natale, ce paradis perdu, auquel il ne demande que « repos et oubli² » afin de n'être plus, suprême illusion reconnue comme telle, qu'une « pierre érodée, un nom effacé » :

*Non esser più che una pietra corrosa,
un nome cancellato,
e riposar senza memoria in grembo
alla terra natia come se mai
me ne fossi scostato.
Io morirò dove e quando
il fato vorrà.
Meglio forse al randagio
che lasciò il patrio asilo
cader per via conviene, esser disperso.
E resti all'ossa inappagate il fremito,
il desio del ritorno³.*

N'être plus qu'une pierre érodée,
un nom effacé,
et reposer sans mémoire au sein
de la terre natale comme si jamais
je ne m'en étais éloigné.
Je mourrai où et quand
le destin le voudra.
Peut-être pour le vagabond
qui abandonna le toit paternel
vaut-il mieux tomber en chemin, être porté disparu.
Et qu'il reste à ses ossements inassouvis le frémissément,
le désir du retour.

1. V. MENGALDO, *op. cit.*, p. 369 : « tutte le forme di esorcismo per immobilizzare il transeunte e il mutevole, dallo stesso stile "impassibile" alla costante trasformazione di se stesso in spettatore e dell'evento in spettacolo, rito, mito, quasi che esso ripettesse ogni volta il proprio archetipo. »

2. V. CARDARELLI, *op. cit.*, « Alla terra », p. 84.

3. *Ibid.*, « Nostalgia », p. 90.

Temps et lieux de la parole dans l'œuvre de Cesare Pavese

Alain Crivella
Université Paul-Valéry, Montpellier III

Le journal de Pavese est, tout à la fois, la recherche
d'une technique poétique et une façon d'être-au-monde.

Italo CALVINO.

Dans l'œuvre de Cesare Pavese, lorsqu'il est question de l'idée de monde, celle-ci est indissociable de la question de la parole qui le profère. La parole nous rappelant, de fait, la fonction médiatrice et rythmique qui est la sienne, fonction qu'elle ne cesse de jouer dans tout rapport entre *je* et les choses du monde.

La parole pavésienne distingue bien ce monde-ci, le nôtre, de ce monde-là, monde avant les Dieux et les hommes, monde primordial de choses et d'êtres entremêlés de vichienne mémoire.

Entendons par ce monde-ci celui dans lequel présentement nous vivons; monde déployé dans toute sa dimension contingente, historique et langagière. Monde chancelant qui, tout à la fois, inspire — à celui qui écrit — incompréhension, dégoût et rancune, voire même un sentiment de terreur lorsque la violence destructrice des hommes met tout à feu et à sang.

Quant à ce monde-là, il est pensé tel qu'il se donnait à être, monde des « choses mêmes¹ », monde hors histoire, hors langage, hors toute distinction ou division de quelque sorte que ce soit.

1. C. PAVESE, « I ciechi », in *Dialoghi con Leuco*, con una cronologia della vita dell'Aut-

Le monde, le nôtre, auquel l'écrivain est maintenant confronté, marqué au sceau du temps et de la mise à l'écart, est celui des choses et des êtres échus, échoués dans la quotidienneté, sur une terre violente et réfractaire. Fascinante, ambivalente, la terre ne cesse de convoquer pour mieux rejeter. Proche et pourtant si étrange, étrangère, elle se tient hors d'atteinte. Toujours. Et l'existant de devoir recommencer, de devoir sans cesse repartir, obéissant en cela aux lois anciennes d'un atavisme en lui enfoui dans l'épaisseur mythique de la figure ulysseenne dont il est l'héritier. Cette figure, figure récurrente d'Ulysse, traverse le recueil de poèmes *Lavorare stanca*¹ (Travailler fatigue). L'on peut lire, par exemple :

*Quel ragazzo scomparso al mattino*².

Ce garçon disparu au matin.

ou bien :

*Il ragazzo che scappa al mattino*³.

Le garçon qui s'enfuit au matin.

ou encore :

*Stamattina, è scappato il ragazzo*⁴.

Ce matin, le garçon s'est enfui.

Tous les matins, initiatiquement, le jeune garçon — *Il ragazzo* — se doit de repartir, accomplissant les mêmes gestes par la médiation des

tore e dei suoi tempi, a cura di Antonio Pitamitz e una nota introduttiva all'opera di Roberto Cantini, Arnoldo Mondadori Editore, 1978, p. 49. Tirésias, en réponse à Œdipe, déclare : « *Già (il mondo) riempiva lo spazio e sanguinava, godeva, era l'unico dio — quando il tempo non era ancor nato. Le cose stesse regnavano allora.* »

(Il [le monde] emplissait déjà l'espace, il jouissait. Il était l'unique dieu — quand le temps n'était pas encore né. Les choses mêmes régnaient alors.) Traduction de Pascal Gabellone, « Les noms et les dieux : la disparition du tragique », in *Emblèmes épars, Essais sur la poésie italienne moderne*, Collection Esthétique dirigée par Franc Ducros, Théâtète Editions, 1997, p. 133.

1. C. PAVESE, *Lavorare stanca*, 1936, in *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Introduzione di Marziano Guglielminetti, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1998.

2. C. PAVESE, « Esterno », *Lavorare stanca*, cit. p. 47. Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons.

3. C. PAVESE, « Atavismo », *Lavorare stanca*, cit. p. 57.

4. C. PAVESE, « Ulisse », *Lavorare stanca*, cit., p. 56.

mêmes mots, reprenant sa quête que la nuit interrompt et condamne. Au petit matin, les mains qui écrivent se remettent au travail, travail éreintant de devoir sans relâche recommencer les mêmes gestes animés par la folle illusion de pouvoir tisser, hors lieu, hors temps, l'impossible sol irrémédiablement en retrait.

En dépit de la désillusion de ne pouvoir enfin faire retour à l'inaccessible *casa*¹ qui se tient sur les cimes des collines des *Langhe* natales, la parole, mise constamment à l'épreuve de ce monde-ci, ne cesse d'advenir selon le rythme propre à l'existence endurée comme métier, « métier de vivre² », vivre fondé sur la *techné* complexe et exigeante propre à l'écriture dans son indissociable rapport à la quotidienneté existentielle déclinée selon la poétique d'une apparente monotonie narrative scandée par la nécessaire répétition obsédante du geste et de la voix de l'artisan qui, selon le vieil adage, se doit de sans cesse remettre *l'ouvrage sur le métier*.

Monotonie, inanité d'une écriture polymorphe que Pavese n'hésite pas à dénoncer. Ses multiples déclarations semblent l'attester. Ainsi, peut-on lire, le 18 août 1950³ :

*Tutto questo fa schifo.
Non parole. Un gesto. Non scrivero' più.*

Tout cela me dégoûte.
Pas de paroles. Un geste. Je n'écrirai plus.

Ces mots, en forme d'aveu, résonnent tel l'écho fidèle des propos adressés par Cesare Pavese à son ami Mario Sturani dans une lettre écrite bien des années auparavant ; précisément le 9 janvier 1927⁴ :

1. La parole « *casa* » — « maison » — renvoie, en premier lieu, au célèbre roman *La casa in collina*, in *Prima che il gallo canti*, Arnaldo Mondadori Editore, 1975.

La figure de la *casa* renvoie aussi, plus largement, à celle du refuge idéal sans cesse quêté : comme une « maison en construction » que l'écriture s'attacherait sans relâche à vouloir re-bâtir.

Voir « Casa in costruzione », in *Lavorare stanca*, cit., p. 36.

2. L'expression est empruntée au journal qui accompagna Cesare Pavese sur les difficiles chemins de mots de son existence : *Il mestiere di vivere*, Diario 1935-1950, Einaudi, 1980. Lorsque nous convoquerons ce journal, sauf indication contraire, nous ferons appel à la traduction de Michel Arnaud, *Le métier de vivre*, Collection Folio, Gallimard, 2000.

3. *Il mestiere di vivere*, cit., p. 362. *Le métier de vivre*, cit., p. 466.

4. C. PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino, 2004, p. 15.

Tu devi sapere che non scriverò più. Non scriverò più. Ne sono sicuro.

Tu dois savoir que je n'écrirai plus. Je n'écrirai plus. J'en suis sûr.

Ces mots prédisent ici l'inéluctable naufrage, toujours imminent, définitif, de la parole. À des années de distance, l'inanité de toute écriture, la même, est, ici, encore et toujours dénoncée. Et, contradictoirement, à l'impossible pratique d'écriture éprouvée sur le mode de la constance, la parole pavésienne, polymorphe, endurente, répond; en quête du rapport dialogique qui enfreindra le mur tenace de l'enfermement du sujet, transfigurant poétiquement l'existence. Ainsi l'impossibilité initiale d'exister et d'écrire se renverse-t-elle en l'expérience renouvelée de l'attente de la parole toujours à venir. Cela ainsi s'éprouve, s'endurant, dans *La terra e la morte* (La terre et la mort) :

*Tu non attendi nulla
se non la parola
che sgorgherà dal fondo
come un frutto tra i rami¹.*

Tu n'attends rien
sinon la parole
qui jaillira du fond
comme un fruit sur les branches.

Le naufrage, quotidien, se porte donc garant de l'expérience nécessaire de la parole excédée. Du silence abyssal, où celle-ci s'engouffre, elle ressurgira, nouvelle, prête à retracer des chemins d'écriture.

La parole proférée, impose donc, en acte, de repenser et vivre la radicale séparation ontologique qui, nous fondant, scande autrement l'existence sur un terrain dont il convient de reconstituer, journallement, la trame.

La parole, dans toute sa précarité, se donne donc, simultanément, comme émergence « réparatrice » d'une séparation et sanction d'une médiation. La pratique d'écriture étant dès lors le lieu d'une parole rencontrée qui se donne comme signe nécessaire d'une épreuve où se joue, perpétuellement en acte, la mémoire de la radicale mutilation originare mais aussi un possible dialogue avec « quelque chose qui n'a pas

1. C. PAVESE, « Tu sei come la terra », in *La terra e la morte, Le poesie*, cit., p. 122.

de nom¹», hors médiation langagière, hors nomination, en avant de la parole des Dieux. En deçà ou au-delà du « bien et du mal », comme il est dit par Tirésias s'adressant à Œdipe dans le dialogue *I ciechi*² (Les aveugles). Tirésias, en bon devin, dévoile à Œdipe, par la médiation de la parole, un monde premier hors toute dichotomie entre les choses mêmes, les êtres et les choses, un monde en avant de tout. Un monde « plus vieux³ » que tout. « Plus vieux » que les Dieux et, par voie de conséquence, plus vieux que la parole par eux en premier proférée et plus vieux que les hommes. Hommes et Dieux parlant le monde. Tous. À la manière de Tirésias : par la médiation d'une parole qui ne peut que rythmer improprement une chronologie disjonctive, un avant et un après, le monde d'avant les Dieux et le monde tardif qui est le nôtre, tous deux par la parole entre-tenus de ce côté-ci du monde, celui de l'après-coup de toute langue, laquelle ne peut que prendre acte de la chose encore et toujours déjà advenue.

De ce côté-ci de la langue sécante, celle-ci donne à penser et à endurer — par sa propre pratique — l'autre du monde parlé, l'autre des choses advenues, l'autre de la scission entre divin et humain, les êtres et les choses, sujet parlant et chose parlée. Tirésias s'adressant à Œdipe, qui s'est crevé les yeux, permet à celui-ci de penser une phénoménologie d'un autre type, hors tout pouvoir optique, hors tout *spectaculum* dans la nuit mythique du monde.

La parole de Tirésias éveille, se faisant entendre, à la pensée du monde dans son unicité, dans toute sa plénitude et sa force physique qui ne distingue nullement le divin des choses en formation. Monde-dieu, monde-choses. Monde-dieu-choses. Monde hors tout rapport parlé, monde à jamais perdu, hors lieu qui appelle sur les chemins de mots qui entaillent et transgressent celui qui écrit comme pour être mort, pour parler en dehors du temps.

1. « I ciechi », cit., p. 49 : « *E' accaduto qualcosa — che non è bene né male, qualcosa che non ha nome — gli daranno poi un nome gli Dei.* » (Il est arrivé quelque chose — qui n'est ni le bien ni le mal, quelque chose qui n'a pas de nom — plus tard les Dieux lui donneront un nom.)

2. « I ciechi », cit.

3. « I ciechi », cit., p. 49. Tirésias, s'adressant à Œdipe, parle du monde premier, en avant de tout : « *Il mondo è più vecchio di loro [gli Dei].* » (Le monde est plus vieux qu'eux [les Dieux]).

L'écrivain tout entier se tourne vers le hors lieu, tout là-haut, sur la colline, par delà toute figure langagière du monde excédée ; là où « le ciel bleu est le plus vide¹ ». Ou bien encore se tourne-t-il vers le cœur de la terre, au plus profond de l'antré de la terre, sous l'incommensurable stratification des figures langagières et des choses échues jonchant le sol, là où se tiennent, secrets, le « roc² » et « la strate fondamentale³ » de l'existence sans cesse quêtée. « Strate fondamentale », au fond des choses, au fond de soi, hors saisie, là où se lovent « les faits uniques⁴ », mythiques « d'être restés dans les brumes de la tradition et du passé⁵ », de l'immémoriale « mémoire » donnée à vivre comme « un souvenir clos », hors toute possible profération, toute effraction, toute corruption comme cela est pensé dans *La casa in collina* lorsqu'il est dit :

Avrei voluto trovare tutto come prima, come una stanza stata chiusa. Era per questo [...] che non osavo nominare il paese : tremavo che qualcuno dicesse : « E' bruciato. C'è stata la guerra⁶. »

J'aurais voulu tout retrouver comme avant, ainsi qu'une chambre restée fermée [...] c'est pourquoi je n'osais nommer mon pays : j'appréhendais que quelqu'un me dise : « il a brûlé. La guerre est passée par là. »

Nommer le pays, lui donner un nom, c'est le placer du côté du langage, de ce côté-ci du monde. C'est l'inscrire, le projetant, dans l'après-coup quotidien, violent, du côté de la parole sanctionnant la chose en tant qu'avènement d'un événement. Chose dès lors échue dans le langage et dans le temps, coupée de l'advenir, chose tranchée qui, encore déjà, a eu lieu et dont l'existant est irrémédiablement séparé.

1. « *Non sai ancora che sotto la terra c'è roccia e che il cielo più azzurro è il più vuoto.* » (Tu ignores encore que sous la terre il y a le roc et que le ciel le plus bleu est le plus vide.) in « I ciechi », cit., p. 50.

2. « *la roccia* », *ibid.*

3. *Il mestiere di vivere*, 8 août 1940, cit., p. 182 : « *Scoperto il proprio strato fondamentale ci si accorge che esso cambacia col proprio destino e si trova la pace.* » (Une fois découverte sa propre strate fondamentale, on s'aperçoit qu'elle coïncide avec son destin et l'on trouve la paix.)

4. *Il mestiere di vivere*, cit., 13 février 1945 : « *Il fatto unico, di cui ti esalti, in realtà per avere il suo valore non deve esser accaduto. Deve essere mito, nelle nebbie della tradizione.* » (En réalité, pour avoir sa valeur, le fait unique duquel tu t'exaltes tant, ne doit pas être arrivé. Il doit rester dans les brumes de la tradition ...) *Le métier de vivre*, op. cit., p. 353.

5. *Ibidem.*

6. *La casa in collina*, cit. p. 266.

Ne reste, pour tout rapport à l'impossible figure, que celui de la langue garante d'une pensée d'un monde en retrait engendrée par les mots s'écrivant.

Si, donc, la parole scinde et conjoint tout à la fois le monde d'avant les Dieux et le nôtre, elle induit une perception des choses et des êtres de ce monde-ci qui passe par la pensée. Chez Pavese se déploie, en effet, une poétique de la perception non immédiate du monde tout entière placée dans l'après-coup, mettant l'existant à l'épreuve d'un vaste contournement écrit de l'événement par la médiation de la mémoire immémoriale du mythe qui ouvre successivement à la mémoire de l'événement.

Ainsi, exemplairement, dans la *Casa in collina*, la guerre qui fait rage et tous ses effets dévastateurs ne sont rencontrés, par celui qui écrit, que sur le long chemin elliptique tracé par les mots mêmes qui ouvrent à des lieux inconnus, lieux mémoriaux distants et pourtant étrangement familiers.

Va se déployant tout un parcours initiatique qui ouvre graduellement l'écrivain-arpenteur à la perception des événements du monde :

*in quei luoghi non ero mai stato, eppure camminavo in una nube di ricordi. Certe piante di fico contorte, modeste, mi sembravano quella di casa [...] dietro il pozzo*¹.

[...] en ces lieux, je n'y avais jamais été et pourtant je marchais dans une nuée de souvenirs. Certains figuiers tout tordus, modestes, ressemblaient à celui de la maison [...] derrière le puits.

Ce n'est qu'au prix de la médiation d'un chemin de mots, qui va se traçant dans « la nuée des souvenirs », que le marcheur pense la maison en absence, celle dont le figuier est le symbole ; le signe qui donne à reconnaître. Dès lors, sur la route de l'écriture vient se tracer l'autre de la figure de la maison, maison toute noircie, carbonisée par la violence de la guerre :

*Una casetta sulla strada, annerita, sfondata, mi fermò e fece battere il cuore. Pareva un muro sinistrato di città. Non vidi anima viva. Ma la rovina non era recente*².

1. *La casa in collina*, cit., p. 265.

2. *Ibid.*

Une petite maison sur la route, carbonisée, défoncée, m'arrêta et fit battre mon cœur. On aurait dit un mur sinistré de ville. Je ne vis âme qui vive. Mais les ruines n'étaient pas récentes.

La figure de la maison semble ici dévaler la pente de la colline mythique, celle des *Langhe* natales, celle de la « nuée de souvenirs », pour venir se fracasser et s'engloutir dans l'espace urbain devenu amoncellement de ruines. Ne reste qu'un « mur carbonisé », signe archéologique d'un passé assez lointain, révolu, celui de la guerre. « Les ruines (qui) n'étaient pas récentes » bornent bien l'espace symbolique de la distanciation entre les événements, fussent-ils tragiques, et celui qui, tardivement, par les mots qui ouvrent à la pensée et à la perception des choses du monde, vient à la rencontre des effets ravageurs de tels événements. Les ruines — lambeau de mur — cristallisant en eux toute la mémoire de la souffrance propre à l'exister.

Le processus de transfiguration narrative ici à l'œuvre — depuis la *casa*, en passant par la *casetta* jusqu'au *muro annerito*, tend à une déconstruction de la figure jusqu'à ce que, devenue symbole — *sumbolon* — signe qui donne à reconnaître, la figure ouvre à la pensée d'une réalité symbolique qui, elle-même, éveille à la pensée des clameurs d'une guerre lointaine, étrangère, étrange : une folle bataille a eu lieu, elle a fait rage et beaucoup de sang a été versé :

*Pensai all'eco dei clamori, al sangue sparso, agli spari*¹.

Je pensai à l'écho des clameurs, au sang versé, aux coups de fusil.

Ce n'est qu'au prix de ce vaste contournement mémoriel qu'il est dès lors donné à *je* de se penser dans une dimension nouvelle, communautaire, là où chacun, dans son propre enfermement, partage avec les autres un même destin sacrificiel. Par le sang versé. Le même que celui de l'autre. Sang de mort dont la terre s'abreuve depuis toujours selon des rites qui se perdent dans la nuit des temps et sang de vie qui pulse dans le corps de celui qui écrit ; celui-ci partageant, dans l'après-coup, l'expérience d'un corps-à-corps d'un autre type, une autre bataille, une autre guerre, une autre mise à mort engendrée par des mots puisés dans l'humus du terroir dialectal :

1. *Ibid.*

*Pensai che era sangue come il mio, ch'erano uomini e ragazzi cresciuti a quell'aria, a quel sole, dal dialetto [...] come il mio*¹.

Je pensai que c'était du sang comme le mien, qu'il s'agissait d'hommes et de jeunes ayant grandi dans cet air, sous ce soleil, au dialecte [...] semblable au mien.

Le corps est ici devenu pensée et perception d'un vaste lieu unitaire, proche et infiniment lointain, réceptacle et creuset où, en acte, advient la parole remémorante² qui conjoint et sépare les vivants et les morts, le temps de l'après-coup, les soldats qui ne cessent d'être sacrifiés et celui qui croit se tenir en retrait. Parole de vie et de mort mêlées, parole de chair et de sang pulsé qui conjoint, rythmiquement, enfermement existentiel et accueil de tous les autres. Par l'exercice endurant de l'écriture qui en garantit, en acte, présentement, la pensée :

*Era incredibile che gente come quella, che mi vivevano nel sangue e nel chiuso ricordo, avessero anche loro subito la guerra, [...] il terrore del mondo*³.

Il était incroyable que ces gens-là, qui vivaient dans mon sang et dans le souvenir clos, eussent subi eux aussi la guerre, [...] la terreur du monde.

Ici, la parole donne à penser l'espace clos et mythique du souvenir enfoui au plus profond du corps de l'homme. Souvenir de soi et des autres. Expérience vertigineuse du souvenir de l'autre de soi, hors d'atteinte, enclos avec tous les autres lovés dans la sphère impénétrable du mythe. Ainsi l'écrivain s'éveille-t-il à la pensée communautaire de la mémoire immémorielle qui le porte, « *chiuso ricordo*⁴ » (souvenir clos) — en lui ménagé en non-lieu étranger familial, infiniment proche et distant, fascinant et érotique comme la terre, dur, réfractaire et tranchant comme le roc. Comme cette terre, celle de *La terra e la morte* — titrant

1. *Ibid.*

2. Que l'on nous pardonne ce néologisme qui veut ici traduire, en acte, la remémoration rendue présentement possible par la parole qui vient. Un peu à la manière de celle de Leopardi lorsque le sujet poétique apostrophe Silvia dans le célèbre Canto « A Silvia » : « *Silvia, rimembri ancora / Quel tempo della tua vita mortale* ». Ici la parole en survenance relie les vivants et les morts par une mémoire commune qui les porte et conjoint.

3. *La casa in collina*, cit., p. 265-266.

4. *Ibid.*

le célèbre recueil de poèmes — qui n'a pas pour toute bienveillance que la sanction suprême : celle de la mort.

L'épreuve, ici rencontrée et traversée, est extraordinairement ambivalente, profondément douce et violente comme la parole même à l'œuvre dans *La terra e la morte*. « *Tu dura e dolcissima / parola*¹ » (Toi, dure et très douce / parole) est-il chanté par celui que la parole entretient à distance de l'origine qui convoque et simultanément repousse.

Infiniment douce est la parole de faire affleurer le souvenir de cette pièce close, souterraine, terreuse, élémentaire que la figure fabuleuse de l'enfant foula, jadis, de ses pieds nus :

*sei la cantina chiusa,
dal battuto di terra,
dov'è entrato una volta
ch'era scalzo il bambino,
e ci ripensa sempre*².

tu es la cave close,
de terre battue,
où autrefois l'enfant
nus pieds entra
et toujours il y repense.

Infiniment douce est la parole de permettre à l'existant de pouvoir vivre cette rencontre comme pour la première fois selon la perception mémorielle du monde propre à la poétique pavésienne. Les choses ne se donnant « pour la première fois³ » que par le souvenir qui les porte. Souvenir porté, transporté par les mots et les signes des choses. Cela se dit ainsi dans *Le métier de vivre* :

Le cose si scoprono attraverso i ricordi che se ne hanno. Ricordare una cosa significa vederla — ora soltanto — per la prima volta.

L'on découvre les choses à travers le souvenir qu'on en a. Se souvenir d'une chose veut dire — seulement maintenant — la voir pour la première fois.

1. « Terra rossa terra nera », in *La terra e la morte*, cit., p. 121.

2. « Hai viso di pietra scolpita », in *La terra e la morte*, cit., p. 124.

3. *Il mestiere di vivere*, 28 janvier 1942, cit., p. 212.

L'ambivalence de la parole ne saurait, toutefois, se démentir. Aussi est-elle extrêmement dure de pouvoir garantir l'éternel souvenir de l'irréversible perte d'une terre bienveillante, accueillante, transfigurée, maintenant, par la pratique poétique en acte, en inaccessible mythe dont nous gardons l'éternelle mémoire. Celle des « lieux de l'enfance » dont il est dit, dans *Le Métier de vivre*, l'irréversible expulsion que la parole vient sanctionner :

I luoghi dell' infanzia ritornano nella memoria a ciascuno consacrati nello stesso modo; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico (non ancora poetico¹).

Les lieux de l'enfance reviennent à la mémoire de chacun, consacrés de la même manière; des choses s'y sont passées qui les ont rendus uniques et les distinguent du monde par le sceau mythique (pas encore poétique).

Lieux de l'enfance, lieux de terre battue isolés du reste du monde par le sceau mythique. Terre battue désormais par les mots seuls qui viennent buter contre le sans-accès qui en garantit le rythme à la manière de l'élément marin, donnant à penser la parole comme l'autre de l'élémentaire, l'autre de l'énergie sans âge qui porte une écriture endurente qui ne se lasse de devoir, en vain, faire retour pour mieux venir se heurter contre ses propres limites langagières, contre ce « quelque chose qui n'a pas de nom » enclos dans la langue même :

*La parola non c'è
che ti può possedere
o fermare.
Tu non dici parole
e nessuno ti parla².*

Il n'est de mot
qui puisse te posséder
ou t'arrêter.
Toi, tu ne dis mot
et nul ne te parle.

1. *Il mestiere di vivere*, 11 septembre 1943, cit., p. 234.

2. « Di salmastro e di terra », in *La terra e la morte*, cit., p. 126.

L'expérience langagière de l'impossible ménage, ici, contradictoirement, l'espace ouvert de la parole. *Je* — enfermé quotidien — et l'énigmatique altérité s'y entre-tiennent en dialogue, à même le corps rythmant maintenant les mots dans leur rapport au non-lieu, à cette terre inconnue à même le corps creusée, « terre dure¹ », réfractaire et ambivalente peuplée de figures elles-mêmes réfractaires, de terre et de sang pétrifiés, tel ce visage de femme sculpté par les mains aquatiques du monde :

*Hai viso di pietra scolpita
sangue di terra dura,
sei venuta dal mare².*

Tu as le visage de pierre sculptée
sang de terre dure,
tu es venue de la mer.

Ici, la parole poétique et la Déesse-monde s'entretiennent en un singulier dialogue, sur le mode d'une écriture vertigineuse qui parle — comme en dehors du temps, comme le mythe — de cette altérité qui n'a pas de nom ; entremêlement élémentaire cristallisé, esthétiquement perçu, que la parole reconstruit *comme* le visage de l'inviolable énigme. L'analogie permettant à celui qui écrit de penser en avant, en avant de soi, en avant de l'avènement des Dieux et des hommes, en avant du parler. La pratique d'écriture se donnant ici *comme* l'autre du matériau, de la terre, de l'eau, de la pierre. Dans le proche de ce « quelque chose qui n'a pas de nom » :

*Tu sei come una terra
che nessuno ha mai detto³.*

Tu es comme une terre
que personne n'a jamais dite.

Terre réfractaire, la figure ambivalente du sansaccès est réécrite *comme* ce visage envoûtant de femme qui attire pour mieux rejeter de ce

1. In « Sei la terra e la morte », *La terra e la morte*, cit., p. 130 : « [...] *Vivi / come vive una pietra / come la terra dura.* » ([...] Tu vis / comme vit une pierre / comme la terre dure.)

2. « Hai viso di pietra scolpita », cit.

3. « Tu sei come una terra », in *La terra e la morte*, cit., p. 122.

côté-ci de la parole. Celle-ci sanctionnant, en acte, l'irréversible séparation et l'inéluctable prolifération langagière comme épreuve endurante de l'impossible dire :

*sei un chiuso silenzio
che non cede, sei labbra
e occhi bui*¹.

tu es silence clos
qui ne cède, tu es lèvres
et yeux sombres.

Par la pensée que la pratique d'écriture garantit, l'écrivain se découvre en train de revivre, rythmiquement, le fondement érotique porté par la parole se donnant, simultanément, comme réponse à une irrépressible convocation de l'originaire et irréductible médiation langagière.

La radicale césure ontologique, l'expérience abyssale du sansaccès à soi en soi, garantissent la pensée d'une écriture fabuleuse comme médiation entre *je* et la terre, entre la parole et le mythe, entre les choses de ce monde-ci, « ces arbres-ci, ces maisons, ces vignes, ces sentiers² » et le « *terreno perenne*³ », ce fond du monde — terrain éternel — qui ainsi poétiquement peut se décliner comme « vigne », « colline », comme des « images primordiales » rencontrées sur le « sentier caillouteux » par « le jeune garçon » qui, de ses mains, transfigure ainsi le difficile « métier de vivre » en « jeu dans les roseaux » :

*Anche tu sei collina
e sentiero di sassi
e gioco nei canneti*⁴,

1. « Anche tu sei collina », in *La terra e la morte*, cit., p. 123.

2. Ces mots sont tirés d'une lettre que Pavese adressa à Fernando Pivano le 27 juin 1942, in Cesare PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, cit, p. 179-181.

L'on peut y lire : « *Devo pensare [...] immagini primordiali come a dire l'albero, la casa, la vite, il sentiero [...] e rivedere questi alberi, case, viti, sentieri, [...]* » (Je dois penser [...] des images primordiales comme l'arbre, la maison, la vigne, le sentier [...] et revoir ces arbres-ci, ces maisons, ces vignes, ces sentiers, [...]).

3. *Il mestiere di vivere*, cit., 9 mars 1947 : « *Oggi vedevi la grossa collina a conca, il ciuffo d'alberi, il bruno e il celeste, le case e dicevi : "E' com'è. Come dev'essere. Ti basta questo. E' un terreno perenne."* », p. 198.

(Aujourd'hui tu voyais la grosse colline ravinée, le bouquet d'arbres, le brun et le bleu, les maisons et tu disais : « C'est comme c'est. Comme ce doit être. Cela te suffit. C'est un terrain pérenne. »)

4. « Anche tu sei collina », cit.

Toi aussi tu es colline
et sentier caillouteux
et jeu dans les roseaux,

Écrire comme pour être mort, pour parler en dehors du temps, telle est l'exigence à laquelle l'écriture doit se plier, comme cela se donne à penser dans *Le métier de vivre*. Écrire comme médiation dialogique entre ce monde-ci et « les images primordiales comme l'arbre, la maison, la vigne, le sentier, [...] ».

Écrire dans la blancheur de l'entre-deux que la pensée ménage, là où les lueurs aurorales renouvellent le signe d'un possible dialogue infiniment répercuté avec la blanche figure de *Leucotea*. Blanche Déesse, nymphe marine qui ne cesse de se tenir à distance, faisant naufrage pour mieux revenir entretenir le rapport continuellement discontinu propre à son être-monde, son être-terre, son être-terrain éternel que la parole donne à repenser et entrevoir depuis ce monde-ci. En l'écrivant. Cela s'éprouvant ainsi dans *Lavorare stanca* :

*Quell'ignota straniera, che nuotava di notte,
sola e nuda, nel buio quando muta la luna,
è scomparsa una notte e non torna mai più.
Era grande e doveva essere bianca abbagliante*¹.

Cette étrangère inconnue, qui de nuit nageait,
seule et nue, dans le noir quand change la lune,
elle a disparu une nuit et plus jamais ne revient.
Elle était grande et devait être d'une éblouissante blancheur.

L'éblouissante blancheur aurorale ouvre la parole et l'écriture qui la porte à la transgression définitive. Comme une mise à mort, comme un *Fuoco grande*² — *Grand feu* — roman que Pavese co-écrivit avec Bianca Garufi. Œuvre inachevée transfigurée, après coup, en non-lieu de l'ultime *falò* sacrificiel d'une mythologie personnelle. Là, l'écriture en formation est brusquement reprise par la « terre », reprise par la « mort »

1. « Donne appassionata », in *Lavorare stanca*, cit., p. 59

2. *Fuoco grande*, roman resté inachevé, écrit « à quatre mains » par Cesare Pavese et Bianca Garufi durant les premiers mois de 1946. Seuls les chapitres impairs sont de Pavese.

pour venir se figer tel *Le Fossile*¹ d'une écriture redevenue élémentaire, pierreuse et dure ; éternelle trace ne cessant, dès lors, de garantir d'être le signe du rapport fabuleux entre l'homme et le monde par la médiation d'une parole de terre et de sang qui « jaillira du fond / comme un fruit sur les branches. »

La parole future sera le fruit de la souffrance propre à la blessure existentielle qui fonde tout rapport. Telle est l'unique certitude qui, illusoirement, s'endure comme promesse de l'éternel advenir :

*Ci saranno altri giorni,
altre voci e risvegli.
Soffriremo nell'alba,
viso di primavera*².

Il y aura d'autres jours,
d'autres voix, d'autres réveils.
Nous souffrirons à l'aube,
visage de printemps.

1. Le roman de Bianca Garufi se titre *Il fossile*, 1962. Il reprend la trame de l'écriture laissée en suspens, celle de *Fuoco grande*, portant à son terme l'histoire des personnages.

2. « The cats will know », in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, *Poesie, op. cit.*, p. 142.

Trakl, une écriture du mythe

Kristell Glimois
Université Paul-Valéry, Montpellier III

La parole poétique a ceci de particulier qu'elle noue de manière créative l'expression et les moyens d'expression individuels et collectifs. Comme le dit Dominique Combe, « chaque fois qu'il dit "Je" le poète assume cette tradition, en sorte que, s'élevant à une certaine universalité, il désigne, outre sa personne propre, celle du poète archétypique, devenu le personnage allégorique de la création poétique¹ ». Toute écriture poétique est de ce point de vue l'écriture d'un mythe, celui du poète et de la poésie, s'inscrivant dans une tradition et participant d'une évolution. Sans prétendre adopter dans la réflexion qui suit une approche de spécialiste de la mythologie, il nous a paru intéressant de questionner la poésie de Georg Trakl sur son rapport au mythe. Ce poète autrichien expressionniste écrit en effet au début du xx^e siècle, époque charnière durant laquelle se mettent en place les traits principaux de la poésie moderne. Sa poésie oscille entre le refus de l'établissement d'un sens, le rejet de la référentialité et la construction d'une figure du poète, d'une parole autoréférentielle qui dit bien autre chose sur elle-même qu'une volonté d'hermétisme et de non-sens. Elle réalise le tour de force de s'arracher au personnel, à l'autobiographique tout en faisant retour sur l'intime et le versant le plus extrême de la subjectivité, invitant à définir un nouveau concept, celui de « mythologie personnelle ». Enfin, elle tisse son discours entre les deux pôles du destin singulier et de celui de l'humanité, du mythe individuel et du mythe collectif. La mise en lumière de ces différents points permet, au final, de parler à propos de la poésie de Trakl d'une « écriture du mythe ».

1. Dominique COMBE, *Poésie et récit*, Corti, Paris, 1989, p. 162.

L'image du poète

L'autoréférentialité, une des caractéristiques de la poésie moderne selon Hugo Friedrich¹, s'applique clairement aux poèmes trakléens. Nombre d'entre eux dessinent en effet plus ou moins directement une image du poète et thématisent l'écriture poétique, son origine, ses conditions d'émergence, sa fonction. Cette préoccupation devient un point focal de l'écriture, et donc de toute lecture.

L'œil et le pas

Le poète est d'abord un voyant². Il regarde les signes, en particulier cosmiques, comme dans « Helian » (*Poèmes II*, p. 158-165), où l'œil et les étoiles sont mis en rapport. Il perçoit les fantômes, les frontières habituelles entre les morts et les vivants s'abolissent dans sa vision. Dans « Métamorphose du mal » (*Poèmes II*, p. 202-205), l'ivresse de la drogue semble permettre l'accès à une vision surnaturelle, transperçant le matériel pour aboutir au cosmique. Cette « voyance » possède parfois une dimension prophétique. Le thème du double peut se lire comme projection psychique et comme projection temporelle. Ainsi dans « Chant du soir » (*Poèmes II*, p. 150-152), « le soir quand nous allons sur des sentiers obscurs, / Surgissent à nos yeux nos silhouettes blêmes », ou dans la seconde version d'« Occident³ », « apparaît à qui contemple / Soupirant son ombre et son départ ». Dans « Paix et silence » (*Poèmes I*, p. 224-225), la vision est étroitement liée à la réflexion et aux signes, au travail mémoriel et à la résurrection ou sublimation suggérée par les fleurs bleues du romantisme. L'attitude du poète, de celui qui regarde, est curieusement ambivalente, à la fois active (le regard est orienté, attentif) et passive (par le caractère ouvert, poreux, réceptif de la corporalité offerte au monde dans ce regard). Le poète est aussi celui qui marche. Les réminiscences romantiques nombreuses dans l'œuvre de Trakl éclairent en partie cette conception de l'activité poétique. L'idée du parcours, liée à celle de la

1. HUGO FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt, 1971.

2. Il est qualifié de « voyant », « Hellscher » dans « Le rêve et la démence » : GEORG TRAKL, *Poèmes II*, traduction par J. Legrand, présentation et notes par A. Fink, Paris, Aubier, 1993, p. 282-289. Nous donnerons désormais les pages entre parenthèses dans le corps du texte en nous référant à cette édition par le sigle *Poèmes II*.

3. G. TRAKL, *Poèmes I*, traduction et présentation par J. Legrand, Paris, Flammarion, 2001, p. 270-281. Nous nous référerons à cette édition par le sigle *Poèmes I*.

vie humaine (progression temporelle mais aussi spirituelle), se combine chez Trakl au motif du lieu longé. Le poète est en marge de la société, il est le solitaire, à la fois physiquement, socialement, psychologiquement, familialement. L'idée d'une harmonie des pas vient compléter le motif. Le poète trakléen vibre à l'unisson du monde, et la marche semble être un moyen de se mettre au diapason du monde, une des conditions de la création.

Souffrance et rébellion

Dans la deuxième version d'« Occident », la marche est associée à la patience, au subissement : « Et bientôt finira / L'errance de l'homme, / Équitable patience » (*Poèmes I*, p. 270-281). De manière générale, le poète se tient face à la souffrance dans cette même posture. Dans « Chant d'un merle captif » (*Poèmes II*, p. 262-263), il est assimilé à la figure christique à travers la thématique de la Passion, de la miséricorde divine et de la solitude ; il est « *der Einsame* », le « solitaire », solitude christique placée sous le signe de l'olivier, élargie à des dimensions existentielles dans « Détresse humaine », (*Poèmes II*, p. 144-145). La souffrance subie avec humilité est en relation étroite avec la vibration extatique. D'autre part, la douleur va de pair avec la quête de la vérité du poète. Le dernier aspect majeur de la figure du poète est un versant prométhéen et luciférien, qui se dégage plutôt des poèmes de la fin et des poèmes en prose, et sur lequel nous reviendrons. L'image du front est souvent l'indicateur d'une rébellion, et comme tel il est fustigé par Dieu. Dans « Nuit d'hiver », le poète apparaît comme le transgresseur par excellence, placé sous le signe du châtement divin. Dans « Le rêve et la démence », le « il », empli d'orgueil et de mépris pour les hommes par les accords de ses pas, courant le danger du narcissisme, donc de l'exclusion de la communauté des hommes, menteur, voleur et débauché, est châtié par Dieu.

Le chant et la fonction orphique du poète

Le poète est celui qui chante, et le thème d'Orphée apparaît à plusieurs reprises. La poésie se rapproche du chant sacré autour d'un mystère. La parole y frôle ses limites : « Tout cela ô mon Dieu est indicible » (*Poèmes II*, p. 175). L'image traditionnelle du poète comme lyre parcourue par le souffle divin se retrouve dans « En chemin » (*Poèmes II*,

p. 172-175) et dans « À Novalis » (p. 196-199). Dans « La nuit » (*Poèmes II*, p. 304-305), la fonction d'éloge, expressive, proche de l'ode du chant poétique est mise en évidence (« C'est toi que je chante, crevasse sauvage »).

La douleur, la quête de la vérité et l'écriture poétique sont liées non seulement au plan littéraire, métalinguistique, mais également biographique, comme l'indique cette notation d'une lettre de novembre 1913 à Ludwig von Ficker¹ :

Oui, vénérable ami, ma vie a été indiciblement brisée en l'espace de quelques jours et il ne reste plus qu'une douleur muette à laquelle même l'amertume est interdite. [...] Je suis totalement désorienté. C'est un malheur tellement indicible lorsqu'on voit le monde se briser en deux devant soi. O mon Dieu, quel jugement s'est abattu sur moi. Dites-moi que je dois avoir la force de continuer à vivre et d'accomplir le vrai.

Le poème est donc une parole arrachée à la mort et au silence, et il s'agit non seulement d'une parole expressive, mais également d'une parole opérante. La seconde version d'« Occident » (*Poèmes I*, p. 270-281) présente l'image orphique de la métamorphose dans la mort du corps du garçon en chant (dans la légende, la tête d'Orphée mort continue à chanter). Dans « Métamorphose du mal » (*Poèmes II*, p. 202-205), le « je » chante à la fois le passé (la chute flamboyante de l'ange peut renvoyer à Satan, et donc à une des images du poète, mais peut aussi être une métaphore du destin humain, l'homme étant dans la tradition mystique une étincelle divine tombée sur terre) et l'avenir, le déclin. Le caractère indicible, douloureux de ce qu'approche la parole du poète est signalé par l'oxymore « dans un cri muet » et par la réaction physique de désespoir. Le poème est une plainte², un moment où s'entrelacent la vie (le chant) et la mort (ce qui le suscite), marqué dans « Passion » par la présence d'arbres verdissants. Le rôle de la mort dans l'émergence du chant apparaît clairement dans ce même poème à travers la figure d'Orphée qui déplore quelque chose de mort³. Dans « À un mort précoce » (*Poèmes II*, p. 232-233), le chant est celui du déclin, de la dissolution de la chair, de

1. G. TRAKL, *Dichtungen und Briefe*, cit., Band I, p. 530.

2. Dans « Passion » (G. TRAKL, *Poèmes II*, p. 248-249), « Pleurant une âme morte dans le jardin du soir », « *Beklagend ein Totes im Abendgarten* », dans la première version de « À Novalis », « An Novalis » (G. TRAKL, *Poèmes I*, p. 196-199), « De sa bouche sombre un dieu a recueilli la plainte ».

3. « Lorsque d'un doigt d'argent Orphée touche sa lyre, / Pleurant une âme morte en le jardin du soir ».

la disparition. Une équivalence s'établit entre le sang, le chant, la larme et la fleur bleue (réminiscence romantique, de la poésie de Novalis).

Le désir est l'autre impulsion majeure du chant lyrique. La figure féminine qui l'inspire est le plus souvent celle de la sœur. Le poème « Passion » l'associe à Eurydice au moyen du thème de l'ombre. Dans « Le rêve et la démence », le désir érotique est signalé par la couleur rouge, et la sensualité gustative évoquée par le fruit, le désir de parole étant lui marqué par l'ouverture de la bouche et l'idée de maturation contenue dans l'image du fruit qui éclate. La conception orphiste de la poésie amène une suppression du principe d'individuation, visible en particulier dans l'emploi du genre neutre qui dépersonnalise le poète. Celui-ci existe avant tout par son rapport au monde, par ce que le monde fait vibrer en lui. « En chemin¹ », relie la parole poétique comme croisement, tissage d'éléments hétérogènes (du corps et du paysage), l'expérience métaphysique de l'extase et la dépersonnalisation du sujet. Le « vous » (« *man* ») y fonctionne comme indice d'un climax de l'expérience qui atteint à la fois les frontières du langage et de l'individu, pour retomber ensuite et revenir au « je ». Les états seconds du rêve² et de l'ivresse qui élargissent les frontières de la perception individuelle sont propices à l'émergence de la parole poétique. Dans « Passion », l'identité du « tu » est problématisée, et la plainte émanant d'Orphée est reprise par la nature. Le thème de la bouche détachée de tout corps et apparaissant dans le paysage, parfois associée à la sœur (qui peut alors être lue comme la figure d'Eurydice), constitue une autre modalité d'apparition de ce phénomène. La dépersonnalisation s'opérant au niveau thématique trouve son pendant au niveau formel et résulte d'un travail conscient de la part de Trakl, comme l'indique une lettre à Erhard Buschbeck, datée de la fin de l'automne 1911 :

Ci-joint le poème remanié. Il est d'autant meilleur par rapport à l'original qu'il est à présent impersonnel, et plein à craquer de mouvement et de visions. Je suis certain qu'il te dira et t'importera plus sous cette forme et dans cette manière universelles. Tu peux me croire, il ne m'est et ne me sera jamais facile de me subordonner sans condition à ce qui est à

1. G. TRAKL, *Poèmes II*, 172-175, « Tout cela ô mon Dieu est indicible à vous en faire tomber, bouleversé, à genoux ».

2. Dans « Prends, soir bleu », (G. TRAKL, *Poèmes I*, p. 208-209), on note l'autonomisation de la bouche : « et rêve sa bouche rouge / Sous les arbres en dissolution ».

représenter et je devrai sans cesse me corriger pour rendre à la vérité ce qui appartient à la vérité¹.

L'ambivalence déjà mentionnée de l'attitude du poète consiste en une attention soutenue, volontaire à l'égard du réel et des signes qui s'y manifestent (allant jusqu'à une ivresse dionysiaque), en une humilité fondamentale dans la retranscription de ce qui a été perçu allant de pair avec le retrait du « je », ainsi que dans l'articulation (comme mise en forme) de ce que dit le monde.

L'origine paradoxale de la poésie moderne, parole construite autour du vide, du deuil

Chez Trakl, la parole poétique effectue un travail sur un passé qui revient et qui est marqué par le déclin et le deuil (liminaire dans « En chemin », mais le thème de l'enterrement est récurrent). Ce retour se fait à deux niveaux — personnel et psychologique, littéraire et symbolique. La parole poétique trakléenne peut être lue comme une quête identitaire de l'unité perdue, liée à l'amour non reçu. Elle est une parole magique, évocatoire, amoureuse et folle, un moyen de conjurer l'absence, de pallier au manque d'amour. La soif apparaît comme le signe d'une quête métaphysique inassouvie dans « De Profundis » (*Poèmes II*, p. 112-113). Le noyau de la réalité semble être le vide sous diverses formes : solitude, vide métaphysique, manque, déficience existentielle (maladie, mort), défaillance identitaire. Ainsi le poète est-il celui qui rencontre la mort, les morts. Il est l'étranger. Dans « Sur le Mönchsberg » (*Poèmes II*, p. 196-197), le rapport entre la poésie, le mouvement (le voyageur) et la mort (le froid personnifié, les os) est évident. Le poète perçoit deux voix, l'une narrative, à fonction mémorielle qui parle à l'imaginaire (légende), au spirituel, l'autre plaintive, plutôt lyrique, enracinée dans la douleur. La parole poétique se voit donc dévolue ici une double fonction, celle d'un travail de mémoire et celle de l'expression d'une douleur. Face au manque fondamental exprimé dans la poésie de Trakl apparaissent trois réponses principales, trois tentatives de dépassement ou de réparation du vide, dont nous approfondirons les modalités : le chant, le défi métaphysique et la mise en danger corporelle et mentale (qui peuvent eux-mêmes être compris dans le chant).

1. G. TRAKL, *Dichtungen und Briefe*, Band I, cit., p. 485-486.

La descente et le miroir : une écriture de l'introspection mise en abyme

Dans une lettre à Irene Amtmann du début du printemps 1910 ou de 1911, Trakl ajoute à la recherche de la vérité, au refus de l'esthétisme déjà cités plus haut la direction donnée à la quête du poète : la plongée dans son intériorité.

On pourrait peut-être me traiter d'ingrat, de parler ainsi sous ce ciel merveilleux et pur de la patrie — mais on fait bien de se défendre contre la beauté parfaite, devant laquelle il ne reste plus d'autre attitude qu'une contemplation stupide. Non, le mot d'ordre est pour ceux qui sont des nôtres : En avant vers toi-même !

Dans « Métamorphose du mal » (*Poèmes II*, p. 202-205), le « je » lyrique est bien celui qui métamorphose la réalité à l'aide de son imagination et tire de son intériorité des éléments qu'on pourrait croire appartenir au monde extérieur. La dépersonnalisation recherchée n'a donc pas pour but d'atteindre une généralité, d'écarter la subjectivité, mais de faire tenir ensemble dans l'espace de la parole poétique les deux pôles de l'intime (comme ce qui va au-delà du personnel) et de l'universel.

Le problème du narcissisme à travers la thématique du miroir. Constitution identitaire et écriture poétique

Dans « Miroir rose » (*Poèmes I*, p. 176-179), le miroir révèle un sujet laid et fragmenté, en proie au dédoublement, au morcellement corporel. Le reflet physique s'avère à la lumière du vers 10 être une image de l'intériorité du sujet, dont les caractéristiques négatives peuvent être attribuées au péché, à la volupté (« Volupté, ta face morte et étrangère »). Une partie des pulsions du « je » se trouve ainsi perçue comme lui étant étrangère (« *fremd* »), est extériorisée et objectivée sous la forme du double, de l'araignée, désignés comme mortifères. Le thème du miroir se rapporte à la quête identitaire et se lit comme une partie autoréférentielle du processus d'écriture de Trakl : d'une part, l'écriture poétique est mouvement d'introspection, d'autre part elle est processus métaphorisant et objectivant (la relation entre le corporel et l'identitaire se comprend souvent dans ce sens). Dans « La jeune servante » (*Poèmes II*, p. 50-55), le

1. G. TRAKL, *Dichtungen und Briefe*, Band I, cit., p. 551.

début fait de la fontaine le lieu d'un charme irrésistible pour la jeune servante, où convergent l'acte de puiser l'eau et la contemplation de son propre reflet. Son attitude, ambivalente, est marquée par l'attraction et la répulsion : elle ressemble à une ombre (Narcisse soupirant après son reflet dépérit, témoignant du pouvoir mortifère du reflet) et elle est entourée de signes du déclin. Le fait de rechercher sa propre image est donc présenté à la fois comme une nécessité et comme un danger. Dans « Chant nocturne » (*Poèmes II*, p. 156-157), l'eau est miroir de la vérité et facteur d'unification (par le biais d'une sorte d'épiphanie). Le miroir projette le reflet de la condition humaine sur les tempes, celui de la position de l'homme face au divin (ange déchu, image dégradée du divin). Dans « Chant occidental », la révélation du déclin advient par l'image de la pétrification, image prophétique. Le reflet a donc une fonction de dévoilement non seulement de l'essence des êtres mais également de leur devenir dans la durée. Plus profondément, il joue un rôle dans ce devenir. Dans « Helian », le reflet contemplé, celui de l'âme, semble venir à bout du délitement identitaire, corporel. Ces images constituent des commentaires métalinguistiques sur l'écriture poétique lancée dans l'entreprise périlleuse, douloureuse de la recherche de la vérité sur soi, le monde et la poésie. Le danger, mais aussi le salut résident dans le statut de l'écriture poétique chez Trakl, processus dynamique, constructif, en lutte contre le néant, le silence, l'absence originelle, qui trouve dans l'arrachement à ces forces mortifères sa propre raison d'être et fixe dans chaque poème les traces d'une identité en perpétuel déplacement, en perpétuel devenir, oscillant entre rédemption, unité et déclin, mort, décomposition.

La recherche de l'origine et ses motifs métaphoriques

L'eau et la mémoire sont étroitement liées. Dans « Chant du soir », la soif est reliée à la douceur et à la tristesse de l'enfance. Ce poème de la demande d'apaisement liminaire d'un manque physique est aussi celui de la réconciliation d'une identité fragmentée (entre le futur au début du poème qui se lit dans la projection des silhouettes sur le chemin, le passé de l'enfance, de la rencontre amoureuse et le présent, d'abord marqué par la mort, le passage, puis connoté positivement à la fin par l'apparition féminine, et la jouissance de l'âme).

L'eau et la femme sont également rapprochées. Dans « Sur le Mönchsberg », l'association dans l'image de la source et des femmes se fait par le biais sémantique du son (« Plus proche la source bleue bruit la plainte des femmes »).

L'eau est en rapport avec l'origine. Elle est associée à la naissance charnelle dans « Naissance¹ », ainsi que dans la deuxième version d'« Occident² ». Dans « Sébastien en rêve », l'enfance est présentée comme un mouvement de descente, une tentative vouée à l'échec de retour vers un univers matriciel : l'eau de l'étang est froide, le mouvement se fait sous le signe d'une nostalgie morbide³. L'étang, visage, « *Antlitz* » est recherché comme miroir d'une identité en quête d'unité. Le visage de la mère étant le premier miroir pour l'enfant, il est possible de voir là le signe d'un défaut originaire dans la constitution de l'identité. Dans le premier paragraphe de « Métamorphose du Mal », l'étang apparaît effectivement comme un élément mortifère, générateur de mort : « gargouillement d'un qui se noie » ; de mal et de folie : « face marquée au coin de la démence et de la cruauté ». Ici les thèmes de la naissance (l'apparition du visage) et de la mort (la noyade) se croisent pour suggérer l'idée d'une identité perturbée dès l'origine.

La parole poétique moderne se désigne donc avant tout comme le lieu où se joue une problématique identitaire. La difficulté majeure de cette quête de vérité qui ne veut pas réduire l'entreprise poétique à l'invention d'un idiolecte, réside dans la conciliation de l'individuel et de l'exemplaire, du personnel et de l'identitaire. Les solutions apportées par Trakl à ce problème laissent envisager l'interaction entre subjectivité et écriture d'une façon toute nouvelle.

1. G. TRAKL, *Poèmes II*, p. 228-229, « Ô naissance de l'homme. Nocturne bruit / L'eau bleue dans l'abîme rocheux ».

2. G. TRAKL, *Poèmes I*, p. 270-281, « Et tintent / Les sources bleues dans l'ombre / Afin qu'un être de douceur, / Un enfant naisse ».

3. « Obscur donc, le jour de l'année, enfance triste ».

De l'autobiographique au mythique : l'objectivation du personnel

Une esthétique scénographique : la corporalisation et l'objectivation des forces psychiques individuelles

Bien des poèmes de Trakl proposent une véritable scénographie des instances psychiques. L'écriture poétique est écriture du corporel en un double sens : elle s'appuie sur des images, des métaphores corporelles, et transcrit des pulsions inconscientes, charnelles. Le corps est dans « Septuor de la mort » (*Poèmes II*, p. 250-253) présenté en décomposition et (ou parce que) composé d'éléments hétérogènes¹, il est le lieu où l'âme cesse ou cède. Ce corps peut être lu comme une construction de l'inconscient, apersonnel, pulsionnel et acivilisé (image de l'animal, des forêts englouties, de la nuit), inconnaissable et indicible, d'où la construction en oxymores (froid et calcinant) et l'association de l'inasociable (métaux, nuit, peur et sauvagerie n'appartiennent pas au même champ sémantique). Dans « Année » (*Poèmes II*, p. 268-269), la « virilité penchée rouge sur des eaux taciturnes » peut être celle du poète. Cette source formée d'« images nocturnes des larmes » a la douleur pour origine et est un lieu à la fois nostalgique et visionnaire puisqu'il est « œil d'or des origines » et « patience obscure de la fin », mémoire du passé et prescience du futur. Le croisement du son et de l'image (source et larme), le temps cyclique ramassé en un point atemporel, à la fois obscur et lumineux (l'oxymore signale la difficulté à dire ce phénomène), âge d'or et apocalypse, présent et futur suggèrent un foyer inconscient de l'écriture. Dans le deuxième paragraphe de « Le Rêve et la Démence », la figure de l'infirmes qui accompagne le « je » peut être vue comme celle du Diable. L'opposition des couleurs de l'ange et de celle de l'infirmes semble confirmer cette lecture. Ces deux figures sont interdépendantes, elles appartiennent à un même axe sémantique, et à deux directions opposées sur cet axe : quand l'une disparaît, l'autre disparaît aussi. Elles peuvent être interprétées comme l'objectivation de deux instances psychiques conflictuelles selon un schéma manichéen. La personnalité se décompose en plusieurs instances psychiques qui donnent naissance à plusieurs figures textuelles. C'est le cas également dans « Métamorphose

1. « Ô la forme dissoute de l'homme : assemblage de métaux froids, / Nuit et terreur de forêts englouties, / De la brûlante sauvagerie de la bête ».

du Mal », où un fort contenu autobiographique et psychique est retranscrit à l'aide d'une série de scènes fortement expressives (fantastiques, horribles). Dès le début, la thématique du sacrifice et du sang versé apparaît à travers le personnage du chasseur qui éventre le gibier¹; elle se complète d'une thématique sexuelle au travers d'une scène dominée par le feu (évoquant la sexualité phallique et mettant en scène deux garçons) pour aboutir à l'idée de meurtre. Pulsions de mort (destruction de l'autre ou de soi-même) et pulsions sexuelles sont à travers ces métaphores placées d'emblée au premier plan de ces scènes. L'image du poisson associée à celle du visage plein de cruauté et d'égarement semble se rapporter à une scène de naissance fantasmatique du « je » (le visage qui sort de l'étang) sous le signe du Mal et du dérangement identitaire. Parfois, les instances objectivées peuvent demeurer intérieures, comme dans le troisième paragraphe de « L'Apocalypse et la Descente aux profondeurs » (*Poèmes II*, p. 320-325) : « Soupirante se dressa en moi l'ombre d'un petit garçon ». La figure intérieure du « garçon » reste cependant énigmatique. Il peut s'agir d'un jeune mort puisqu'il est une ombre dotée des attributs de l'innocence : il est rayonnant, a des yeux « de cristal », il peut incarner la séduction de la mort, ou bien au contraire la peur de la mort, le fantôme d'une force vitale, primaire qui se refuse à mourir. Un autre mode d'objectivation des pulsions, l'apparition de symptômes corporels, est à l'œuvre dans ce même poème. Dans le premier paragraphe, le « je », confronté à l'apparition angoissante de l'étrangère (la sœur) paraît « agi » par son corps : « dans le souffle de la lèvre pourpre revint la vieille prière » s'oppose au silence précédent du « je », « et de mes paupières tombèrent des larmes de cristal pleurées sur le monde amer ». La lutte entre les pulsions, le désir incestueux d'une part (voluptueux, honteux) et le désir de renoncement, de sublimation de l'autre, se corporalise. Dans le second paragraphe, le « je » paraît à nouveau « agi » : « C'est alors qu'une voix obscure sortit de moi ». Il peut s'agir d'un dédoublement entre le je qui vit et le je qui raconte, mais aussi et surtout de la mise en évidence de la présence de l'inconnu dans le connu, de l'étranger au sein de soi-même, de l'autonomisation inquiétante de différentes pulsions. La voix est doublement sombre, au niveau du sens, brouillé (elle exprime un éclatement de l'identité), et au niveau de son origine (l'inconscient, le mal). Dans le troisième paragraphe, le motif de la voix autonomisée revient et semble

1. « Dans la coudraie, le chasseur vert dépèce son gibier. Ses mains fument de sang ».

d'autant plus étrangère au « je » qu'elle lui enjoint de se tuer : « Et la voix blanche me dit : Tue-toi ! ». Le « je » devient ici le théâtre de forces qui s'affrontent, instinct de vie (pleurs et effondrement du « je » manifestent sa résistance à l'injonction) contre pulsion de mort.

La poésie trakléenne procède à une mise en scène de la famille. Dans « Helian », ainsi que dans « Le Rêve et la Démence », les membres de la famille incarnent différentes pulsions psychiques (comme le désir, la loi ou la sublimation). La mère se situe, dans la constellation familiale, du côté du désir incestueux (éprouvé pour elle) et du néant affectif (la demande affective de l'enfant se heurte à une absence totale de réponse¹). Son visage se pétrifie, soulignant l'impossibilité de la communication et du don affectif. Au début du second paragraphe de « Le Rêve et la Démence », le couple mère-fils est caractérisé d'une part par une attitude de revendication, de provocation et de fascination du fils², d'autre part par l'inexpressivité de la mère face à son fils. Elle se tient là, mais ne fait ou n'exprime rien. Le corps du fils, lui, est entièrement convoqué dans cette relation, la fascination sexuelle le « fige en colonne » (symbole phallique), l'interdit de cette fascination le change en une sorte de statue. Dans le quatrième paragraphe, le sommeil lourd de la drogue est relié à la figure de la mère, toujours aussi inexpressive, et associée tout au long du poème à la pierre et aux couleurs blanche et noire. La mère suscite le désir et le laisse en souffrance (avec les conséquences que nous verrons). Le père représente la loi, il est à la fois puissant et contesté, symboliquement privé des attributs de son pouvoir de censeur. Au troisième paragraphe, le père a la voix d'un aveugle (handicap symbolique) pour « conjurer la terreur » (la faire advenir ou la rendre inoffensive, le terme est ambigu). Il semble appeler le malheur sur les femmes, se rapprochant de la figure de Dieu, qui juge et dont la parole fait advenir. Le principe masculin s'oppose ici clairement au principe féminin, la loi à la sexualité. Les femmes sont des apparitions courbées (ailleurs elles sont des silhouettes plaintives, « *Klagegestalt* ») parce qu'elles sont celles qui enfantent, des vecteurs de sexualité et de mort. Dans « Métamorphose du Mal », la maison des pères est mise en scène comme le

1. Dans le premier paragraphe de « Le Rêve et la Démence » il est écrit : « Couché dans son lit froid, il était inondé de larmes indicibles. Mais il n'était personne pour poser une main sur son front ».

2. « Le mensonge et la luxure consumaient sa tête dans les pièces crépusculaires. Le froufrou bleu d'une robe de femme le figeait en colonne ».

lieu d'une frontière infranchissable marquée par le seuil, lieu symbolique de la loi : « Quelle force te contraint à t'immobiliser sur l'escalier vétuste dans la maison de tes pères? Noirceur de plomb » (*Poèmes II*, p. 202-205). La sœur est comme la mère objet d'un amour incestueux, et répond contrairement à elle à cet amour, suscitant chez son frère tout à la fois la fascination et une haine, une répulsion liées à un fort sentiment de culpabilité. Dans la dernière scène du second paragraphe de « Le Rêve et la Démence », la rencontre avec la sœur sous la forme d'un démon semble provoquée par les « pensées brûlantes¹ ». L'ellipse concernant la nuit qui suit cette apparition est significative, la scène primitive reste indicible et censurée, mais tout le paragraphe y conduit. La rencontre finale avec la sœur par le biais du miroir met en évidence le caractère narcissique de l'attraction du frère envers la sœur. Celle-ci est de son sang, de sa lignée et lui présente son image, mais dans un miroir brisé². Le reflet renvoyé refuse l'unité d'une image identitaire. La quête amoureuse incestueuse entraîne en effet une confusion des deux personnes, le même n'y est pas séparable de l'autre, le propre de l'étranger. La sœur, « adolescent mourant », a une qualité masculine aussi bien que féminine. Le miroir peut certes donner une image du « je », nous l'avons vu, mais aussi une image de l'autre (de la sœur), image toujours ambivalente, teintée de narcissisme, menant au brouillage de la frontière entre le même et l'autre.

L'objectivation des pulsions mène donc au surgissement d'une « mythologie personnelle », peuplée de personnages récurrents et symboliques. Le monde devient le théâtre des forces à l'œuvre dans le « je » au moyen de divers procédés.

Une « autobiographie fictive », « cryptée » : les moyens littéraires de l'élaboration d'un écart

Les critiques spécialistes de Trakl ont tous fait l'expérience de la grande difficulté à reconnaître dans les poèmes un substrat biogra-

1. G. TRAKL, *Poèmes II*, p. 282-289 : « Mais lors que, plongé en des songes brûlants, il descendait le long du fleuve automnal, [...] lui apparut dans un manteau de crin, démon de flamme, la sœur ».

2. « Un nuage pourpre ennuagea sa tête, alors il se rua, taciturne, sur son propre sang et sa propre image, face lunaire ; sombra pierreux dans le vide, lors qu'en un miroir brisé, adolescent mourant apparaissait la sœur ».

phique précis. Le processus de cryptage, basé sur l'abstraction et la symbolisation, est en effet très avancé et résulte tout à la fois d'une nécessité inconsciente et d'un travail approfondi de la part du poète. Les poèmes sont le produit d'une triple élaboration : symbolique, mythique et littéraire.

Le rapport entre l'image vue, la connaissance et la parole poétique est essentiel pour la compréhension du processus d'écriture. À un niveau psychanalytique, l'image taboue de la scène primitive agit comme un centre aimanté qui se dérobe sans cesse à la parole, générant un processus de diction oblique (métaphorique et s'éloignant de la narration biographique). Dans « Passion », la scène de l'étreinte des loups qui aboutit à une pétrification peut être lue comme le récit d'une scène primitive censurée : « Sous des sapins obscurs / Deux loups mêlèrent leur sang / En étreinte de pierre » (*Poèmes II*, p. 248-249). Le châtiment destiné au spectateur de l'interdit (la voix qui raconte la scène) est déplacé sur le couple (dont le sujet émetteur de cette voix a d'ailleurs pu faire partie, il subirait alors une double malédiction, du fait de son action et de sa parole/vision). Cette scène semble se rapporter sous une forme cryptée au couple incestueux formé par Trakl et sa sœur et constituer une mise à distance par l'écriture poétique d'une expérience trop angoissante pour être rappelée et représentée directement. De même, « Retour » (*Poèmes I*, p. 214-217) effectue un retour mémoriel sur l'enfance dans une temporalité nostalgique et la scène traumatique de « l'amour défendu » est source de souffrance¹. Le thème de l'étranger est ici lié à une expérience intime aliénante pour l'identité. Les oxymores dans le texte aux endroits qui s'approchent le plus de souvenirs traumatiques, cet affolement des signifiants, correspond à une dérobade du signifié. « Été » est un poème de l'énigme (le paradoxe de la lumière qui brille alors qu'une main d'argent l'a éteinte), celle d'un silence et d'une immobilité concentrés autour d'une apparition féminine. Le signifié corporel est manifeste, excitation sexuelle et censure de cette excitation. Les derniers mots (« Le vent se tait, nuit sans étoiles ») rappellent une expression de « Septuor de la mort » (*Poèmes II*, p. 250-253) qui désigne le corps et ses tourments comme le territoire où l'âme ne souffle plus. La censure des mots semble ainsi travailler dans « Sommer » sur la frontière où le corps prend le

1. « année sombre, / Au point que des paupières bleues de l'étranger / Jaillissent des larmes irrésistiblement ».

pouvoir. Le cryptage du sexuel, la censure deviennent évidents lorsque l'on compare « La jeune servante » (*Poèmes II*, p. 50-55) à « Paysage » (*Poèmes II*, p. 176-177). L'autonomisation d'une partie du corps devenue sujet grammatical (« les boucles de jacinthe de la servante / Happent la ferveur de ses naseaux pourpres ») ainsi que la métamorphose entre les deux poèmes du « valet » en « cheval noir », animal à la symbolique virile très forte, brouille le référentiel. Comme dans le rêve, on assiste à un processus de déplacement des significations : le corporel et ses pulsions sont concentrés sous forme d'images, de scènes symboliques comme les fleurs s'inclinant sur l'étang dans « Paysage » (signe narcissique) ou les animaux à connotations sexuelles comme les chevaux et le gibier dans « Métamorphose du Mal », le loup dans « Passion » et « Le Rêve et la Démence ». La parole poétique s'énonce donc comme parole du désir, désir violent, traumatique et censuré, d'où la stratégie des associations, du déplacement métaphorique de sens, du retour perpétuel vers ce qui ne peut se dire. C'est le cas tout particulièrement dans les poèmes en prose. Dans « Le Rêve et la Démence », la mobilité du corps et du texte (soulignant une situation d'inconfort, voire de danger existentiel), la violence (envers soi et les autres) et l'expressivité répondent entre autres à cet enjeu de l'écriture. Dans « Métamorphose du mal », les métamorphoses du « tu¹ », inspirées du modèle ovidien, témoignent de cette parenté, de cette porosité entre monde intérieur et monde extérieur (exploitée dans les métaphores), ainsi que du caractère insaisissable, fuyant, protéiforme de la subjectivité au cœur de laquelle le texte opère une plongée.

La nécessité du cryptage, et ses techniques sans doute pour partie inconscientes sont à présent établies. Observons maintenant les moyens plus strictement volontaires et littéraires mis en œuvre par le poète pour y parvenir.

L'écriture à la troisième personne permet de mettre à distance ce qui est raconté. Si l'on compare la première et la dernière version de « Passion² », on remarque un effacement des pronoms personnels « *du* »

1. « Toi, sur des marches vétustes : arbre, étoile, pierre ! Toi, bête bleue qui tout bas trembles. Toi, prêtre blême qui la sacrifies sur l'autel noir ».

2. G. TRAKL, *Poèmes II*, p. 248-249 (dernière version) et *Poèmes I*, p. 266-269 (première version). Extraits de la première version : « Cadavre tu es sous les arbres verdoyants en quête / de ton épouse » ; « Penchée sur des eaux soupirantes, / Vois ton épouse » ; « Deux loups dans les ténèbres de la forêt, / Nous mêlâmes nos sangs [...] ».

et « *wir* ». Le biographique, déjà fortement crypté, se distancie par ce moyen encore plus du personnel. Dans « Le Rêve et la Démence », le pluriel (« les sœurs », « les vieillards ») dilue l'élément biographique probable, celui du départ de la maison de la sœur préférée de Trakl lors de son mariage avec un homme plus vieux qu'elle.

Dans « Plainte nocturne » (*Poèmes I*, p. 200-201, première version, et 200-203, deuxième version) se dessine, à travers une dépersonnalisation et une recherche d'exemplarité, un portrait très complexe du poète et du « je ». Les fragments corporels ont une valeur symbolique, comme « le front saccagé » (qui signale une fragmentation du sujet, et dénie à l'intellectualité tout rôle salvateur), « la face pétrifiée de douleur » (la douleur liée à la pétrification met en question l'identité à travers le visage). Les scènes sont violemment expressives. Le vers « Une bête sauvage dévorait le cœur de l'amant » désigne le sujet comme martyr, victime d'une douleur liée au sentiment. « Un ange de feu / Choit poitrine fracassée sur le labour pierreux, / Un vautour reprenant son essor » met en scène les conséquences de la douleur et la reprise dégradée d'une résurrection, de l'image du Phénix. Il s'agit ici d'un ange déchu, la métamorphose échoue, loin de toute idéalisation. La plainte finale mêlant le feu, élément démonique, métaphysique, la terre, lieu de la dégradation, de la matérialité et la source bleue, le spirituel¹, dissout tout substrat biographique, ajoute à l'allusion métaphysique une dimension cosmique, faisant du destin du « je » un destin exemplaire. À l'instar d'autres poèmes, le « tu » disparaît entre la première et la deuxième version.

De nombreux éléments provenant de textes antérieurs, soit de Trakl lui-même, soit d'une tradition littéraire ou culturelle sont repris et variés. Chaque partie de l'histoire mythique générée par l'expérience liminaire du manque d'amour trouve à s'exprimer à travers des grilles préétablies d'images, de symboles, de personnages qui, perpétuellement croisées, empêchent toute réduction à un schéma interprétatif unique et univoque. Le mythe se définit ici comme phénomène dynamique et non comme un série de noyaux de sens établis agencée dans un ordre donné. Les poèmes atteignent par ce biais un statut à la fois d'exemplarité et d'unicité. Ainsi de l'histoire du « je » et de sa famille. Confronté à l'indifférence de la mère, le « je » essaie différentes stratégies que l'on peut esquisser schématiquement. La première est de choisir l'immoralité, la voie du

1. « Malheur en plainte interminable / Se mêlent terre, feu et le bleu de la source ».

Mal, d'une corporalité corrompue (mensonge, vol, viol, meurtre, amour incestueux), destinée à provoquer, et qui prend très vite une dimension de défi métaphysique. D'autre part, le « je » peut opter pour une mise en danger non plus morale mais physique (c'est le thème du garçon ou de la femme qui se jette devant le cheval par exemple, dans « La jeune servante », « Paysage » et « Le Rêve et la Démence »). Enfin, l'espoir d'une rédemption mène le « je » à lutter contre le Mal, à se racheter par l'amour, notamment dans l'union androgyne et par la parole poétique. Le jeu des différentes identifications dans « Sébastien en rêve », celles du je, du Christ, de la figure autobiographique, du garçon, de l'enfant, de Sébastien, suit la logique du rêve et s'articule autour de cette thématique du rachat et de l'amour. Ce schéma doit pourtant être nuancé. La caractérisation du « il » au travers d'un parcours extrêmement complexe, ambivalent, voire contradictoire tend à détruire toute image trop simple et unificatrice. Le « je » s'incarne successivement dans des rôles opposés, ce qui correspond au déchirement vécu par l'auteur lui-même. Il exprime cette bipolarité dans une lettre à Ludwig von Ficker du 26 juin 1913 :

Trop peu d'amour, trop peu de justice et de compassion, et toujours trop peu d'amour ; trop de dureté, d'orgueil et de toutes sortes de crimes — c'est ce que je suis. Je suis sûr que je ne m'abstiens du mal que par faiblesse et par lâcheté et que je déshonore encore par là ma méchanceté. [...] Dieu, juste une petite étincelle de joie pure — et nous serions sauvés ; d'amour — et nous serions rachetés¹.

Dans « L'Apocalypse et la Descente aux Pofondeurs », le combat intérieur paradigmatique entre le Bien et le Mal fait du « je » un martyr, voire un saint, capable de verser des larmes sur le monde amer, puis un pécheur damné². Ce caractère duel, noté dans le premier paragraphe, se poursuit dans tout le poème. Dans « Le Rêve et la Démence », il est l'innocent persécuté, menacé par un meurtrier comme Kaspar Hauser, figure littéraire déjà reprise par Trakl dans un poème, « La chanson Gaspard Hauser » (*Poèmes II*, p. 198-199), à laquelle il s'identifie dans une lettre à Erhard Buschbeck du 21 avril 1912 : « À quoi bon ces tourments. Je ne serai finalement jamais rien d'autre qu'un pauvre Kaspar Hauser³ ». Il est l'enfant en manque d'amour, mais aussi le rebelle (face à Dieu), le pécheur,

1. G. TRAKL, *Dichtungen und Briefe*, Band I, cit., p. 519.

2. « et je vis l'enfer noir en mon cœur ».

3. G. TRAKL, *Dichtungen und Briefe*, Band I, cit., p. 487.

le meurtrier. Le champ sémantique du Mal est varié. La menace de l'ombre, métaphore de la folie, de la possession (plus profondément de la dépossession de soi) est omniprésente et se concentre au niveau de la tête (« front » et « tête ») sont les lieux de l'enjeu moral, métaphysique et personnel). Le viol ou meurtre de l'enfant (au premier paragraphe), le meurtre du chat sauvage (au second), la mort de la colombe (au second), le baiser volé à la juive (au second), l'enfant (sans doute mort) dans le roncier (au troisième) font de lui un criminel. Ces scènes actualisent leur arrière-plan satanique (on pense ici à Rimbaud, à Baudelaire) dans l'image de l'enfant de chœur qui suit le prêtre silencieux. À l'opposé, la caractéristique des « yeux ronds », les thèmes de la peur, de la traque¹, l'image de l'animal, éléments familiers au lecteur de Trakl, viennent faire jouer le motif de l'innocence contre celui du satanisme. L'image du martyr² souligne l'ambivalence d'une douleur teintée de volupté, que l'on retrouve dans l'attitude adoptée face aux meurtres (« volupté » pour la première occurrence, « muet et douloureux » pour la dernière). Cette ambivalence se double d'un jeu de reflets en négatifs autour du premier meurtre qui font du meurtrier le reflet inversé de la victime³ et que l'on peut interpréter comme une composante sadique de la quête identitaire. Parallèlement à l'ambivalence de la figure du « il » s'établit dans le texte une oscillation entre le paradigme de la chute et celui de la rédemption, selon une structure répétitive, obsessionnelle, associative et non narrative. Plutôt que d'une structure linéaire, il s'agit d'une structure bipolaire autour d'un centre fuyant. Dans le premier paragraphe, le poète voyant est en communion avec la nature par tous les sens, regard (crapaud), toucher (pierre), ouïe/parler (roseau, source), peut-être odorat (fruits), suivant un modèle orphique. Un rapport étroit s'établit entre le corps, perméable, et les mots qui émanent des choses et que le « il » reprend en les « chantant » et les « conjurant ». Le « il » est rempli d'une « piété enflammée », signe d'une adhésion au « Bien », au divin. Aussitôt après apparaît le thème de la damnation dans les actes du « il » et le châtement divin. Dans le troisième paragraphe, le thème du printemps (symbole de résurrection, de rédemption) apparaît tout d'abord sur le mode optatif, nié : « Ô puisse dehors faire printemps et dans l'arbre en fleurs chanter

1. « Une hostilité le suivait dans les rues ténébreuses ».

2. « De douces tortures dévoraient sa chair ».

3. « lors que, dans le verdoyant jardin d'été, il violenta l'enfant muette, reconnaissant dans le visage rayonnant sa propre face nocturne de démence ».

un oiseau adorable. Mais grisâtre se fane la maigre verdure aux fenêtres des nocturnes et les cœurs sanglants ourdissent encore le mal ». Celui qui médite entre alors en scène, se plaçant du côté de Dieu, du printemps, de l'oubli du destin et de « la ronce épineuse » (image biblique de la sexualité, plus généralement de la sensualité). Il peut être identifié comme le poète, qui réussit à sublimer son martyre. À nouveau, comme dans le premier paragraphe, il est à l'écoute de la nature. Pourtant, l'harmonie est vite perturbée, ce que l'expression « tête nocturne de démence » pouvait laisser présager. Le danger se matérialise dans le serpent, nouvelle image biblique, et dans la faiblesse du « il » face au Mal. La fin du paragraphe reprend le thème de la malédiction, actualisée dans le pouvoir mortifère du contact des mains, la mort du premier-né, l'éparpillement familial. L'image du « il » lucide trouve son exact opposé dans celle du « voyant enténébré¹ ». Le motif du chant vain étouffé par Dieu et l'invocation de la « volupté de la mort » rappellent la figure de Job. Dans le quatrième paragraphe, le thème du sommeil balance entre cauchemars et visions rassurantes. Dans un moment d'extase visionnaire, le « il » voit « la face constellée de la pureté » (d'après un modèle mystique, romantique, rappel peut-être du « Mystique » de Rimbaud). Mais la série d'images positives est interrompue par les « signes de crin » repris de l'Apocalypse. L'« obscur » fait une dernière tentative à la fin du paragraphe pour retrouver la paix à travers la marche dans la nature, mais il se heurte là encore à des obstacles (réels comme les serpents endormis, ou à l'état de signes prémonitoires comme le cri du vautour). Ceux-ci révèlent sa fragilité, son épuisement, « les pas, osseux, chancellent ». C'est la thématique de la folie (via l'image du nuage pourpre qui ennuage sa tête), et celle de l'échec d'une recherche identitaire, vitale (l'image de la chute, du vide fascinant et mortifère car pétrifiant) qui viennent clore le texte. Dans « Nuit d'hiver » (*Poèmes II*, p. 254-255), le caractère autobiographique glisse vers la mythification du poète, érigé en personnage maudit (à travers le motif biblique de la lutte du loup et de l'ange), luciférien (par son sourire orgueilleux), prométhéen (son cœur est dévoré par les vautours de dieu), pénitent (sa chemise brûle ses épaules). L'image du « je » y est constituée de plusieurs traditions (chrétienne, grecque) ainsi que de thèmes propres à Trakl (la pétrification). Elle s'organise dans ce poème de façon plus narrative, selon l'histoire

1. « voyant », « *Hellseher* », s'oppose à « *umnachteter Seher* ».

d'un combat et d'une mort suivie d'une résurrection (sommeil, réveil, cloches). Si l'écriture poétique peut se comprendre comme un processus de quête identitaire, « L'Apocalypse et la Descente aux profondeurs » peut se lire comme l'impossible tentative d'unifier un « je » en proie à un processus de multiplication, de prolifération intérieure, comme en témoignent les nombreuses objectivations psychiques tout au long du texte, ainsi que la fin, parodie d'un processus d'enfantement (une créature immatérielle émerge de l'immatériel) et/ou d'avortement, rappel d'une scène d'Apocalypse : un cadavre enfantin, créature lunaire rejetée par la terre émerge de l'ombre du « je » pour disparaître dans un gouffre qui pourrait être infernal¹.

Après avoir mis en lumière les principaux sèmes et modes de construction de l'« autobiographie fictive », il reste à étudier le mode d'organisation des sèmes en un récit archétypal, une logique narrative et mythique.

La notion de mythologie personnelle : le je, la lignée, le cosmos

Nous l'avons vu, un certain nombre d'éléments sémantiques invariants apparaissant sous des signifiants variants structurent les textes. Leur articulation participe de la construction d'une histoire exemplaire sur l'origine et le devenir du « je ».

Le récit se présente souvent lui-même comme une quête identitaire, variante du récit d'initiation (comprenant un but, un chemin, des obstacles ou épreuves) au travers des sèmes de la recherche, de la fuite, du manque, de la lutte. Dans « *Traum und Umnachtung* », le mouvement de retour temporel sur l'enfance et le travail de mémoire sont signalés au début du texte. Dans le second paragraphe, le « je » lutte contre le Mal, l'infirmes auquel il jette des pierres (geste symbolique, en particulier dans la Bible, de condamnation du péché et de châtement). Après la disparition de ce dernier, le moment de répit est de courte durée, le « je » est chassé par des chauves-souris (comme les rats, symboles du Mal) et contraint à la fuite. Il est comparé alors à l'animal sauvage (chassé, en fuite, en danger existentiel), et sa soif est le symbole d'une quête de salut, d'apaisement, de sens (rappelons le lien entre l'eau, l'origine, la vie et la mort). Mais lorsqu'il boit, le résultat se présente sous forme d'oxymore

1. « et la terre rejeta un cadavre d'enfant, créature de lune qui lentement émergea de mon ombre et s'abîma, les bras brisés, dans un gouffre de pierre en floconneuse neige ».

(il a froid, est fiévreux). Devant les contradictions insolubles de sa destinée, déchirée entre la tentation du Mal et la lutte contre celui-ci, le « je » demande à Dieu de mourir.

L'idée de destin, de malédiction familiale transmise par le sang, concourt à l'élaboration d'un récit mythique de l'histoire du « je » en y introduisant une logique tragique. Dans « À Johanna » (*Poèmes I*, p. 202-205), le poids héréditaire apparaît dans l'image du sang et des ombres¹. Dans « Le Rêve et la Démence », la « malédiction d'une race dégénérée » « pèse » sur le garçon, les deux figures tutélaires des parents sont marquées par le déclin et le retrait de la vie. Dans le troisième paragraphe, la race est de nouveau qualifiée de « maudite ». De même, dans « Passion », le frère et la sœur s'insèrent dans une « lignée sauvage », fuie par le soleil, « Qu'abandonne bruissant sur ses roues d'or le jour », donc condamnée à la nuit, à un « amour sombre ». Le quatrième paragraphe de « Le Rêve et la Démence » présente une métaphore de la famille, de la race sous la forme de « visages de glaise » qui « se désagrègent en ricanant » « dans les branches brunes du tronc ». Les ancêtres meurent et reviennent à la poussière, comme dans la Bible. Cependant, le thème de l'arbre généalogique, comme floraison de descendants, de personnes nouvelles est ici inversé en une disparition, une perte de forme et de substance. Plus loin, l'image des fruits et des ustensiles croulant dans les mains de la race épouvantée développe l'effet de la malédiction (évoquant le roi Midas). Dans le troisième paragraphe, les « fleurs mauvaises du sang » qui « luisent sur la tempe de celui-là », font allusion aux *Fleurs du Mal* de Baudelaire, auquel Trakl emprunte le thème du satanisme. Le dernier paragraphe propose une réécriture de la Cène au sein de la famille. Les vivants ont tous les attributs des morts. Les « mourants » sont menacés par la pétrification et la folie (personnage de la sœur), les « nocturnes » (personnage du frère) se décomposent et souffrent. Ils rompent le pain en une parodie de transsubstantiation puisqu'au lieu de la communion, de l'incarnation du lien béni entre Dieu et les hommes et du rachat des péchés par le sacrifice divin surgit la malédiction du lien entre frère et sœur, folie partagée, concentrée sur l'interdit qui a pétrifié le regard de la sœur. Tous « taisent l'Enfer de leur langue d'argent », figure oxymorique exprimant à la fois la parole hypocrite, qui tait

1. « Nous rêvons les terreurs / De notre sang nocturne / Ombres dans la ville de pierre ».

en semblant dire, et la parole impossible, qui ne peut dire ce qui veut être dit. La dialectique installée entre le silence, les regards et la douleur¹ donne à voir un partage en négatif, mortifère pour chacune des personnes. La malédiction, comme impossibilité de communiquer, provoque l'altération des identités. Le nœud focal de cette parole indicible est l'inceste. La logique tragique transforme le déficit d'amour octroyé au « je » en malédiction. C'est ce qui explique le statut ambivalent de l'enfance, entre innocence et corruption. Dans « Limbes » (*Poèmes II*, p. 258-259), la troisième strophe opère le glissement d'un espace fantastique à un espace domestique, porté à un haut degré d'abstraction par les termes généraux « une enfance » et « un cœur ». D'emblée s'impose l'absence de sens, que l'on peut interpréter comme l'absence de fondement de l'existence du « je » dans l'amour, déracinement affectif qui tourne au défi métaphysique. L'enfance est symboliquement marquée par la dégradation physique, qui signale la dégradation morale², elle est à la recherche d'un sens et ces deux paradigmes (corruption morale, quête vaine de sens) se rejoignent dans le constat de la perte de l'innocence, du moins d'une certaine spiritualité. La suite propose une généalogie de ce processus. Le cœur est en danger de pétrification, la porte d'airain présentant une image de clôture hermétique sur soi-même³. Refermé sur son propre vide, condamné à l'exacerbation du manque qui le ronge (image de la pourriture), il doit mourir ou se révolter par les blasphèmes, et les mensonges⁴. Ceux-ci constituent des masques que l'auteur doit prendre pour se dire, toujours de biais, et surtout pour survivre. Ce poème explique le problème de l'enfermement dans une temporalité répétitive, dans un passé marqué par un manque qu'il s'agit de compenser. L'inconscient est structuré à la fois comme une clôture et comme un déséquilibre permanent.

Les sèmes du récit mythique s'articulent donc selon une logique narrative (de la tragédie ou de la rédemption) et selon une bipolarité fondamentale liée sans doute à une structure inconsciente et empêchant que le récit ne se fige. Le monde devient, nous l'avons montré en explicitant

1. « à travers des masques pourpres des êtres douloureux se contemplaient ».

2. « de ses osseuses mains / Une enfance profane / Tâtonne dans le bleu à la quête de contes ».

3. « Un cœur / Se fige en silence de neige ».

4. « Les jurons pourpres de la faim / Retentissent dans l'obscurité pourrissante, / Les épées noires du mensonge ».

la notion de « mythologie personnelle », le théâtre des forces intérieures du « je ». Voyons à présent en quoi le « je » se fait le théâtre des forces à l'œuvre dans le monde.

Du mythe individuel au mythe collectif : le destin singulier comme reflet de celui de l'humanité

Une lettre de Trakl à Ludwig von Ficker du 26. 06. 1913 met en évidence la conception du poète trakléen comme miroir du siècle et de ses déchirements :

J'aspire à la venue du jour où l'âme ne voudra et ne pourra plus habiter ce corps funeste empesté de mélancolie, où elle quittera cette enveloppe monstrueuse faite de boue et de pourriture qui est le miroir par trop fidèle d'un siècle impie et damné¹.

Le rapport entre individuel et social, personnel et impersonnel, intime et universel est de fait perpétuellement questionné et retravaillé dans les poèmes.

Le destin du « Geschlecht » (du sexe, de la lignée, de la race)

L'articulation entre le singulier et le collectif se fait en particulier à travers le terme de « *Geschlecht* » qui joue sur trois niveaux sémantiques : celui de sexe (organe sexuel et terme générique pour les membres d'un des deux sexes), de lignée (familiale) et de race (humaine). Le poids de l'hérédité, l'idée d'un péché originel permettent, dans certains textes, de faire se refléter le destin individuel dans le destin collectif. « Ô habiter le silence » (*Poèmes II*, p. 185-187) est le résultat du processus de cryptage d'un événement traumatique, très probablement la fausse couche de Grete, sœur de Trakl et la mort de l'enfant né peut-être de l'union incestueuse². Par delà cet aspect, il est une réflexion sur le destin des humains pris au piège de l'hérédité. C'est bien la race qui médite³, et non les individus, qu'elle dépasse et dont elle se joue, idée dans laquelle on peut retrouver une trace de l'héritage de Schopenhauer. Dans « Chant

1. G. TRAKL, *Dichtungen und Briefe*, Band I, cit., p. 519.

2. « Les bras glacés / Tenaient serrée une noirceur, à l'intérieur coulait du sang. / Et le bleu moite sur nos tempes. Pauvre petit enfant ».

3. « Profondément de ses yeux qui savent médite une sombre race ».

de l'isolé » (*Poèmes II*, p. 280-281), on retrouve ces deux sens incarnés dans la figure de l'homme entouré des fantômes des ancêtres martyrs et représentant l'épuisement d'une « grande race¹ ». La rêverie sur la lignée, fréquente chez Trakl, entraîne ici une mythification du destin individuel, l'aboutissement au niveau plus général de l'humanité grâce à l'enchâssement de l'individuel dans une thématique chrétienne, eschatologique : les ancêtres sont des martyrs, leur destin est souffrance et le point d'aboutissement est l'enveloppement dans l'amour de ces ombres, la rédemption. Le poète rejoint la figure de l'héritier à la fois biographique, littéraire, et plus généralement humain. Il est le « descendant solitaire », isolé, qui endure la douleur (« Dans un vieil album », *Poèmes II*, p. 100-101) sur le seuil pétrifié² (« Un soir d'hiver », *ibid.*, p. 208-209) et accède à une transfiguration. Dans « Chant de l'isolé » (*Poèmes II*, p. 281-282), c'est l'éveil, le dégagement hors de la folie, du chaos, l'intensification de la perception, l'accession à l'ordre, à l'harmonie et au sens. La parenté de cette figure et de celle du Christ, ou en tout cas celle du saint, se constate aisément. Le lien avec une personne identifiable se fait infiniment ténu. Le poète est tout à la fois l'emblème du destin humain et la possible clé d'une rédemption personnelle et collective, le chant assumant alors le rôle de la Passion christique.

Pulsions primitives et destin collectif

Les pulsions sexuelles apparaissent à travers les thèmes de la chasse, du désir, du pouvoir (de l'argent) et contiennent une part de critique sociale. Citons l'exemple d'« Humanité » (*Poèmes II*, p. 106-107) :

Car plus rayonnant toujours s'éveille
Des noires minutes de la démence
Un qui endure sur le seuil pétrifié
Et violentes l'enveloppent la fraîche bleuïté
Et la chute lumineuse de l'automne,
La paisible demeure et les légendes de la forêt,
Mesure et loi et les chemins lunaires

1. « Avec amour aussi le silence dans la chambre enveloppe les ombres des ancêtres, / Les pourpres martyres, plainte d'une grande race / Qui pieusement se meurt dans le descendant solitaire ».

2. « La douleur pétrifia le seuil ».

Dans « Limbes » (*Poèmes II*, p. 258-259), les ombres cherchent de l'or dans un lieu urbain marqué par la mélancolie, le dépérissement, le froid mortifère.

Dans la dernière strophe de « Plainte » (*Poèmes II*, p. 310-311), la figure de la mère est celle de la plainte (« *Klagegestalt* » comme souvent chez Trakl). Le titre présente la plainte comme thème du poème et le développement peut être lu comme l'énumération des raisons de cette plainte. Elles consistent en la peur de la mort (seconde strophe) et du Mal (troisième strophe) qui menacent l'enfant. Le destin humain entre dans ce poème en résonance avec un univers mythique (les Titans) par le biais d'une métaphore des profondeurs :

Rouge le minerais retentit dans le puits,
Volupté, pleurs, douleur de pierre,
Sombres légendes des Titans.
Mélancolie ! plainte solitaire des aigles

La condition humaine est associée à un univers originel minéral, tellurique : « volupté » répond à « rouge retentit », « pierre » est rapproché de « douleur ». La métaphore des profondeurs signale une réalité enfouie, irracontable rationnellement (les « légendes sombres »), située du côté de l'inconscient. Cette réalité semble désigner une condamnation puisque le monde des Titans ne subsiste que dans les légendes. D'où la diction comme « plainte » (qui constitue le mot final et le titre) d'une réalité angoissante du corps (la douleur, le plaisir comme péché, la mort). Dans « Septuor de la mort » (*Poèmes II*, p. 250-253), l'association de la lune, du gibier chassé et de la plainte des femmes fait apparaître les connotations sexuelles de l'image de la lune. Le cycle lunaire et le cycle féminin sont apparentés, la thématique de l'alternance de la vie et de la mort est reprise dans celle de l'apparition et de la disparition. La mise en parallèle du devenir de l'humain et de phénomènes naturels, voire cosmiques, est fréquente chez Trakl. Dans « Le Rêve et la Démence », un parallélisme s'établit entre le vieillissement du père et la fin du jour¹. Dans « À Johanna », la lignée damnée est vouée au déclin tout comme le jour est condamné à mourir dans le soir². Cette thématique du déclin

1. « Au soir le père devint vieillard ».

2. « Abrita jadis l'enfance / De notre race qui se meurt / À cette heure sur la colline / Vespérale, blancs descendants ».

à la fois individuel, familial et cosmique fait de fréquentes apparitions, notamment lorsqu'une figure est associée à Hélios, Dieu du soleil. Dans « Elis », l'image de la tête qui s'incline associée à la notation temporelle du soir en est une variante¹. Dans « L'Apocalypse et la Descente aux profondeurs », l'apparition de la sœur (qui évoque un spectre, annonciateur d'un mal à venir et/ou d'un mal accompli) génère plusieurs paradigmes, de mort, de souffrance (le sang répandu) et de mal (les orages sauvages, le rat) :

D'un bleu en dissolution émergea la silhouette blême de la sœur et ainsi parla sa bouche sanglante : Pique, ronce noire. Hélas, mes bras d'argent tintent encore des orages sauvages. Coule, sang, des pieds de lune qui éclosent sur des sentiers nocturnes où se faufile le rat couineur. Danse, lumière des étoiles, sous le galbe de mes sourcils ; et tout bas résonne le cœur dans la nuit.

Le combat entre les forces du bien et du mal se déroule dans un paysage mêlant corps et nature (« orages » et « bras », « pieds » et « chemins », « étoiles » et « sourcils », « cœur » et « nuit »). Le devenir incertain du corps (destruction ou purification) y gagne une dimension cosmique. Dans « Sébastien en rêve », la fascination pour la mort à l'œuvre dans les corps (apparition des « vertes plaques de décomposition sur leurs belles mains ») concerne un processus de dégradation généralisé, auquel sont soumis jusqu'aux phénomènes esthétiques (les « belles mains »). Le destin fondamental de l'être humain est d'être voué à la mort, comme tout être organique, ainsi que l'exprime le poète dans « Printemps serein² » (*Poèmes II*, p. 118-121), et ce destin est partagé par la civilisation. Dans « Occident », un glissement s'opère entre la première strophe qui présente des figures isolées caractéristiques de la poésie trakléenne, la deuxième qui met en scène un « *wir* », « nous » (créatures de la nuit et du deuil, prises au cœur de la nuit³) et la troisième qui fait apparaître des « peuples » pris eux aussi dans un processus de déclin et de disparition⁴ exprimé par des métaphores utilisées ailleurs pour le déclin humain

1. G. TRAKL, *Poèmes II*, p. 180-183 : « Le soir, / Lors que sa tête en un coussin noir s'abîme ». Voir aussi « Dans l'obscur » (G. TRAKL, *Poèmes II*, p. 278-279) : « Sous les branches humides du soir / S'abîma en frissons le front des amants ».

2. « Comme tout devenir pourtant semble malade ! ».

3. « Ombres à présent dans le sein frais / De la nuit, aigles éplorés ».

4. « Peuples mourants ! / Vague blême / Se fracassant contre les rives de la nuit, / Chute d'étoiles ».

individuel (les étoiles qui tombent). Plusieurs niveaux textuels s'entrecroisent : le niveau social d'une critique de la civilisation (à travers le « nous », la « patrie », les « villes »), le niveau mythique, existentiel (par l'utilisation du neutre, de la figure d'Elis, de figures-types comme celle du garçon, du « nous », de la thématique de la Passion, des « peuples » au pluriel, par l'élargissement au cosmique par le biais des « étoiles »), et personnel. Dans la deuxième version d'« Occident », apparaît l'image de la vie humaine comme Passion, née dans la souffrance¹, souffrance, destinée à être fauchée (thématique baroque de l'épi). Dans « Occident » et « Plainte », l'image baroque de la vague donne à l'eau une dimension existentielle, et non plus seulement individuelle. Les peuples sont assimilés à une vague dans l'un, et dans l'autre une lame engloutit l'image d'or de l'homme². Le destin humain comme chute est relié à la disparition de l'image humaine et à la vague qui se brise, perdant ainsi toute unité. Les figures du manque sont à l'image de la destinée humaine, elles symbolisent entre autres la souffrance (niveau affectif, moral), l'inadaptation (de ou à la société, selon le point de vue). La maladie (souvent épidémique) devient, dans un contexte marqué par les théories vitalistes, l'image de la dévitalisation de la vie terrestre. Dans « Limbes », les limbes sont présentés à travers une imagerie fantastique comme un univers cyclique, sans transcendance, un enfermement dans la douleur symbolisant la vie humaine (« Rêveurs montent et sombrent dans l'ombre / Des hommes en dissolution » ; le jour rond équivalait au tourment sans fin de la terre³).

En conclusion, la poésie trakléenne peut être décrite comme une « écriture du mythe ». Elle se définit en effet comme une quête des origines, celle de l'écriture poétique aussi bien que celle du « je » lyrique. Sa trame conjugue l'autoréférentialité (caractéristique de la poésie moderne, réfléchissant sur le point de départ, la nature et la fonction du chant poétique) et la plongée introspective dans l'intimité du « je », être situé au confluent langagier de la réalité et de la littérature. Les notions de « mythologie personnelle » et d'« autobiographie fictive » rendent compte des processus de dépersonnalisation, de

1. « Longent à pas blancs / La haie de ronces / Des êtres chantants dans l'été des épis / Et d'autres nés dans la douleur ».

2. « L'image d'or de l'homme / Serait engloutie par les houles glacées / De l'éternité ».

3. « le jour rond / La détresse infinie de la terre ».

symbolisation, de métaphorisation, de mythification, enfin d'objectivation et d'autonomisation des pulsions à l'œuvre dans une parole largement ouverte aux réalités de l'inconscient. Elle s'avère en phase avec une réflexion contemporaine qui redéfinit la personnalité¹. Le « je » libéré des contingences biographiques révèle une subjectivité faite de et pour le langage, protéiforme et insaisissable. Comme le dit Henry Meschonnic, « le je est l'impersonnel du subjectif² ». Le récit de son histoire est à son image inscrit dans une perspective dynamique de production de sens. Le récit mythique ne se referme pas mais ouvre au contraire sur des variantes d'écriture et d'interprétation. Cette structure des poèmes comme « œuvres ouvertes » les situe dans la modernité, selon la définition qu'en donne Umberto Eco³. Enfin, la dépersonnalisation et l'exemplarisation du « je » aboutissent à établir une relation de specularité entre le « je » et le monde. Mythe individuel et mythe collectif se rejoignent dans le récit d'un destin commun et établissent leurs récits archétypaux entre deux pôles. L'oscillation entre l'annonce de la mort, du déclin et l'espoir d'une rédemption s'exprime à travers différents modèles dont les deux principaux sont la Bible (le poète est alors une figure christique qui rachète les péchés du monde et les siens propres par la Passion) et le mythe orphique (le poète s'efface ici dans le chant pour dépasser la souffrance et la mort et retrouver l'unité première de l'homme et de l'univers). Une phrase d'Henry Meschonnic décrit parfaitement le phénomène : « le poème est une pratique du singulier qui le rend collectif en le maintenant singulier⁴ ». Cette structure mythique de l'œuvre de Trakl, à la fois ouverte et archétypale, singulière et universelle, explique sans aucun doute la fascination qu'elle n'a cessé d'exercer sur les lecteurs et les critiques jusqu'à nos jours.

1. La pensée de Freud, Nietzsche, Mach par exemple.

2. Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 102.

3. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

4. H. MESCHONNIC, *Pour la poétique*, tome V, Paris, Gallimard, 1978, p. 18.

Empreintes du mythe et expériences du temps

Mario Luzi : l'espoir de la parole

Jean-Luc Casadavall
Centre de recherches ALEPH

Parole empêchée, avortée, inutile dans la mesure où elle est incapable d'atteindre ceux à qui elle est destinée, mais parole réelle que Mario Luzi ne sépare pas de la vie.

*Vita? — « Oh come lo era » —
dirò più tardi
se ne avrò il tempo*

s'exclame le poète dans *Per il battesimo dei nostri frammenti*¹. Ainsi la parole fait-elle partie de l'ordre naturel des choses tout en reprenant à son compte la parabole du semeur citée par l'Évangile de Matthieu (ch. 13, versets 3 à 9). Tous les grains semés ne tombent pas dans la bonne terre pour donner du fruit. Il y a ceux qui, tombés sur le chemin, servent de nourriture aux oiseaux, ceux qu'étouffent les épines, ceux qui ne rencontrent pas suffisamment de terre pour croître, une fois leur germination terminée. Mais les différents points de chute que connaît la graine ne remettent aucunement en question le principe même de son existence, voire de son utilité. Seules les circonstances déterminent son destin, cependant que demeure fidèle à sa mission la volonté du semeur dont le geste se veut dispensateur de vie :

*Ma intanto vita non mi pare,
si disfa in sé una stagione irosa*

1. Mario LUZI, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Garzanti, Milano, 1985, p. 220. Je donnerai dorénavant toutes les références à cet ouvrage entre parenthèses dans le corps du texte.

L'unique question qui se pose est de savoir comment distinguer la semence promise à la vie de celle vouée à la mort alors qu'elles sont confondues et procèdent d'un geste identique ; comment distinguer la parole condamnée et celle qui dispense la vie alors qu'elles procèdent du même questionnement. Seul l'espoir peut aider à les distinguer et mettre fin à « *un anno oscuro / da cui ci si risveglia sì* », un espoir auquel l'adverbe *sì* confère une adhésion prudente dans la mesure où il engage l'inconnu. Sans doute n'est-il pas condamnable puisqu'il ne se révèle pas vain, mais il stipule une recherche malaisée

*sulla traccia di che
in fuga da che cosa ?*

et avant tout conditionnée par

*il senso di un esodo o di un appressamento
o la sua reminiscenza.* (PBF, p. 218)

Vision renouvelée du monde qui n'exclut pourtant pas complètement le souvenir d'un monde antérieur.

Sans doute est-ce là le sens qu'il convient d'accorder à l'évocation de l'Irlande avec

*ora cupo ora chiaro-piovosa
la sua vasta domenica erba e ardesia*

ou encore

[...] *cunei smeraldini
fin dentro l'acqua nera
di suoi laghi a fondovalle*

dans un poème qui se défait par questions et tâtonnements successifs, à l'exemple de la plupart de ceux qui composent le recueil.

Mais la question ne résout pas le monde. Tout au plus en oriente-t-elle l'approche, lui cherche-t-elle un sens avec assurance et hésitation à la fois. Elle en est en quelque sorte l'enjeu dans la mesure où elle en présente conjointement le cheminement et l'issue. Néanmoins cette issue se révélera très relative puisqu'elle ne conduira jamais à la moindre certitude, l'éventuelle réponse accordée à la question n'étant en fait que le prétexte à une nouvelle question, plus loin poussée. Répondre ne signifie pas forcément savoir. Ainsi, de l'Irlande, perçue pourtant d'une

manière assez conventionnelle avec ses lacs, ses troupeaux, ses chevaux, ses jeux de golf ou de cricket, ne demeurera qu'une seule interrogation : « *M'aprì o mi celò qualcosa ?* » Même la réalité du quotidien ne rassure ni ne renseigne. Il n'y a jamais de pauses, jamais de certitudes ni de vérités clairement établies face à ce vaste champ d'observation :

*Fu questo, questo perdutoamente
dal mare al più lontano menhir*

dans lequel la présence humaine paraît infime et à peine consciente d'elle-même, puisque réduite à

*[...] pochi uomini nei campi
di golf e cricket, pochi dietro le greggi*

Car espérer en un monde plus harmonieux, voire plus « signifiant », au-delà du réveil qui suit « *un anno oscuro* », ne conduit jamais à être dupe. Y a-t-il seulement un espoir, sinon dissimulé au cœur même de la question et, dans l'attente d'un changement absolu, cette sacralisation de l'espoir que la théologie nomme espérance ? La distinction est importante : si l'espoir procède de la couleur — « *cunei smeraldini, acqua nera* » — l'espérance s'assimilerait à la lumière que Bernard Simeone et Philippe Renard, au cours de leur entretien avec Mario Luzi (*PBF*, p. 21), définissent comme « l'abolition de la couleur ou la fusion de toutes les couleurs ». Au demeurant figure-t-elle ce qui reste, inaliénable, indestructible, au-delà de l'espace et du temps

*Eppure erano grani
di fuoco azzurro gli occhi di Tom e David
i miei amici esperti del luogo, i miei piloti di lì*

et rendant justement « *esperti* » e « *piloti* » les hommes qui la détiennent ?

D'ailleurs, qu'il s'agisse de l'Irlande ou de l'Ombrie, d'êtres humains ou de paysages, Luzi se révèle fasciné par cette clarté éblouissante qui domine les ténèbres

*finché sotto Cortona
piombò su quel nerore
una candida vampata,
un'alba
nello spesso mezzogiorno...*

(*PBF*, p. 218)

Certes, le phénomène ne s'accompagne d'aucune révélation particulière. Il se présente « *con niente conoscibile* », ne permet d'accéder à aucun savoir, à aucune réalité supranaturelle. Il conduit seulement à une sorte de transfiguration :

*E noi muti...
[...] traversati dal diluvio...
di quella radiosità straripante*

Mais, pour l'heure, si cette transfiguration procède du constat, elle n'en contient pas moins plusieurs questions sous-jacentes : y a-t-il une part d'élection susceptible de faire du poète un témoin privilégié ? L'eau, présente dans les lacs d'Irlande ou d'Ombrie, dans la pluie ou dans la mer, invite-t-elle à un nouveau baptême dont le temps n'est pas encore venu ? Le texte de la page 232 tente une réponse qui, sans atteindre au rang d'une certitude, ose un lien entre l'homme et la clarté qui transforme le monde :

*Se la sente puntata in viso quella luce —
andata a perdere dove ? — quel vigore
portato su da quale profondità di plancton ?*

à l'instar d'une véritable résurrection. On comprend mieux dès lors la remarque « *Vita ? — "Oh come lo era"* » — dont les guides Tom et David — *alter ego* possibles du poète — sembleraient avoir la prescience (tant du moment originel que de l'instant final) au-delà de l'atmosphère, apparemment ordinaire, d'un dimanche irlandais. Simple concours de circonstances, sera-t-il aisé d'objecter. Sans doute. Pourtant, comme le souligne Paul Celan dans son texte *Le Méridien*, « le poème parle. De la date qui est la sienne, il préserve mémoire mais il parle. Il parle certes, toujours, de la circonstance unique qui proprement le concerne¹ ».

La « circonstance » du poème, c'est inévitablement le dessein de la parole luzienne, c'est-à-dire son intervention, son temps et sa place, voire ses limites ainsi que son infinitude par le sempiternel questionnement dans lequel et par lequel il se situe, au-delà de l'anecdote, du prétexte, ou même de ce que Paul Valéry appelle « la théorie du vers donné ». Rien n'y demeure stable, non plus que figé :

1. Paul CELAN, *Le Méridien*, allocution prononcée à Darmstadt en 1960.

*E ora, dopo un calo di forze, eccolo
quell'occhio aprilino è la resurrezione*

La résurrection du moment conditionne celle du poème et ce dernier illustre la renaissance du monde et de la parole qui sert à le nommer. « *Occhio aprilino* » ou « *fuoco d'acqua e di smeraldo* », la lumière fonde le monde, lumière inaugurale que rien ne trouble et que Luzi qualifie de « *trasparenza implacabile* ». On pourrait certes croire cette résurrection passagère ou même seulement virtuelle parce que liée à un souvenir, un simple désir, un appel. Mais en devenant en quelque sorte le centre de gravité du poème par le jeu d'analogies — « *quell'occhio aprilino è la resurrezione* » — l'emploi de termes forts comme « *vigore* », ou encore la transformation progressive du paysage, « [...] *quel / gemmare alto, quel fogliante degli alberi* », elle devient le lieu idéal où s'élabore la parole à venir. La libération du monde se révèle inséparable de la lumière profonde et originelle du poème, lumière qui peut donner à toutes les attentes, y compris les plus confuses, une issue, un espoir de dire et de dire enfin « — *quel vigore / portato su da quale profondità di plancton ?* », fût-ce de façon interrogative, tant la résurrection demeure dans l'ordre du miracle et donc à la mesure de Dieu. Tout s'accomplit néanmoins par l'intermédiaire du feu purificateur qui

*[...] ne brucia l'opacità presente, ne brucia
a ritroso la passata, tutta, capillarmente.*

et donc procède avec lenteur, par dispersion peut-être, sinon par fragments seuls susceptibles d'entraîner une recomposition, et partant une transformation de l'ensemble. Dans la lumière qui s'impose, métamorphose le paysage et la vie, tout signe requiert ou reprend un sens. Ce sont souvent d'ailleurs des signes que l'on pourrait qualifier de génériques, « *soffio marino* » qui n'est pas sans analogie avec le souffle de Dieu, « *vento che vi corre sopra / con le sue criniere d'erba* » et qui semble changer le cours du temps, lui donne une vie nouvelle en accord avec le bourgeonnement et la feuillaison des espérances.

Tout reprend sa capacité d'être, acquiert sa propre plénitude et s'écarte du système investigateur du questionnement que retrouve alors, pour son propre compte, le lecteur. Cette victoire est-elle celle de la lumière sur les ténèbres — et que les ténèbres n'ont pas « saisie » selon l'Évangile de Jean — est-elle celle de la vérité sur l'erreur, plus prosaïque-

ment encore celle du Bien sur le Mal ? La connaissance triomphe-t-elle de l'ignorance ? Ou la profondeur de l'apparence ? On serait tenté de le croire si le texte ne contenait encore sa part d'illusoire, sinon d'inaccompli. Aussi la parole qui rend compte de cette victoire se contente-t-elle de bredouiller, paralysée par la peur. Quant au vocatif « *Oh vittoria* », il pourrait alors exprimer un souhait, un désir qui augurerait d'un nouvel aspect du monde sans pour cela le confirmer. L'adverbe « *impietosamente* » montre d'ailleurs que la victoire évoquée n'en demeure pas moins combat, un combat précaire et difficile qui use et fragilise celui qui le soutient, en dépit du « *grande codice* » selon lequel il s'accomplit :

*oscilla e vi si perde,
desiderio d'uomo
lasciato dalla sua storia, oh sola
[...]
egli di quella, non ha sede, non ha memoria* (PBF, p. 236)

On se demande même si interviendra une issue favorable et, par extension, de quelle victoire il s'agit, de quelles forces elle procède. On craint dès lors qu'elle ne soit qu'illusion, tant les éléments sur lesquels elle paraissait s'appuyer ont disparu au profit de réalités plus vastes, — *caos, cielo, gorgo, spazio* — suscitant de nouvelles questions :

*ma è lo spazio
quello ? o il tempo ?
prima e dopo il tempo, l'onnipresente ?*

qui mettent en échec le texte, un peu comme si l'espoir même porté par le poème n'était en fait que la mise à l'épreuve de son questionnement. Que dire alors du poème au-delà de la question qui le suscite ? Une saisie du monde sans cesse en butte à sa propre consolidation, à la recherche d'une place que seul l'espoir peut lui assigner, en quête d'un absolu que l'« omniprésente », c'est-à-dire l'éternité, est susceptible de lui fournir.

Or, équilibre et oscillation semblent le perpétuel enjeu du monde, dans le contre-balancement de ce qui est et de ce qui n'est pas, peut-être même de ce qui ne peut plus être. C'est pourquoi

*Genera azzurro l'azzurro,
si sfalda e si riforma
nelle sue terse rocce*

alors que mouvements et transmutations entraînent une incertitude dans laquelle s'installera le poème, lui-même incertitude, sinon dans sa forme, du moins dans sa finalité. Dès lors, à la légitime question de savoir « pourquoi le poème s'il n'est approche de la vérité ? », ne répond que la relativité du témoignage face à une vision instantanée du monde — instant que le suivant modifie. Témoignage de la parole qui plus que jamais illustre ce « *desiderio d'uomo / lasciato dalla sua storia* », le poème luzien est un poème de la respiration dont désespoir et bonheur, question et réponse font tour à tour office de diastole et de systole, en une infinité d'achèvements, de heurts, de fractures et de retours. Pourtant ne saurait être éludée la réflexion dans le poème et par le poème. Vivre recouvre en effet peu de chose pour qui ne s'interroge pas sur le sens de la vie, et toute interrogation suscite inévitablement le doute. Peut-être est-ce d'ailleurs à cela qu'il convient de rattacher le titre d'une étude de Philippe Marty : « À quoi pense le poème¹ ? » Sa volonté d'enracinement dans l'absolu fait mieux comprendre l'aspect relatif qui est le sien :

*Chi può dirlo qual è
il giusto tempo
per il giusto avvenimento* (PBF, p. 134)

parce que sa pensée n'est autre que la révélation d'un monde en devenir et que ce devenir procède de ce qui est perdu « [...] *nell'alchimia del suo passato l'altra, l'antecedente.* »

Car, à l'instar de la perdrix (*Pernice*, PBF, p. 238 et 240)

*[...] non verso l'incognito
si schiude
tutta e tutta si bilancia.*

À nouveau apparaît la question de l'espace « *tra terra ed acqua / tra frescura e fiamma* », avec celle de la mémoire dispensatrice de connaissance :

*Chi è consapevole, chi è inconscio ?
Nessuno dà questa risposta
nessuno sa niente*

1. Philippe MARTY, « À quoi pense le poème ? », in *Prévue* nouvelle série, n° 12, Publications de l'université Paul-Valéry, Montpellier 3, 1997.

pour autant que la connaissance apparaisse comme un moyen de faire le point. Aucun témoignage ne pourra jamais justifier autrement le monde tel qu'il est, tel qu'il se fait. Seul, par le biais de l'éternel questionnement progresse le poème qui, au-delà du simple constat, donne vie par anticipation, fragment d'une pensée unique qui reflète celle de Dieu :

*O un pensiero pensa per tutti
e tutto è quel pensiero
diffuso e onnipresente*

Et c'est précisément cette pensée en devenir, qualifiée de « muette » par le poète, qui reste à définir, à orienter, puisque seulement perceptible dans

*[...] qualche canto
d'amore che si leva
di tanto in tanto... ?*

Ainsi la respiration du monde n'est-elle pas fortuite. Condition du poème comme du questionnement qui le sous-tend, elle met face à face l'homme et le monde, le poète et sa parole sans cesse à recommencer. Mais c'est cette confrontation qui est peu à peu génératrice, sinon d'un langage affirmé dans sa plénitude, du moins d'une tentative d'expression. Ainsi de ces « *Fraasi* » où « *gorgoglia / a tratti il messaggio* » (PBF, p. 244).

La parole reste à atteindre au-delà du message éclaté, dispersé, qui concerne à la fois l'en-deça du monde et son existence réelle. Qu'il soit « *in emersione* » ou « *torna / alle sue profonde cavità* », ou mieux encore « *[...] a suoi / oscuri subacquei spostamenti...* », un tel message n'est jamais perçu dans la conscience dont il procède, seule susceptible pourtant de dépasser

*la sua
interminabile
traversata delle epoche*

et d'être autre chose que

*qualche brano
.....*

*strappato, qualche frase
quasi umana
lisa della distanza*

parce que venue d'un temps et d'un âge inconnus.

On pourrait néanmoins espérer « *alle prime luci della mente* » une perception moins confuse de ce message, mais la place de la parole au cœur du monde est encore à déterminer. Mario Luzi continue de renvoyer la question à son sujet, en particulier en ce qui concerne son déplacement entre « *l'omega o l'alfa* » qui résumant toute existence. C'est dire combien la voix luzienne se révèle elle-même en quête de sa propre place, tout en essayant de s'harmoniser avec le poème qu'elle crée. « *Spaventat[o] dal risveglio* », l'esprit n'est plus dès lors que doute, réticence, voire négation de lui-même :

[...] *chi è, ora, che non parla?*
.....
o chi è che non ascolta?

Il constate une fois encore le chaos du monde :

[...] *qui nel gorgo
sparso di rottami
fino alla linea scura della costa*

Dès lors tous les temps se confondent. Histoire et mémoire sont encombrées. Rien n'en surgit jamais sinon un sentiment absolu et irréversible de perte auquel s'ajoute le chantage de l'horreur

*dove tutti i tempi precipitano
i loro lacerti sanguinosi
in unica poltiglia, scambiando i corni per unghie
e la fine per l'origine, irridendo
il cuore con quella mostruosa permuta?* (PBF, p. 246)

Dans un univers qui a désormais perdu le sens de sa propre finalité (et il convient alors de donner à ce mot le sens de projet et de rachat prévus par Dieu), que peut valoir la langue? Traductrice d'un monde mort, elle n'a plus rien de commun avec le Verbe sur lequel saint Jean fondait son Évangile. Seule demeure vraie la constatation de l'apôtre : « Il était dans le monde... et le monde ne l'a pas connu. »

Évoquer Éphèse revient donc, pour Mario Luzi, à évoquer ruines et vestiges au seuil même du savoir et de la parole. « *La lingua dura / e celeste infrasentita* » rejoint l'épisode à la fois historique et mythique de la bibliothèque d'Éphèse et pose indirectement la question de l'héritage du savoir, de l'incommensurable distance qui sépare le livre devenu « *un suo ignoto ricovero* », de la parole proférée et par conséquent vivante. Seule la remarque « *da pochi, da meno ancora a Patmos* » peut encore augurer d'une éventuelle renaissance. Rien ne s'oppose en effet à ce que la référence à Patmos soit interprétée comme la vision prophétique d'une nouvelle langue. Entre exil et vision, la parole se situe face aux mythes originels. Qu'il s'agisse d'ailleurs de l'un ou de l'autre des hauts lieux de la pensée johannique, la langue y apparaît comme un recommencement vécu à partir des origines. Peut-être même pourrait-on parler d'un retour à la mémoire en raison du souvenir de l'Apocalypse qui engendrerait, au-delà des sept visions de Jean, le poème perçu comme une huitième vision dont le centre serait

*lui profugo incessante della morte,
solo senza profeti né apostoli,
solo nella sua immagine*

à la fois témoin du Verbe et Verbe incarné, à la fois Apôtre et Christ dont l'exil et la souffrance fonderaient une langue mystique à partir de laquelle toute langue pourrait s'élaborer et devenir vivante. Car l'exil du prophète, non plus que celui d'un monde qui a perdu le sens de Dieu, ne peut empêcher l'espoir, fût-ce celui d'un regard :

*E mi guarda
palpitando della sua indicibile simiglianza*

lorsque ce dernier est espoir de salut. L'hymne de Hölderlin intitulé « Patmos » s'en fait d'ailleurs l'écho¹ :

Tout proche
Et difficile à saisir, le dieu !
Mais aux lieux du péril croît
Aussi ce qui sauve.

1. Friedrich HÖLDERLIN, « Patmos », in *Œuvres*, traduction de Gustave Roud, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 867-870.

Sauver le monde, qui est le principe même du christianisme, équivaut à la mise en condition du poème luzien car, toujours selon Hölderlin :

[...] c'est chose terrible, cette manière qu'a Dieu sans
Trêve
De disperser au loin ceux qui reçurent le vivant amour.

Et cela rejoint l'image de saint Jean écrivant à Patmos l'Apocalypse, refondant dans l'exil la parole qui donne vie au monde, réinventant la religion et la langue du monde à naître au cœur du péril, en ayant conscience, par le biais de ses visions, de la dispersion et de l'éclatement de son immémoriale histoire, contenue tout entière « *nella più interna lenticola / di quel pensiero* ». Aucune application directe pourtant de cette parole, aucune reconnaissance partagée. S'il demeure possible d'identifier « *la lingua dura* » fondatrice d'espoir, de l'évaluer « *nella chiara e terribile / semplicità del suo esserci* » (p. 246), force est d'admettre que sa profération par ceux qui la possèdent ou son silence chez ceux qui la refusent, aboutit au même résultat :

rientrata la parola, rientrato il silenzio della parola

Il en est fait de l'homme comme de la « *Trota in acqua* » (PBF, p. 258) dont Luzi déclare :

*Sa lei e non sa
Sa il fiume e non sa.*

Placées face à « *quei filanti paradisi / di libertà e d'obbedienza* » (p. 263), connaissance et méconnaissance pèsent peu au regard du Créateur :

*lo ignora il fiume
o il pensiero onnipresente
che per lui pensa
glielo apprende ?* (p. 261)

La question ne se résout pas facilement et la sagesse serait même de ne pas tenter de la résoudre si

[...] *tutto, dentro la sapienza
sapienza esso pure,
perfino il non sapere
di questa domanda
che interrompe il silenzio : o non capta il canto* (p. 263)

Est-ce là une indirecte anticipation du « Tout est grâce » cher à sainte Thérèse de Lisieux et que reprenait lors de son agonie le curé d'Ambri-court dans le roman de Georges Bernanos *Journal d'un curé de campagne*? Maladresses, insuffisances, angoisse, ignorance seront transformées lors

*della lunga risalita
verso il chiaro
e la trasparenza.*

Capter le chant — celui des élus en l'occurrence au seuil d'un silence éternel — demeure l'essentiel.

Peu importe si sa provenance est perdue, si elle ne résulte jamais que d'un hasard de la parole ou d'un simple élan d'espoir. Seul le chant baptise dans l'esprit comme le fleuve dans l'eau.

Si, parmi les prophéties de l'Ancien Testament, *Le livre de Baruch* considérait la sagesse et la science qui lui était implicitement associée comme indispensables à la connaissance de Dieu :

les fils d'Ager en quête d'intelligence ici-bas,
les marchands de Madian et de Téma,
les diseurs de paraboles et les chercheurs d'intelligence
n'ont pas connu la voie de la sagesse,
n'ont pas repéré ses sentiers (chapitre III, verset 23)

il semble que la miséricorde divine ait quelque peu amendé l'ancienne Alliance. De la « voie » à la « voix », la distance se révèle négligeable par le jeu de l'homophonie et les « diseurs de paraboles », aventurés sur les routes, manient dès lors une langue qu'ils ne maîtrisent pas et que Mario Luzi reconnaît à son tour difficile à interpréter :

Luce da quel solare scintillamento ?
O brividi d'oscurità ?
L'una e gli altri, certo,
ancora non comprenderò... (PBF, p. 272)

Seule son analogie avec l'eau — « *Lingua — / acqua dal suo primevo* » — la confirme dans son pouvoir baptismal, prélude à un baptême plus important : « Pour moi, je vous baptise avec l'eau, mais il vient celui qui

est plus puissant que moi... lui vous baptisera dans l'Esprit Saint et le Feu¹ » annonçait Jean-Baptiste lors de sa prédication.

Dans le pacte établi entre Dieu et Abraham dans le Livre de la Genèse (ch. 22) ou mieux encore dans le Décalogue (Livre de l'Exode ch. 34), Luzi entrevoit-il une nouvelle alliance fondée sur la parole poétique? On comprend mieux dès lors l'urgence et la nécessité de cette parole, à « baptiser » pour la rendre conforme aux desseins de Dieu, à la fois moyen et finalité vers le Verbe et dans le Verbe et par là même inscrite dans la temporalité et l'éternité. Est-on parvenu ici, au cœur même du recueil, à la justification de son titre et, au-delà, au concept de l'œuvre luzienne? Sans doute est-il encore trop tôt pour l'affirmer. Mais, entre la préposition « *per* » qui marque la finalité et le nom « *battesimo* » à connotation sacralisatrice, sinon sacramentelle, s'inscrit la démarche (la marche?) de l'humain au divin. À partir de la métaphore de la route que développait la prophétie d'Isaïe, rapportée d'ailleurs par Marc et par Luc : « Préparez le chemin du Seigneur », « Aplanissez ses sentiers », comme une sorte de constante sur le vecteur temporel qui unit l'Ancien et le Nouveau Testament, s'ouvre la théologie du baptême qui fonde le rôle de l'eau et de l'esprit manifestés par la parole :

*Lingua —
acqua dal suo primevo.
Acqua, lei, in alto
della rupe
appena dirocciando* (PBF, p. 272)

note à son tour Mario Luzi. Il n'est pas inutile d'insister. C'est le prélude à l'Alliance qui renvoie implicitement au chapitre 17 du livre I de l'Exode, quand Moïse, sur le conseil de Yahvé, fait jaillir l'eau du rocher. Une alliance d'où procédera « [...] *una genitura / più antica d'ogni tempo* » (PBF, p. 274) ; naissance qui consacrera la nouvelle Ève en cette partie du recueil intitulée « Notre-Dame Notre-Dame, quand le temps sera accompli ». Transcendant

*Il mai perfetto,
il mai giunto alla fine
del suo vero compimento
creato ancora creante*

1. Luc, ch. 3 verset 16.

— signe d'une évolution perçue dans le passé « *creato* » mais aussi dans le présent « *creante* » — sans doute conviendrait-il de s'interroger sur l'âge de la parole, si Dieu n'était pas comptable de l'éternité. Toute mesure, de ce fait, se révèle inopérante. Mesurer le temps n'accrédite jamais que « *il mai perfetto / il mai giunto alla fine* » et s'inscrit encore hors du divin, comme le souligne d'ailleurs Jacques Gasc dans son poème *Édens*¹ :

Quel âge a ce marbre ? demande le garçon qui se réveille et Dieu répond qu'il ne sait pas puisqu'il est Dieu et que ne pas savoir garantit toute éternité par le refus de la mesure.

La question ne reçoit jamais de réponse. La perfection du monde reste inaccessible à l'entendement humain. Elle demeure incertaine, voire absurde, dans la mesure où elle suscite à son encounter ce perpétuel questionnement qui construit le poème luzien. Mais il convient toutefois de ne pas adopter à son égard une position réductrice et simpliste. La mémoire du monde a droit à ses propres repères, fussent-ils suscités par l'espoir ou le doute. Le poème la constitue et la façonne parce que, fondamentalement, il la restitue et l'habite. D'où cette conception d'un temps originel encore mal défini :

*acqua
forse, o roccia
non ancora acqua né roccia
o già esse primamente,
già con le loro nubi i monti.* (p. 274-276)

L'adverbe *già* caractérise ce qui est advenu. C'est en fait le chaos au sens biblique du terme, chaos dont chacun pressent vaguement l'existence à partir de l'eau originelle. « Or la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme et l'esprit de Dieu planait sur les eaux », note le verset 2 du chapitre 1 de la Genèse. Et la parole qui suit — « Dieu dit », reprise huit fois au cours de ce même chapitre — présidera à la naissance du monde. Et bien que l'homme n'apparaisse pas tout de suite, Mario Luzi pressent déjà son existence, s'en fait l'héritier naturel et spirituel :

*O, nascita di tutte le nascite!
qualcosa di me era presente* (p. 276)

1. Jacques GASC, *Édens*, Éd. L'arrière-Pays, 1977.

Est-ce au poète — à la fois témoin et démiurge — de révéler les plans de Dieu? Quoi qu'il en soit, la création doit s'accomplir, fût-elle

[...] *improvvisa e indefinibile*
generata forse dalla distanza
.....
moltitudine da moltitudine

L'adverbe *sì*, qui en précède les premières caractéristiques, dit assez le consentement, l'espoir qui en résulte, non par le fait du hasard mais par celui d'une volonté qui contient implicitement la réponse essentielle. Certes, rien n'est encore acquis. Entre

[...] *luoghi in ombra*
del mondo o altro che risplenda
di luce propria, sole nel sole

se joue une sorte de « quitte ou double » spirituel dans la mesure où toute création porte en elle ce qui la conduit à la chute, où toute vie détient en elle l'essence de sa mort, où tout salut peut dégénérer en perte. Du moins est-ce dans cette optique que peuvent se situer les versets 16 et 17 au livre 2 de la Genèse :

Dieu fit à l'homme un commandement : « Tu peux manger de tous les arbres du jardin. Mais l'arbre de la connaissance du bien et du mal tu ne mangeras pas, car, le jour où tu en mangeras, tu mourras certainement. »

Au-delà de la fiction biblique, connaître le Bien et le Mal (mais peut-on dissocier l'un de l'autre?) justifie la raison d'être de ce questionnement humain qui se perpétue à travers le poème et dès lors le perpétue lui-même. Questionnement que légitiment la recherche et l'espoir d'une réponse. Et néanmoins désespéré dans la mesure où la réponse escomptée ne se fait pas ou demeure indéchiffrable jusqu'à ce qu'apparaisse l'Élu, cet intermédiaire entre Dieu et l'Homme, celui qui peut déclarer :

Per questo scesi,
per questo misi la mia vita
nella vostra morte

(p. 276)

Paroles christiques assurément que celles qu'emprunte ici le poète médiateur et qui sont dès lors une nouvelle raison d'espérer, paroles qui recouvrent des actes, comme le soulignent les verbes « *scesi* » et « *misi* ».

Dieu demeure en effet à l'œuvre dans sa création comme le poète à l'égard de sa parole. Pourtant ce n'est pas encore le temps de la révélation définitive saisie à l'issue de son accomplissement. À l'inverse d'un discours christique pur, le discours luzien reste inachevé ainsi que l'atteste l'adverbe *dunque* suivi d'un tiret typographique. Il est seulement sacralisé par « *un'acqua dirocciando* » qui le baptise dans sa vérité et pour un accomplissement ultérieur.

Peut-on estimer avoir dégagé ici l'un des fils conducteurs de la pensée luzienne ? Il n'est pas interdit de le penser. Le questionnement incessant, mis en valeur à maintes reprises, qui crée et sous-tend le poème s'expliquerait alors par ce besoin profond de connaissance à partir de quoi l'homme, par l'intermédiaire du poète, hâterait la rédemption. Nous ne sommes pas loin de la conception du salut selon Teilhard de Chardin. Cette connaissance, que Paul Valéry dans *Charmes*¹ assimilait à un serpent, moins reptile en fait que spirale — elle-même incessante — propre à expérimenter l'espace-temps, Luzi l'aborde par la force inflexionnelle de la phrase interrogative. Seul l'objet de la quête en déterminera le profil. Là où Valéry, à partir de la contemplation de la mer, prétendait parvenir à la connaissance du MOI profond, spirale condamnée un jour à subir l'avatar du cercle :

Hydre absolu, ivre de ta chair bleue
qui te remords l'étincelante queue²

Mario Luzi entreprend de situer l'homme non par rapport à lui-même, mais par rapport au dessein de Dieu. C'est dire combien la spirale de la connaissance — que l'on pourrait imaginer logarithmique à souhait — demeure ouverte autour de ce point fixe que constitue la conscience humaine. Système de révolutions élargies jusqu'à l'infini, la question joue à son égard le rôle de rayon vecteur qui induit une rencontre selon la même constante, phénomène d'écho (sinon de répétition) qui jalonne la vie et dont Luzi nous dit « *impercettibilmente le rimbomba tra monte e monte* » (*PBF*, p. 276).

Cette dualité de la connaissance et de la question qui permet de l'appréhender, fût-ce de manière partielle et restrictive, nous la retrouvons, plus explicitement dégagée, dans un autre poème du recueil :

1. Paul VALÉRY, *Charmes*, poèmes commentés par Alain, Éd. Gallimard 1952.
2. *Le cimetière marin* in *Charmes*, cit., p. 237.

*Brucia, una, profonda
offerta e desiderio,
l'accortezza presente la consuma
tutta compiutamente*

(PBF, p. 280)

Question mourant d'autant plus vite qu'elle est pure manifestation de la pensée, sa concrétude au niveau de l'espace-temps et qui, mesurant l'étendue de la connaissance qu'elle provoque, se consume de son propre vertige. Désir de savoir certes, mais question si vite détachée de l'homme et partant rendue à Dieu, on comprend dès lors qu'elle soit offrande. En revanche

*Affonda l'altra nel tuo
un suo sguardo divagante,
ti mette a parte
d'un male
antico che neppure lei conosce
e porta come retaggio,
come retaggio tramanda*

au point d'être une plausible image de la connaissance qui se refuse — « *sguardo divagante* » — et ne s'atteint jamais parce qu'elle est distincte du divin et porte en elle le péché de l'origine. Ce « *male antico* », né aux premières heures de la Genèse et dont a sa part chaque génération issue de la descendance d'Adam, ne se verra guéri que lors de la rédemption finale, c'est-à-dire après l'ultime question, même si cette dernière relève davantage du symbole que de l'événement historique. Le dernier vers du poème de Luzi en porte néanmoins la trace. Ses deux parties, séparées d'ailleurs par un tiret, intéressent à la fois le temps et sa négation, c'est-à-dire l'éternité. D'une part, une connaissance et une question distinctes l'une de l'autre : « *Due lampi* » ; d'autre part, la fusion — « *o una sola vampa* » — d'un homme-question et d'un Dieu-réponse que la phrase interrogative renvoie une fois encore dans un accomplissement futur.

Mais cet héritage précédemment évoqué, que l'on pouvait avec l'apôtre Paul percevoir comme « le salaire du péché », est aussi celui d'un devenir à susciter et dont la parole du poème mesurera la progression. L'homme, chez Mario Luzi, est en quelque sorte acte vivant et non présence contemplative d'un monde qui lui échappe, quoi qu'il fasse pour l'appréhender. C'est là d'ailleurs la grande différence avec la conscience

valéryenne pour laquelle — toujours dans le *Cimetière marin* — « le temps scintille sans changement ni progrès¹ », selon le commentaire même d'Alain. C'est pourquoi cette scintillation (le terme de scintillement serait ici beaucoup trop faible) y est toujours détachée de l'homme, caractéristique d'un espace-temps qui n'a aucun besoin de lui, et dont la perception conduit à l'anéantissement évoqué par la proximité du cimetière :

Quel corps me traîne à sa fin paresseuse,
Quel front l'attire à cette terre osseuse ?

Il y a bien là aussi une forme de questionnement, mais dégagé de toute investigation appelant à la libération d'une parole rédemptrice. Tout est reconnu, accepté :

Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres

C'est dire que, à l'inverse de Mario Luzi, ne régnera jamais « aux sources du poème » qu'une sorte de musique — celle d'une harmonie universelle — qui n'attend rien de l'avenir et qui (toujours selon Alain) « ne chante rien [...] n'est pas encore discours mais vide et place sonores » seulement susceptibles d'accueillir un discours. Mais en est-il besoin ? Tout est passé, déjà fini, fixé dans un temps statique :

Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même²

seulement animé par la référence à Zénon d'Élée avec la flèche

Qui vibre, vole et qui ne vole pas³

Y aura-t-il jamais rien de commun entre l'image de l'éternité valéryenne où, bien que tendue vers l'avenir, se perpétue la même parole (sinon la même absence de parole) et celle de l'éternité luzienne, non accomplie, parce qu'en quête d'un nouveau langage, fût-ce pour demander « *Dove stava la verità?* » (*PBF*, p. 284) et tenter une première et éphémère certitude :

1. *Ibid.*, p. 229.

2. *Ibid.*, p. 231.

3. *Ibid.*, p. 237.

*Non stava
era, cioè diveniva
se stessa continuamente*

Car, si pour un chrétien la vérité ne change pas, se révèle unique et absolue, la perception que l'on a d'elle, « *la sua ultramutevole apparenza* », en limite la portée. Encore convient-il de dépasser Parménide, convaincu que l'univers ne peut fondamentalement changer, pour dépasser l'apparence et rejoindre Dieu dans son projet sur le monde. Pourtant le doute persiste entre l'être et le devenir, mais moins dans la réalité de ce dernier que dans la manière dont il s'accomplira.

C'est pourquoi le poème luzien implique toujours la question, acte de baptême qui authentifie la naissance et la réalité du monde, le relie à la création originelle, en est en quelque sorte la mémoire. Sans doute aborde-t-on là la sacralisation d'une connaissance dont Mario Luzi lui-même, dans son entretien avec Philippe Renard et Bernard Simeone¹ atteste la féminité. Aussi n'est-ce pas un pur hasard si les termes *naissance, création, mémoire*, que nous avons personnellement utilisés, sont du féminin. Rien ne s'oppose dès lors à ce qu'ils s'incarnent dans la femme, depuis Ève, mère du genre humain, instigatrice du péché du monde :

*La rivedo com'è in quel vento
della parola
sfiorata dal serpente,
accecata dai suoi riflessi*

(p. 284)

jusqu'à la Vierge Marie, cette « vierge fiancée à un homme du nom de Joseph » dont parle l'Évangile de Luc (ch. 1 verset 26) et qui, qualifiée de Nouvelle Ève, participe à la rédemption de ce péché. Quant à « *quel vento / della parola* » dont s'accompagne l'évocation de la femme aux prises avec le serpent, nul doute qu'il matérialise l'Esprit, attestant peut-être par là que la chute n'est pas définitive. Seule l'absence traduirait la mort et non cette préfiguration d'une Pentecôte antérieure à celle que présente Luc dans les Actes des Apôtres (ch. 2 versets 1 et 2) où toute parole est langue, et que prolonge au verset 17 le discours de Pierre à la foule, rappelant la non moins antérieure prophétie de Joël :

1. M. Luzi, *Pour le baptême de nos Fragments*, Éd. Flammarion, p. 21.

Il se fera dans les derniers jours, dit le Seigneur, que je répandrai de mon Esprit sur toute chair. Alors leurs fils et leurs filles prophétiseront, les jeunes gens auront des visions et les vieillards des songes.

Certes, entre visions et songes auxquels il importe de donner un sens, la parole se révèle insuffisante, plus apte à décrire qu'à interpréter :

*cos'era quel supplizio,
che cosa quella numinosa festa
della rappresentazione sua incessante? — questo
ancora non lo sa
la donna del carne* (PBF, p. 284)

Mais l'adverbe *ancora*, mis en valeur au début du vers, augure en faveur d'une connaissance possible, sans doute « dans les derniers jours » précédemment évoqués, et que l'exégèse rapproche des temps messianiques où la révélation est en mesure de s'accomplir. On se situe dès lors au cœur de cette « parole qui ne désigne pas une signification déjà formée » — ce qui lui conférerait la plénitude en même temps que le sens de ses propres limites — « mais qui anticipe un sens à venir », habilitant ainsi « le rêve comme message, comme vision d'une chose qui se propose, comme rencontre entre le désir et l'offrande, l'offrande en tant que réponse au désir » — selon les termes de Mario Luzi lui-même, au cours de son entretien avec Philippe Renard et Bernard Simeone¹. L'acte du poète rejoint par l'intermédiaire de la vision la dimension de sa propre parole.

Et c'est justement à cause de cette prophétie, « sorte d'annonce à un monde pas encore mûr pour la recevoir² » qu'insiste le questionnement. Il n'est pas véritablement parole dans la mesure où il ne résout rien, n'aboutit à aucune certitude déclarée, mais plutôt lien indéfectible entre destinataire et destinataire qui évite que soient réalisées un jour « *Perdita della memoria / o perdita del canto* » (PBF, p. 286).

Bien que nourri de ce pressant questionnement qui en appelle une fois encore à la connaissance, fût-elle conséquence d'une révélation, le poème n'est jamais le fruit d'un hasard interrogatif. Il est conduit, tant par le poète que par l'homme qui s'efforce de le saisir, à travers ses propres heurts et ses inévitables redites, vers d'ultimes retranchements.

1. *Ibid.*, p. 15-16.

2. *Ibid.*

Dût-il n'être jamais que « *quel flusso / e quel movimento* » d'où ne se dégagent « *né parola né pensiero* », ou bien décliner toute mesure temporelle susceptible de le situer, et partant de le justifier aux yeux des hommes :

*quanto ?
un secolo ? — può darsi,
forse un attimo
un infinitesimo di tanto* (PBF, p. 286)

il n'en demeure pas moins conçu « *all'umano tramutamento* ». (*ibid.*)

Sans doute convient-il de s'arrêter sur ce terme de « *tramutamento* » qui introduit à la fois la notion de sol et de métamorphose, au-delà du simple déplacement, de la traversée vers ce qui attend l'humanité face à ce qu'elle a quitté, alors guidée par quel berger ou quelle question imputable au berger ? Cependant les repères demeurent flous au point de faire douter, sinon de leur existence, du moins de leur efficacité : « [...] *non c'è misura umana* » (*ibid.*).

D'une certaine façon, on peut penser que la question est à la mesure du monde auquel elle s'adresse, infinie et indéfinissable, portée par cette « temporalité illimitée » de la langue, que reconnaît Mario Luzi à l'œuvre de Dante.

Temporalité illimitée : formule qu'on pourrait juger à première vue prisonnière de sa propre rhétorique en raison de l'opposition contenue entre ses termes, et pourtant lourde de sens à rendre compte de cet imparable dilemme dont le poème demeure l'enjeu. D'un côté, *l'événement*, donné, variable, subjectif, qui va en fournir le thème — sorte de prétexte encore mal dégagé des circonstances dont il procède — de l'autre, ce sens de *l'avènement* qui fonde le poème en vérité, en absolu, à la fois invariable et objectif, malgré le degré de séduction qu'il peut exercer sur ses éventuels lecteurs. Entre les deux, ce que Franc Ducros, dans son essai *Poésies, figures traversées*¹, considère comme la « fonction mémoriale de la poésie », grâce à la « Phantasia qui forme les figures », transcende peu à peu, et par un jeu d'approches successives, l'événement en avènement. Se réalise alors « le Réel imaginaire » dont parle Reverdy. Et Franc Ducros de poursuivre : « À l'imaginer, on n'en fait apparaître, dans la mesure humaine qu'est la parole, que des fragments saisis — à la

1. Franc DUCROS, *Poésies, figures traversées*, Nîmes, Théâtète éditions, 1995, p. 11.

mesure humaine — dans la “symphonie inextricable” qui, elle, est sans mesure. Imaginer, c’est effectuer le rapport entre la mesure humaine — que constitue l’esprit — et le sans-mesure, ou mesure hors du réel ».

C’est le même rapport que met, semble-t-il, en lumière la chute du poème de Mario Luzi :

— *O storia senza storia,
o trascorrere in sé
dell’universale evento —
pensò senza pensarlo*

(PBF, p. 286)

où l’« histoire » est précisément « sans histoire », tandis que la féminité de la connaissance — selon l’expression même du poète — y « pensa sans y penser ». La mesure humaine n’est donc que la conscience fragmentaire d’un sans-mesure universel. C’est pourquoi, revenir une fois encore sur « *l’umano trasmutamento* », moins exode dès lors que tentative de conciliation entre la finitude de l’être et l’infinitude du monde, implique l’exigence d’avancer — même si elle suppose des haltes, voire des régressions — et par là même, toujours d’après Franc Ducros, ce « questionnement endurent » qui « implique une position intersticielle d’inconnaissance, sans nom dans les savoirs¹ ». Cette exigence d’avancée n’a cependant rien de commun avec une entreprise désespérée telle celle de Sisyphe, condamné à rouler une énorme pierre au sommet d’une montagne d’où elle retombe toujours. Elle vise l’accession à l’harmonie universelle dans l’enjeu même de la Parole, ou son retour, au-delà de la nostalgie d’un paradis perdu. Le « tout est accompli » sur lequel se termine la tragédie de Sophocle *Œdipe à Colone* et qui parle en faveur de la paix retrouvée, rejoint le « tout est achevé » prononcé par le Christ à l’heure de sa mort (Jean, ch. 19 verset 30) qui préfigure en fait le salut de l’humanité.

Or cet achèvement est encore à venir, différé par une seule difficulté à résoudre : comment passer du questionnement — restât-il « endurent », c’est-à-dire moins énigme liée à l’objet extérieur sur lequel elle s’exerce, que lové à l’intérieur même de l’être incapable de le formuler puisqu’il demeure « sans nom dans les savoirs » — à une certitude déclarée ? Est-il par ailleurs, en dehors de l’injonction rapportée par Matthieu (ch. 25 verset 13) « Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l’heure » qui ouvre

1. *Ibid.*, p. 18.

le chrétien à une espérance située justement en dehors des savoirs, une quelconque certitude à escompter ?

Le poème de Mario Luzi qui appartient au troisième volet des *Inseguimenti* sonne à ce propos comme un verdict :

*Quale riposo ? quale pietra ?
su cui posare il capo ? Niente
non c'è quella pietra, non c'è luogo
alcuno in cui tu possa stare* (PBF, p. 332)

Attendre — fût-ce en veillant — ne suffit pas à établir l'avènement d'une humanité régénérée dans la Parole. Le temps ne résout rien en soi, non plus que « *le caverne del sonno* », si ne s'y ajoute la poursuite de la démarche entreprise et déjà mentionnée à plusieurs reprises dans notre travail, conscience et purification :

*Devi
essere. Essere sempre
e anche solo per questo
anima e corpo indefettibilmente ardere...* (ibid.)

seules susceptibles de hâter la métamorphose de l'ombre au soleil, des ténèbres à la lumière, de favoriser le baptême dans le divin.

C'est d'ailleurs à cause de cette métamorphose qui paraît naître de l'instant, sinon du devenir de l'instant, que le questionnement luzien évite une systématisation stérile en ce sens qu'elle se révélerait davantage à la longue un procédé ou un réflexe stylistique qu'une quête incessante de la vérité. Et cependant « Lui » — l'homme, le poète (Mario Luzi ne précise pas) — affronté à une transmutation douloureuse parce que constante (« *Essere sempre* »), ne semble pas pleinement saisir l'importance de l'enjeu. Sans doute est-ce la raison pour laquelle « [...] *non si compone / come vorrebbe, non ancora* » (ibid.).

Tout au plus a-t-il conscience de la pauvreté ou de l'insuffisance de ses moyens : « *o è solo mio miserabile dialetto* » (ibid.), au point de souhaiter la délivrance :

*fino a quando, padre mio
rispondimi.*

Référence directe à Dieu, comme nous invite à le comprendre le vocatif « *padre mio* »? Certes. Pourtant cette explicite reconnaissance du divin n'est pas suivie d'effet. La réponse, une fois encore, n'intervient pas, comme si Dieu se révélait insensible à la douleur et à l'ignorance de l'homme :

[...] *risplende*
disseminato e sparso nella moltitudine del mondo (ibid.)

On pourrait même croire à son indifférence absolue et définitive si, dans le poème, Dieu et l'homme n'étaient pas désignés par le même pronom personnel, utilisé à la faveur de la même construction syntaxique : « *E lui non si compone / e lui risplende* », attestant au-delà des apparences paternité et filiation, insistant sur le lien qui les unit.

Entre eux toutefois l'obstacle d'un monde habité par Dieu « *disseminato e sparso* » mais que l'homme doit réapprendre. Ainsi le poème luzien s'efforce-t-il de lui donner un sens et un espoir. C'est pourquoi ce poème est lui-même en perpétuelle métamorphose, métamorphose de son propre sens, de la question infinie qui le porte et qu'il porte. En dépit de l'aspect un peu simpliste de la formule, il fait changer le monde et le monde le fait changer. Le déchiffrer revient donc à déchiffrer le questionnement du monde par le biais d'une révélation qui coûte au vivant son engagement, d'une découverte qui donne accès à l'éternité. Démarche d'union et d'apothéose qui n'élude pas cependant la question dont elle est l'instigatrice — « *come sale?* » — plaçant ainsi l'homme au cœur de la métamorphose décidée au plan divin. « Vous êtes le sel de la terre. Mais si le sel perd sa saveur, avec quoi va-t-on le saler? Il n'est plus bon à rien qu'à être jeté dehors et foulé aux pieds par les gens », note Matthieu, reprenant (ch. 5 verset 13) un fragment du discours évangélique qui implique l'adhésion des foules auxquelles il s'adresse. Et ce même sel, symbole d'engagement en actes et paroles « *ad majorem Dei gloriam* », qui figure dans la liturgie du baptême, n'élude pas davantage le don de soi jusqu'au sacrifice suprême. D'où son évocation en parallèle avec le sang : « *come sale e come sangue* ». Baptiser le monde avec le sel du poème dès lors placé « *al giogo della metafora* » (PBF, 32) devient donc le but essentiel de la démarche luzienne, but qui fonde plus que jamais le rôle de la parole. Celle-ci, qui non seulement s'écrit mais aussi se profère, justifie le titre « *Dizione* » appliqué à une partie de l'ouvrage.

Or la parole n'est rien sans l'Esprit qui l'éclaire et ne se laisse pas facilement apprivoiser en dépit de la certitude que l'on a de sa présence au monde :

*C'era, sì, c'era — ma come ritrovarlo
quello spirito nella lingua
quel fuoco nella materia* (PBF, p. 28)

L'obstacle à vaincre demeure toujours le péché du monde qui ne saurait avoir d'existence hors de l'essence même de la création, Dieu, être parfait ne pouvant créer qu'une créature imparfaite, sous peine de se recréer lui-même. Seul le salut promis par la théologie chrétienne effacera cette imperfection : « *Chi elimina la melma, chi cancella la contumelia?* » (PBF, p. 28), et libérera par ailleurs « *l'immemorabile evangelio* ». Mais ce qui justifie le poème et en assure de toute façon la « *dizione* », c'est la perspective de ce devenir, portée à chaque instant dans ou hors de la profération de la parole : « [...] *la vita si cerca dentro di sé* ». Aventure plus que jamais liée à un cheminement intérieur, vers une maturité qui conduira à la révélation et partant à la connaissance. « Leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent », note l'évangéliste Luc dans son récit relatif aux Pèlerins d'Emmaüs (ch. 24 verset 31). *Le*, c'est-à-dire le proférateur de « *l'immemorabile evangelio* » dont Mario Luzi constate :

*Ed eccolo avvenuto — ma quando?
ben pochi erano svegli,
nessuno attento.
Nessuno s'è avveduto
del subdolo
profetizzato capovolgimento.* (PBF, p. 30)

À quoi fera écho à la fin du recueil

*Prematuro il tempo?
inaudita la risposta?* (PBF, p. 348)

L'échec est à son tour questionnement. En effet, si l'homme n'est manifestement pas prêt à accueillir le salut auquel il est promis, s'il demeure prisonnier de la forme et donc de la formulation d'un monde comptable seulement de ce qui reste, comme de ce qui fut détruit — forme et formulation qu'il juge, à l'opposé du poète, irréversibles, « [...]

resta muto l'avvenimento » (PBF, p. 30). Dans un langage devenu inefficace faute de destinataires, « *sopravanzano le cose il loro nome* » et « *l'ancora tramortita / pattuglia delle parole* » ne mesure que sa propre défaite. Reste seulement l'espérance d'un futur qui doit investir le poème. Entreprise délicate dans laquelle les notions coordonnées de confiance et de foi prennent toute leur valeur. En effet, que peut-on savoir du futur de la langue, de l'adéquation de cette langue à un monde dominé par l'importance « *del sapere non voluto sapere* » (PBF, p. 38), alors que « *non le torna niente / dal fondo...* », et que « *non risale / suono / o segno del precipizio* » (p. 346) ?

Pourtant, une lente manifestation du vivre et surtout du vivant habite la parole. C'est pourquoi la « *pattuglia delle parole* » n'est que provisoirement « *tramortita* ». Rien n'est définitivement joué, et donc conclu, tant que subsiste la question, fût-elle affrontée au silence et seulement justifiée par une unique incidence spatio-temporelle : « quand ? ». En dépit des apparences, la parole croît entre l'abîme et l'espoir, le gouffre et la lumière :

*e lui versa quel fuoco
distilla quella goccia
a lungo,
la molla infine, ma dove?* (PBF, p. 346)

Signe et son préfigurent cette parole à l'instar d'un rite qui cherche son accomplissement, voire sa vérité. La matérialité du feu la purifie, au risque de la réduire au silence :

*Tace nel silenzio
delle sue lontane rocce
l'antica parleria —* (PBF, p. 342)

Ce dernier n'est cependant pas synonyme de néant, n'atteste pas un vide qui accuserait l'irréremédiable caractère d'une chute à laquelle ne serait promise aucune rédemption. Peut-être est-il en mesure de symboliser cette mort provisoire et néanmoins nécessaire à toute transformation, analogue à la semence dont l'Évangile de Jean (ch. 12 verset 24) esquisse la destinée : « si le grain de blé ne tombe en terre et ne meurt, il reste seul ; s'il meurt, il porte beaucoup de fruits. »

Mort de la parole en vue d'une parole nouvelle dont le temps est certes à venir, provisoirement ensevelie dans un terreau protecteur qui abrite la promesse. Silence lourd de signification « [...] *e non più lacuna / ora, di parola* », et qui condamne un monde ancien, dominé par l'incompréhension et l'erreur, désormais « *annullamento / e cenere* », mais sur lequel « *tutto risorgerà* ».

Là encore le poète conserve un ton interrogatif dont le lecteur à son tour ne peut faire l'économie. S'agit-il d'accréditer le mythe antique du phénix qui s'immolait lui-même sur un bûcher pour renaître de ses cendres? Faut-il y voir au contraire l'image de la résurrection du Christ dont procède le salut de l'humanité? Par ailleurs, cette résurrection ne serait-elle pas le trait d'union entre l'ancienne et la nouvelle Alliance?

Entre doute et reconnaissance, la parole luzienne ne présente toutefois aucune contradiction dans le dessein même du monde, tant dans son acception païenne que chrétienne. Elle admet seulement une séparation qui n'a rien de négatif ni de réducteur, rien de schématique ni de simpliste. Elle ne fait qu'engager, en définitive, l'une des plus importantes questions qui suscitent le poème, sinon la plus importante — à savoir la fusion entre ce qui est et ce qui doit advenir, se former, prendre essor. La séparation, malgré la scission qu'elle suppose, malgré l'engagement de ce qui va suivre :

*e lei si stacca
a volo del suo nido,
s'avventa in quel deserto
di tenebra
dell'incipiente luce
con la sua roca fiammata
con il suo tizzo scoppiante*

(PBF, p. 346)

Point n'est besoin d'épiloguer sur le verbe « *stacca* », sur la notion de « *nido* » qui, en réintroduisant le thème de l'oiseau, renvoie au phénix ou encore au symbole de l'Esprit, sur l'antithèse établie entre « *tenebra* » et « *luce* » : ils se situent dans la dynamique des thèmes précédemment mentionnés. L'essentiel, c'est l'espoir — l'espoir d'une séparation seule capable d'entraîner la renaissance, celui d'une mort dont jaillit la vie. Et leur réalisation, dans la dimension prophétique du poème, semble imminente :

*Eccola, le insorge
dentro, le sbreccia
quella nota, la massa
di note e di afasia*

Dès lors « *il duro tempo / di scolta e di vigilia* » réhabilite le silence, en fait l'interlocuteur de la parole et du monde. Sans doute ne peut-il s'agir ici que d'une primitive langue, celle des origines aussi ancienne que le monde dont elle procède et dont l'aphasie, imputable au vieillissement, a brouillé ou détruit la compréhension et par là même le message. Or, la voici à nouveau mémoire, non de faits ou d'événements antérieurs mais de sa propre éternité. Elle habite à nouveau les hommes :

*E ora che cosa non sanno, che cosa non ricordano
questi che
ripetono
nella loro oscurità di posteri
imprecando
la lunga traversata del loro esodo* (PBF, p. 338)

Le terme de « *posteri* » montre bien le lien qui rattache à ses origines l'avènement d'un monde régénéré. Il ne s'agit donc pas d'une « re-création » systématique mais d'une sorte de consécration, la seule susceptible de transformer l'événement en avènement, de permettre « la réconciliation de l'humanité avec elle-même » selon les termes de Jean Delumeau¹. Réconciliation, au terme d'un douloureux exode, entre la vieille humanité entrée en léthargie par oubli et ignorance, et celle, régénérée par le salut, dont la poésie luzienne traduit la vision apocalyptique. C'est la réalisation de l'alliance définitive, la certitude que préfigure, dans le poème *Padri dei Padri* (PBF, p. 336 et suivantes) une résurrection de la chair, fût-elle encore sommaire, « *sparse ossa / raffioranti* » et hâtivement convoquée afin de rendre un premier témoignage :

*testimoni? — Sì, potrebbero
veramente esserlo
testimoni, e non solo morti segni*

L'emploi du conditionnel, dans sa dimension potentielle, n'exprime pas ici, semble-t-il, la réticence, mais plutôt une sorte d'humilité, voire

1. Jean DELUMEAU, *Que reste-t-il du Paradis?* Paris, Fayard, 2000.

de honte, face au monde à réinvestir. D'autant que ce monde est donné au-delà de tout précepte et de tout ce qui constitua jadis

*i codici, i rescritti
e anche quei profondi
indicibili regolamenti
sconciato ogni decalogo
derisa
vecchia e nuova alleanza*

(*ibid.*)

L'humilité est également ressentie par rapport à une langue créatrice, antérieure même à toute autre création, désapprise, devenue peu à peu lettre morte et qui, d'un seul coup, justement à cause de ce ton apocalyptique qui en fait une révélation, signifie dans l'absolu, sans qu'il soit besoin d'en écrire la mémoire, tout au plus d'en tracer l'itinéraire :

*Lei portata dal sonno
attraverso il giardino di quei pomi
e il silenzio di quei sistri*

dans une nostalgie de paradis perdu. Et cela parce qu'elle est, dès l'origine, elle-même mémoire du monde, et partant sa seule signification, l'instrument de sa propre re-naissance, dans le mythe étroitement lié du Phénix et de l'Esprit qui la rend universelle.

Tout est donc en passe de renaître et notamment le poème qui, traversé de son propre questionnement, emporte toute mort et toute vie dans une apparente ressemblance, dans une apparente confusion du temps, voire des temps auxquels les repères chronologiques tentent de fournir une historicité. Cette ressemblance est d'autant plus apparente que la question n'est jamais en dehors du poème ; même si elle l'excède ou le dépasse, elle le retrouve toujours dans son acte de fondation d'un monde et de construction d'un langage, transcendés « *dalla benedizione delle fonti* », qui est image de baptême. Quant à la confusion des temps, tout porte à croire qu'elle s'efforce d'abolir les incertitudes du passé pour n'être que promesse, dont découle le rachat, le triomphe de la vie sur la mort.

Dire que le poème arpente alors le monde, en atteste la création, voire la suscite au fur et à mesure qu'il se construit lui-même dans le destin des mots, dire qu'il se met en œuvre dans un possible ou impossible

engagement, paraît être la clef de voûte de la poésie luzienne. De question en question s'élaborent à la fois le projet et le fragment d'éternité dont il est l'instrument et qu'il authentifie. Éternité de la parole poétique et universelle qui conduit Mario Luzi à interroger à la fois le temps et la question elle-même, en vue d'une possible réponse qui ne sera jamais qu'un acte de foi :

*Prematuro il tempo ?
inaudita la risposta ? o le torna
indietro il messaggio, le si torce
contro l'annuncio — perpetuamente...* (PBF, p. 348)

Ce dernier poème du recueil *Pour le baptême de nos fragments* s'intitule « Canto ». C'est dire combien il participe — fût-ce implicitement — de la parole la plus élaborée, la plus pure, la plus harmonieuse. Il est la « *dizione* » accomplie. Le vieux monde où « *sopravanzano le cose il loro nome* » (PBF, p. 31), où « [...] *resta muto l'avvenimento* » et partout est

*Chiusa la profezia, impossibile l'annuncio
Infranta la parabola ?*

prend une nouvelle dimension dans la mesure où il a préparé une ère que consacrera la fin des temps. La « *dizione* », projetée dans l'avenir, a désormais pris forme. La parole proférée a généré la langue future qui implique déjà une vision du monde différente. Sera-t-on alors en mesure de savoir ce qui s'est passé avant ce monde que la fiction idyllique de la Genèse considérait comme parfait dans l'ignorance du Bien et du Mal ? Sera-t-on capable de concevoir ce qui se passera après, lorsque le rachat de l'humanité aura prévalu dans la libération de la Parole à laquelle le poème aura contribué ? Pour attentif qu'il soit, Mario Luzi se trouve quelque peu démuni devant l'ampleur d'un phénomène porté par une conscience collective

*Io ? io, lei, altri da lei e da me —
tutti quelli che hanno parlato
o lo hanno desiderato — quelli
io sono
quelli uno per uno
e nessuno di essi in nessun luogo
né tempo* (PBF, p. 326)

Humilité du poète, certes, au-delà de l'étonnement que suggère le *io* interrogatif, mais aussi ce sentiment de voix multiples qui donne au salut une dimension collective selon la tradition chrétienne. Sans doute la réalité des événements, tout autant que leur chronologie, s'avère-t-elle difficile à convoquer, à saisir dans sa concrétude, voire sa mémorabilité. Mais l'essentiel n'est pas là. La finalité de l'existence est tout entière contenue dans ce vers à forte connotation universelle : « *perché arrivi il mio amore in qualsiasi parte* ». Seul l'amour transcende le monde. Dispersions, éclatements, pertitions ne préfigurent jamais que d'éternelles retrouvailles — et le poème, qui en témoigne, est fait lui-même de ruptures, d'alternances, de zones d'ombre et de clarté. Toute question ne manifestera en réalité que la vie d'une conscience en éveil, prise entre « *grazia* » ou « *tormento* ».

Grâce de la connaissance dans l'amour selon la pensée de Teilhard de Chardin, tourment d'une faute originelle dont persiste la trace indélébile de la condition humaine, si bien que « *Questa immagine gli rimanda di sé il cavo specchio* » (PBF, p. 328). L'alternative est elle-même question qui suscite ou même ressuscite la tentative du poème vers le monde, qui le métamorphose au fur et à mesure qu'elle le rebâtit. À chaque question, le poème reflète le monde tout autant que le monde le reflète, abolissant ainsi le temps au profit d'une éternité passée dans une mutuelle contemplation. Il ne semble pas que, dans la perspective luzienne, il y ait une autre relation possible. Entre le poème qui symbolise pour l'homme l'instrument idéal de la recherche et de la connaissance et interpelle perpétuellement le monde

*rimugina, rimugina
scavando nella sua santa stoltizia
il senso della sua parabola
e quello della mia arte*

(PBF, p. 326)

et ce monde, interprété comme « *creazione imperante* » de Dieu, le face à face est total. On peut dès lors s'interroger sur le rôle prophétique du poème

*Aveva profetizzato tutto questo ?
Troppo, troppo ottusamente*

(PBF, p. 328)

Mais, parce que chaque parole est porteuse de sens et inaugure de ce fait un aspect jusqu'alors inconnu de la connaissance, le langage du poète se révèle annonciateur. Il fait du poème un acte, celui de dire, de proclamer que, au-delà d'une humanité dont l'apparente mort n'est rien d'autre que le salaire du péché selon l'apôtre Paul, au-delà de l'absence d'amour, des exactions, de la guerre, des diverses formes empruntées par un terrorisme négateur de la liberté, existe une rédemption dans « *il fuoco e la mente* ». Peu importe ce qu'en seront les modalités précises. La parole équivaut à un engagement, quelles que soient les déformations, les fausses interprétations dont elle a fait et fait encore l'objet. Elle s'identifie à « *un Brindisi* » (autre recueil de Mario Luzi écrit de 1940 à 1944 au cœur de la seconde guerre mondiale) qui scelle déjà l'alliance définitive. Elle n'élude pas la mort dans ce qu'elle a de scandaleux :

*e la morte filtrava in te conchiusa
dentro le chiare stanze,
prende le abitudini e la guisa
dei giorni interminabili
in un ordine limpido di gesti
e di parole umane¹*

elle en oriente les dépouilles, ou mieux encore les fragments vers un baptême purificateur. C'est le début d'une nouvelle démarche tandis que, chez le poète, « se consomme le deuil de l'humanisme néo-platonicien et de l'harmonie toscane », et que sont prises en compte « la longue aridité du fascisme et l'angoisse de la guerre ». Mais du texte précité, qui peut apparaître à maints égards mystérieux et énigmatique, jaillit « un ordre limpide », celui de la vie retrouvée au milieu des ruines, et annoncée à nouveau, inexpugnable, parce que dépassant largement le plan des hommes qui croient la faire et la défaire selon leur seule volonté.

1. M. LUZI, *Cahier gothique*, éd. Verdier (1989) in *Un Brindisi*, traduction de Jean-Yves Masson.

L'expérience nécessaire de la catastrophe

Giorgio Caproni : *La boîte noire*

Alain Crivella

Université Paul-Valéry, Montpellier III

Sans doute hâtivement qualifiée de « facile » par une certaine critique littéraire trop vite déroutée face au bel objet lisse, « *cantabile* », que la poésie de Giorgio Caproni semblait vouloir nous léguer — selon l'opération convenue qui consistait à faire retour, formellement, en plein vingtième siècle, au fondement de la poésie italienne, « stilnoviste », « cavalcantienne » — cette critique n'aura pu suivre les traces et signes du « guide » capronien dont les orientations ne se situent ni du côté de la vérité ni de celui du mensonge, mais bien dans l'indissociable rapport entre le vrai et le faux, entre chemin et perte, sens et non-sens. Cette critique n'aura su s'impliquer dans l'opération poétique qui, traversant, transgresse jusqu'à aller « au-delà de l'au-delà de l'au-delà¹ » de notre territoire langagier, au point que l'existant se sente exilé dans *sa* langue même et subisse les affres que l'expérience endurente de la profonde étrangeté langagière donne à éprouver dans la langue quotidienne.

Ainsi le poète, à même *sa* langue et *ses* mots, ne peut dire, « pire que s'il était muet », déclare-t-il, « mal débarqué » sur un sol lacéré, jonché des lettres de l'alphabet. Tout au plus, par delà toute possibilité sémantique, reste-t-il un rythme à quérir, celé dans les « pauvres » mots, rapport rythmique, mémoriel, à traquer, à retrouver, entre, par exemple,

1. Giorgio CAPRONI, *Quattro appunti*, 2, *Res amissa*, in *L'opera in versi*, Edizione critica a cura di Luca Zuliani, Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Cronologia e Bibliografia a cura di Adele Dei, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998, p. 322.

l'infime « clapotis » de notre ici-bas tel que l'eau le donne à percevoir — « sciabord-**io** » —, « moi » — « **io** » — et « dieu » — « **dio** » —.

C'est justement en prenant appui sur la trop apparente superficialité du chant capronien que Pier Paolo Pasolini, le premier, suggérera quelque approfondissement de lecture de cette poésie singulière dans l'horizon du vingtième siècle. Les suggestions de Pasolini ne prétendent, certes pas, surtout pas, nous guider, nous orienter ; cela allant à contre-courant de la fonction fondatrice de l'ambivalence sémantique du chant capronien qui ouvre — s'ouvre — à tous les possibles, par delà la simple dichotomie culturellement convenue entre sens et non-sens, chemin et perte, tout et rien, Bien et Mal.

L'écriture nous déplace donc vers ce foisonnement de figures qui font signe et qui, dans la fulgurance de leur avènement, déjà, se contredisent dans le creux de la main de celui qui écrit où bouillonne, se jouant comme dans un creuset, l'impossible sens du rapport au monde sinon, peut-être, dans l'entre des choses, entre les figures créées et celles qui déjà les transgressent, re-s-surgissant, pour s'entre-croiser, s'entre-choquer, sectionnées qu'elles sont par la lame effilée de l'écriture affûtée comme une arme, tel le « couteau aigre » de René Char. Les mots, empoignés par l'écriture, sont comme des fusils qui font mouche. « *Le parole dissolvono gli oggetti*¹ », « Les mots » corrosifs « dissolvent les objets », la chose, dès qu'ils sont proférés.

Dans la forêt sémantique du chant capronien, toute nomination est donc illusoire, rien ne se plie à elle, telle la figure de la Bête blessée, innommable, imprenable, toujours profondément sauvage, étrange. À même la maison de l'être-là, qui se donne comme une forêt de signes incompréhensibles, tout se tient à distance dans l'espace impénétrable de sa propre étrangeté, de l'irréductible impropriété du rapport au quotidien :

*Sono tornato là
dove non ero mai stato.
Nulla, da come non fu, è mutato.
Sul tavolo (sull'incerato
A quadretti) ammezzato
Ho ritrovato il bicchiere
Mai riempito. Tutto*

1. G. CAPRONI, « Le parole », in *L'opera in versi*, op. cit., p. 460.

*È ancora rimasto quale
Mai l'avevo lasciato*¹.

Je suis revenu là
où je n'avais jamais été.
Rien, de ce qui ne fut, n'a changé.
Sur la table (sur la toile cirée
À petits carreaux) mi-plein mi-vide
J'ai retrouvé le verre
Jamais rempli. Tout
Est encore resté comme
Jamais je ne l'avais laissé.

Expérience déroutante, ici. Pour le poète, certes, mais également pour celui qui lit. Le poète ne l'ignore pas. Il convient donc que Caproni fasse quelque concession à son « lecteur », lui laissant libre cours, au détour de telle ou telle autre figure, de telle chose ou bien de telle autre, d'« identifier », de vouloir conférer un nom à ce que l'on croit reconnaître et, ce faisant, connaître.

C'est dans ce sens, déjà, qu'il convient d'entendre les mots de Caproni dans une lettre adressée à son ami Gianni D'Elia. Mettant en perspective son livre à venir, *Res amissa*, avec son livre précédent *Conte di Kevenhüller*, le poète écrit ceci : « *il tema della Bestia (il male), [...] La Bestia è il Male. La "res amissa" (la cosa perduta) è il Bene*². » (le thème de la Bête (le mal), [...] La Bête c'est le Mal. La « *res amissa* » (la chose perdue) c'est le Bien.)

Et de poursuivre — centrant son propos sur *Res amissa* — qu'il ne s'agira plus, désormais, de la chasse à la Bête comme dans le *Conte de Kevenhüller* mais bien de « *la caccia al Bene perduto. Un Bene del tutto lasciato ad libitum del lettore, magari identificabile, per un credente, con la Grazia*³ » (« la chasse au Bien perdu. Un Bien totalement laissé *ad libitum* du lecteur, à la rigueur identifiable, pour un croyant, avec la Grâce. »)

À l'inverse du lecteur qu'il convient de progressivement initier à la difficulté, voire à la vanité, de toute nomination, il incombe au poète de se

1. *Idem*, « Ritorno », *Il muro della terra*, op. cit., p. 374.

2. Giorgio AGAMBEN, Prefazione, *Disappropriata maniera*, in Giorgio CAPRONI, *Res amissa*, Garzanti Editore, 1996, p. 7. Dans sa Préface, G. Agamben rapporte les mots de G. Caproni, écrits sur un manuscrit. Ceux-ci visent à « éclairer » le lecteur.

3. *Ibid.*

mettre à l'épreuve du monde, de la sempiternelle ambivalence des êtres et des choses, de la constante réversibilité des figures qui, se contredisant, finissent par s'annuler. Même si les mots sont devenus coquilles vides, résonnant de toute leur vacuité sous la voûte du monde à l'agonie, il importe encore et encore de les proférer, de les nommer. Par la langue, par la pratique langagière, il convient d'endurer l'expérience du vertige du sens, l'inefficience que la nomination donne à endurer. Cela se vivant, sans relâche, avec un extrême courage.

À la manière de Camillo Sbarbaro, par exemple. Mais autrement. Sbarbaro empruntant la voie de la tautologie pour ne pas sombrer dans le silence mortel :

*E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne*¹.

Et les arbres sont des arbres, les maisons
sont des maisons, les femmes
qui passent sont des femmes.

Ce qui retient Caproni de ce côté-ci du Mur, c'est le solide point d'ancrage — ancrage mémoriel — qui s'en porte garant. Cette mémoire est riche comme un pays.

Toutefois, lorsque Caproni déclare :

[...] *esser nato*
*nella « terra di Dante »*²

[...] être né
sur la « la terre de Dante »

on y entend, encore, toute l'ambivalence qui sous-tend tout rapport au monde, ambivalence de l'appartenance, ici.

Le poète, en effet, reconnaît un pays qui n'est pas le sien ; c'est « le pays de Dante », pays de l'autre, toujours, qu'il incombe à Caproni, pourtant, d'habiter en poète : ne cessant de traverser et retraverser les indélébiles figures qui le peuplent et ne manquent, ce faisant, de jalonner l'œuvre

1. Camillo SBARBARO, « Taci, anima stanca di godere », in *Pianissimo* (1914), Poesie, Vanni Scheiwiller, Milano, 1983, p. 21.

2. G. CAPRONI, « Ahimè », *Res amissa*, in *Opera in versi*, cit., p. 792.

de Caproni. Les exemples sont innombrables. Rappelons, pour nous en convaincre, deux recueils de poèmes tout droits venus du monde de Dante : outre *Il muro della terra*, nous ne pouvons passer sous silence *Il seme del piangere* (*La semence des larmes*).

Et pourtant, si la mémoire pèse sur l'homme de tout son poids, de toute son étrangeté aussi, il revient au poète de devoir obéir, accomplissant sans défailir son rôle de passeur, colportant encore et encore sur ses frêles épaules le fardeau mémoriel d'un monde qui chancelle.

À la manière d'Énée, il convient d'avancer.

Et la figure d'Énée de se redessiner, fulgurante, limpide. Figure d'Énée qui s'enfuit, en quête d'un pays à refonder, pays qu'il pourrait habiter. Accablé du poids de son vieux père juché sur son dos (et, avec lui, de tout un monde qu'il incarne ; toute une mémoire collective qui vacille), Énée avance vers le Mur en flammes, tenant son fils par la main :

*tenta in vano
di porre in salvo, [...]
[...] per la mano
ha ancora così gracile un futuro
da non reggersi ritto*¹.

il tente en vain
de sauvegarder, [...]
[...] tenant par la main
encore si gracile un futur
qu'il ne peut debout se tenir.

Caproni, lui aussi, se soumet avec courage à l'épreuve du rapport ambivalent à la mémoire. Mémoire à la fois nécessaire et inopérante, familière, mais, en même temps, profondément étrangère, réfractaire, irréductiblement distante à même la quotidienneté. Faisant vivre à celui qui l'endure l'étrangeté même du quotidien, l'inhabitabilité d'un monde qui n'est pas le sien.

Un monde inappropriable, peut-être.

Exemplairement, Caproni n'a-t-il pas toujours souligné l'incompréhensible étrangeté de « sa » ville natale, Livourne ? N'est-elle pas, selon

1. G. CAPRONI, *Il Passaggio di Enea*, cit., p. 163.

le poète, la ville toscane la moins toscane ? L'homme n'est-il pas « débarqué » (selon le mot de Caproni), dès le commencement, dans un pays qui n'est pas le sien, dans une langue profondément étrange, étrangère à laquelle, pourtant, il importe de se soumettre ? N'est-ce pas cela qui s'entend, lorsque, en un cri, il est dit, rimbaldiennement :

*Lo hanno portato via
dal luogo della sua lingua.
Lo hanno scaricato male
In terra straniera.
Ora non sa più dove sia
La sua tribù. E' perduto.
Chiede. Brancola. Urla.
Peggio che se fosse muto¹.*

On l'a emporté hors
du lieu de sa langue.
On l'a mal déchargé
En terre étrangère.
Maintenant il ne sait plus où est
Sa tribu. Il est perdu.
Il demande. Vacille. Hurle.
Pire que s'il était muet.

Par delà tout rapport aux êtres et aux choses, l'impropriété même, serait-elle, au fond, initiale ? L'impropriété serait-elle garante, à la fois, de ce Mur de souffrance et de cet inaccessible — ce noyau dur — innommable, garant de l'impossible rapport, réservoir de tous les possibles qu'il convient, encore et encore, de jouer existentiellement ?

Ainsi, à même la choséité du monde, le poète, irrésistiblement attiré par l'origine qui convoque, endure, par la médiation de l'expérience des incessants retours, la profonde étrangeté de « sa » maison, de « son » rapport au monde. La pratique poétique vient buter contre l'impossible rapport à l'impropre, à l'impropriété.

Toutefois, si la langue ne peut dire l'indicible, l'autre de la langue a le pouvoir de suggérer — par delà le chemin — incitant, attisant les sens, l'instinct : par l'entremise de l'effluve parfumé de la figure féminine stilnoviste qui ne fait que passer ou encore par l'odeur de la Bête (*L'odeur*

1. « Lo spatriato », *Il franco cacciatore*, op. cit., p. 461.

de la panthère¹ de dantesque mémoire, comme nous le rappelle Franc Ducros). Le poète-chasseur se surprend en train de flairer l'orientation, selon les mots d'Ungaretti — « *fiutando l'orientamento*² », à la manière de la Bête qu'il chasse, qu'il traque depuis la nuit des temps. « *La feroce Bestia di colore / cenericcio moscato* » — Bête féroce couleur cendre mouchetée, « *in perpetuo / distante*³ » — perpétuellement distante — et pourtant si proche, si étrangement familière au point que celui qui est mû par l'irrésistible désir d'appropriation se surprenne, par delà tout rapport rationnel au monde, dans la peau de la « *Brute blessée*⁴ », dans son autre, indomptable, irrationnel, secret, qu'il est, au fond de soi.

Expérience extrême, ici, de « l'au-delà de l'au-delà de l'au-delà », au-delà des choses reconstituées en figures. Expérience au-delà de la langue. Cela passant, paradoxalement, par la remémoration des choses, garantie par l'indélébile mémoire des figures fondatrices, par la pratique langagière. Par la folle tentative d'appropriation de ce qui, dans le proche de soi, se tient toujours en réserve.

L'irrésistible tentation — qui déplace dans le proche de l'impossible rapport à l'impropriété — passe donc par l'interminable réservoir mémoriel de figures érigées en mur, telle une pellicule ténue, langagière, fine comme « le voile » qu'affronta, en vain, Michel-Ange, malgré sa force de titan. Mur un et multiple, haute muraille hérissée de tessons pointus de bouteilles, pour paraphraser le vers d'Eugenio Montale. Mur de mots, de figures stratifié, contre lequel la pratique langagière vient buter avec une violence toute guerrière.

Cela a été toute une guerre d'ongles, reconnaît le poète — « *E' stata tutta una guerra d'unghie* » — Des ongles semblables aux ergots du coq raclant inlassablement le sol qui lui échoit, des ongles ensanglantés, ceux de l'artisan qui, tentant d'arracher quelque lambeau de mur, n'en retire que des mots vides au mur de la prison quotidienne.

1. Franc DUCROS, *L'odeur de la panthère*, Dante, la poésie, Collection Esthétique dirigée par Franc Ducros, Théâtète éditions, 1997, Saint-Maximin.

2. Giuseppe UNGARETTI, « Lindoro di deserto », in *Vita d'un uomo*, Tutte le poesie, a cura di Leone Piccioni, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, p. 24.

3. G. CAPRONI, « La più vana », *Il Conte di Kevenhüller*, op. cit., p. 572.

4. René CHAR, l'expression est tirée de *Lascaux* -1- « Homme-oiseau mort et bison mourant », *La parole en archipel*, in *Les Matinaux* suivi de *La parole en archipel*, nouvelle édition, nrf Gallimard, 1987, p. 103.

C'est le rapport à la mémoire qui, paradoxalement, garantit au poète de ne pouvoir jamais transpercer *Le mur de la terre* de mémoires enchevêtré; mort entrelacs de mémoires à même le cimetière quotidien, comme nous le donne à vivre Eugenio Montale, figures mémorielles qui ne cessent de convoquer, s'effondrant. Immémorielle mémoire de la voix, « voix de la sirène qui ne se perd », mais qui, ne se perdant, ne promet rien d'autre que la plus sûre des pertes à celui qui tombe sous son charme.

C'est ainsi que le poète, dans l'enchevêtrement des pistes, ne peut que rencontrer, au fond, au fond du monde, au fond de la mémoire, les figures fondatrices, par la discontinuité rythmique du chant entretenues. « Loin, très loin¹ » — avait chanté Giuseppe Ungaretti, « au-delà de l'au-delà de l'au-delà » aura dit Giorgio Caproni. Par delà tout « lieu juridictionnel », selon son expression, mais en deçà du mur de la langue à laquelle la bouche qui profère et les mains qui inscrivent redonnent corps.

Corps de Bête qui, sans relâche, vient hanter l'imaginaire de l'homme depuis la nuit des temps ou bien corps de femme à l'esthétique sûre. Corps ambivalent, ambivalence figurale se donnant, tour à tour, comme l'autre de l'impossible rapport à l'impropre, comme le Beau du Laid, comme le Bien du Mal. Tous deux quêtés, traqués, pourchassés comme l'autre du même, de la même fondamentale illusion.

Dans *Confessioni minori*, Carlo Betocchi se plaît à nous le rappeler, déclarant que « *Il male e il bene sono due specchi/ della stessa illusione : che è quella/ di vivere padroni dell'essere proprio.* » (Le mal et le bien sont les deux miroirs/ de la même illusion : qui consiste à/vivre en propriétaires de l'être propre.)

C'est peut-être pour cela que l'illusion d'appropriation s'impose comme un enjeu existentiel dont il convient de faire pleinement l'expérience. La chasse haineuse de la Bête féroce pratiquée en forêt n'étant rien d'autre que l'autre de l'interminable quête d'amour.

Et la figure féminine de faire retour.

La Mère, Livourne, la ville natale, le Port originaire à jamais perdu. Anna, Annina. Entre la Mère et la Fiancée. Entre l'une et l'autre. Entre Totalité résolument réfractaire et la plus folle des promesses. Entre l'im-

1. G. UNGARETTI, « Lontano », *op. cit.*, p. 68.

mémoriel appel maternel et l'irrésistible convocation — provocation érotique — d'un parfum qui engendre le désir de faire, de tisser cet impossible lien entre soi et l'originaire. À la manière cavalcantienne de « celle qui vient ». À la manière de Dante, aussi. Figure cosmique de femme, avènement d'un événement, marine et aérienne à la fois, élémentaire. Imprimant au monde, de son allure chaloupée, un rythme que les mains de l'artisan, dans un geste sans âge, répercutent. À la manière du « meilleur forgeron du parler maternel » tel que le fut le troubadour Arnault Daniel, selon les mots de Dante. Avec la même *energeia* qui, de main en main, dans le matériau s'encastant, reprend forme.

Même si le machinisme moderne — la machine à écrire, dans notre cas — a suppléé, a supplanté la forge de Vulcain.

La pratique poétique, toujours en acte — « *Battendo a macchina*¹ », n'a, désormais, pour seule finalité, que d'apporter la preuve, par l'épreuve, de l'inefficience avérée de la langue, langue inapte à dire (par delà toute tautologie, par delà le mur des mots) l'autre du mot, et, ce faisant, l'autre de la chose résolument inconnu. Mur invisible, réfractaire contre lequel vient buter l'expérience langagière.

Le poète se doit d'endurer l'échec patent du dire ; cela se disant par l'épreuve de ce qui ne peut se dire :

*Nessuno è mai riuscito a dire
che cos'è, nella sua essenza, una rosa*².

Nul n'est jamais arrivé à dire
ce qu'est, dans son essence, une rose.

L'impossible dire l'essence de la chose, la traduction, ici proposée, ne le dit pas non plus. Elle vient buter, en l'escamotant, contre la chose à jamais réfractaire. Paraphraser les mots du poète n'y changerait rien. Le seul « mérite », peut-être, de cette opération, sera de pouvoir mettre la langue à l'épreuve, langagièrement, de l'inviolabilité de « la chose » qui n'est pas la chose, de cette « chose perdue » — « *res amissa* » — qui se donne, sans pour autant se donner, comme l'intarissable énigme. Cela ainsi ne pouvant se dire :

1. G. CAPRONI, « Battendo a macchina », *Il seme del piangere*, op. cit., p. 194.

2. « Concessione », *Res amissa*, p. 805.

Nul n'a jamais réussi à dire
qu'elle est donc la chose — « *che cos'è* » —
qu'elle est donc, en son essence, la chose, la rose ?
Qui n'est ni la chose ni la rose.

L'innommable, l'insaisissable muet, nous en conservons pourtant l'immémorielle mémoire. Improprement, ce muet, cet indicible hors-lieu, nous ne pouvons que le nommer « chose » ou « *res* » ou bien « chose perdue » ; « *res amissa* ».

Cette expérience langagière, qui se donne comme lieu de l'énigme, ne s'éprouve que dans l'« entre » indéterminé qu'entretiennent mémoire et oubli, lieu (qui n'est pas l'ici) et non-lieu, la chose même et ce quelque chose d'informel d'où elle a surgi, qui n'est pas la chose mais la garantit.

C'est cela que l'on peut entendre dans les mots de Caproni lorsqu'il déclare, à propos d'un poème intitulé « *Generalizzando*¹ » (En généralisant) qui serait, selon le poète, comme le condensé du livre à venir, *Res amissa* :

*Può capitare a tutti di riporre così gelosamente una cosa preziosa da perdere poi la memoria non soltanto del luogo dov'è stata collocata, ma anche della precisa natura di tale oggetto*².

Il peut arriver à tout un chacun de ranger jalousement une chose précieuse au point, ensuite, de n'avoir plus souvenance ni du lieu où elle a été placée, ni de la nature précise d'un tel objet.

Seule une telle expérience de délocalisation, à « l'extrémité du chemin », comme l'écrit Caproni, au bout de l'expérience langagière, par delà toute sémantique convenue, permet au poète de déplacer, replacer le possible sens de l'existence dans un rapport à l'énigme originaire.

C'est cela qui se joue ainsi, poétiquement, lorsque le poète traduit de ses mains l'intarissable questionnement qui vient, par delà toute certitude, toute appropriation, tout rapport avéré :

*Già ho toccato la meta ?
Son già anch'io, sul pianeta,*

1. « *Generalizzando* », *Res amissa*, *op. cit.*, p. 768.

2. Propos de Giorgio Caproni rapportés par G. AGAMBEN in « *Prefazione* », *Disappropriata maniera*, *cit.*, p. 8.

*Soltanto uno dei suoi tanti
smarriti — disabitanti*¹?

Ai-je déjà touché au but ?
Suis-je déjà moi aussi, sur la planète
Un seulement parmi ses innombrables
— égarés — inhabitants ?

C'est seulement de la sorte que l'on touche au but ; selon une pratique poétique bien singulière. Un but — un terme — qui n'est ni un point d'arrivée ni un point de départ mais bien un indéterminé langagier entre non-lieu et non-langue (là où la langue ne produit plus de sens), là où *cela* interpelle et, ce faisant, n'en finit pas de questionner.

En lisière du Rien, de l'interminable énigme originaire, se tient la *chose* intacte : *La Scatola nera* (La Boîte noire) — du nom que Caproni lui-même donna à son recueil de textes critiques portant sur la Poésie — qu'il importe encore et toujours, comme après la catastrophe, de décrypter dans une langue encore à venir.

1. « Ahimè », cit.

Irréversibilité et nostalgie dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi

Bérengère Salemi

Université de Provence, Aix-Marseille I

« L'irréversible n'est pas un caractère du temps parmi d'autres caractères, il est la temporalité même du temps¹. » Le philosophe Vladimir Jankélévitch définit ainsi le concept d'irréversibilité du temps. L'irréversible, ce qui ne se répète pas mais se déroule dans un seul et unique sens, est la caractéristique même du temps : « Il n'y a pas de temporalité qui ne soit pas irréversible, et pas d'irréversibilité qui ne soit pas temporelle². »

Nous pourrions revenir sur un lieu du passé mais nous ne pourrions jamais revivre le passé. Chaque action advenue n'aura jamais de seconde existence, ce qui a été ne sera plus. De cet impossible retour temporel naît le rapport si particulier qu'entretiennent les personnages d'Antonio Tabucchi avec le temps. En effet, dans le présent des personnages il apparaît que l'ombre du passé plane sans cesse. Ce qui a été et ne sera plus bouleverse et maintient les personnages dans un état où vivre équivaut souvent à regretter. Ils se remémorent volontiers un passé si présent qu'il envahit leur quotidien et teinte leur vie d'un désir qui ne cherche pas le devenir mais le revenir. Pourtant, comme nous le dit le philosophe, tout retour en arrière est impossible et les personnages prennent alors part à une existence dans laquelle ils avancent inutilement à contre-courant.

1. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 5.

2. *Ibid.*, p. 5.

De cette inaccessible quête naissent les sentiments qui vont intéresser notre étude. Nous allons pénétrer dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi à travers les dérives qu'engendre ce désir du passé, notamment au sein de l'univers amoureux. En analysant dans un premier temps le sentiment nostalgique, nous tenterons de comprendre comment les personnages se sont perdus dans le labyrinthe du temps humain. Sans cesse tournés vers ce qui a été, comment les personnages vivent-ils le présent si chaque émotion éprouvée se conjugue au passé? Existe-t-il pour ces nostalgiques du temps échu un possible retour à la réalité des émotions? Ou bien les personnages sont-ils voués à un décalage perpétuel entre les sentiments éprouvés et la réalité dans laquelle ils évoluent? Leur incompréhension du temps humain nous permettra peut-être de comprendre leur égarement.

Nous nous interrogerons ensuite sur le rapport que les personnages entretiennent avec le réel en nous demandant si l'attachement à un temps qui n'est plus ne naît pas d'un désir de fuir une réalité qui ne les satisfait pas. Nous pénétrerons alors sur les terres de la *saudade* et de l'inaccompli pour découvrir l'autre vérité d'un temps qui ne sera jamais.

La nostalgie de l'irréversible

Dans le livre *Si sta facendo sempre più tardi*, le personnage principal du récit « Il fiume » parle ainsi de son rapport au futur et au temps en général :

Il futuro, il futuro! È la nostra cultura, basata su ciò che potremmo essere [...] tempo futuro, insomma l'avvenire, visto che il passato è un disastro e il presente non ci basta mai. E niente, sai davvero niente basta, nemmeno le ginestre che fioriscono a maggio per chi sa vederle e che io guardavo senza vedere, come di solito facciamo tutti, fino a cadere nella nostalgia dell'irreversibile, che è la tomba definitiva di tutti quelli come noi¹.

La nostalgie de l'irréversible, tombe définitive, apparaît selon les dires du personnage telle une sombre fatalité. Fatalité liée à l'incompréhension de l'homme pour le temps humain. Sans cesse projeté vers l'avenir, en quête d'un bonheur futur, l'homme ne se soucie pas du présent, jusqu'à ce qu'il réalise que silencieusement, sans le réveiller de sa vaine

1. Antonio TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 28.

illusion d'avenir heureux, le bonheur est passé. Le réveil à la réalité d'un bonheur qui ne viendra plus, car il n'a pas été saisi à temps, est un malaise, une tombe dans laquelle les personnages, espérant l'impossible retour à la vie du passé, agonisent au présent.

L'agonie du présent

De nombreux personnages vivent des vies qui ne les satisfont pas. Tout serait probablement mieux s'ils n'avaient pas laissé filer le temps du bonheur. L'irréversibilité du temps transforme alors l'avenir des personnages en un accès désespérément clos. Persuadés d'avoir perdu l'unique occasion d'être heureux, les personnages se remémorent avec émotion leurs souvenirs passés et en oublient leur état d'être au présent.

Bien que la passion amoureuse soit alors au centre de l'existence de nombreux personnages, nous découvrons principalement des protagonistes seuls qui ne vivent concrètement, dans leur présent, aucune relation de couple. Focalisés sur le passé mais désireux d'un futur, les passionnés d'Antonio Tabucchi amènent leur amour à évoluer dans un univers paradoxal. Leur souhait le plus profond est que la passion ait un avenir, mais pour cela seul le passé fait figure de référence. La plupart des protagonistes désireraient un futur mais se refusent à construire un nouvel univers à leur passion, ils enferment leur sentiment dans le monde de l'advenu. Le futur, temps de l'inconnu, n'a en réalité pour les personnages rien de nouveau à leur faire découvrir puisque c'est vers ce qu'ils ont déjà vécu qu'ils désirent se diriger, ils espèrent un futur qui a déjà eu lieu.

C'est le cas par exemple de la protagoniste du récit *Voci*¹. La protagoniste aime encore Paco alors que ce dernier l'a quittée et ne fait plus du tout partie de sa vie. Sa passion pour un absent est tellement démesurée que dans son quotidien la protagoniste se comporte comme si Paco était présent : se dépêchant de rentrer chez elle comme si Paco l'y attendait², mettant la table pour deux³, lui parlant mentalement⁴. La passion qui est contée dans le récit n'est donc en réalité qu'une fiction amoureuse à laquelle la protagoniste veut croire. Le présent qu'envisage la protago-

1. A. TABUCCHI, *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 123.

2. *Ibid.*, p. 130.

3. *Ibid.*, p. 132.

4. *Ibid.*, p. 131.

niste n'existe que dans son passé, dans ses souvenirs. Le présent amoureux et l'espoir de l'avenir ne se définissent en réalité que par le désespoir le plus total.

L'émotion ressentie dans le passé demeure un modèle que de nombreux personnages refusent d'abandonner même si cela doit créer pour eux un véritable décalage avec leur présent.

Par un tel comportement, ce que semblent rechercher les protagonistes est de revivre les émotions telles qu'ils les ont vécues. Les protagonistes vivent dans l'espoir d'une continuité qui adviendrait par la répétition du passé. Une continuité régressive comme celle qu'évoque le protagoniste de *Strana forma di vita* lorsqu'il pose à la femme aimée cette étrange question à propos de son futur :

Ma tu, amore mio, ci sarai di nuovo ? Avrai fatto come me il tuo viaggio di ritorno e tutto starà per incominciare di nuovo, ripartendo da principio¹ ?

Le futur s' imagine idéalement en fonction d'un passé heureux qui pourrait se répéter.

Une idée que nous retrouvons aussi dans le récit *Il fiume* où le personnage envisage ainsi son futur :

Solo una concentrazione sul ricordo più nascosto, quello che ci rese felici in passato e che vorremmo fosse la nostra vita futura².

La possibilité d'un bonheur nouveau et présent n'est pas considérée.

Certains protagonistes, qui entretiennent un lien privilégié pour une passion passée, nous dévoilent parfois la présence d'une véritable femme, épouse ou compagne, qui appartient à leur quotidien et leur réalité. Étrangement alors les femmes concrètes et présentes sont toujours dénigrées, méprisées par les protagonistes qui leur portent une attention minimale comparée au culte voué à leurs anciennes amours.

Le protagoniste de « Buone notizie da casa³ », dans une lettre adressée à sa défunte épouse, explique comment il n'a pas supporté de vivre auprès d'une femme trop ennuyeuse, préférant ainsi retourner dans son ancienne maison pour se rapprocher de la présence fantomatique de son unique amour.

1. A. TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 171.

2. *Ibid.*, p. 31.

3. *Ibid.*, p. 97.

Dans le livre *Tristano muore*, Tristano est un héros de guerre, ses actions contre le fascisme ont fait de lui une figure emblématique de la résistance italienne. Désormais âgé et rongé par la maladie, Tristano est sur le point de mourir. Il fait appel à un écrivain qui aura le rôle d'écouter ses souvenirs et de les retranscrire par écrit. Un des grands remords de Tristano est de ne pas avoir fait le choix de retourner auprès de son unique amour. Il explique alors comment il a passé sa vie auprès d'une femme qu'il n'aimait pas autant que celle qu'il avait décidé d'abandonner :

Tristano non seguì il percorso obbligato della trasmissione della carne, non volle fare continuare se stesso in un altro, a Rosamunda spargeva il seme sulla pancia, e il suo vero grande amore, colei a cui avrebbe voluto dare il suo seme, la sua Mavri, l'aveva abbandonata in un'isola dell'Egeo¹.

Le personnage de *A cosa serve un'arpa con una corda sola?* s'exile de son pays après la guerre, pour oublier le drame vécu par son peuple durant le fascisme. Le choix de fuir est si difficile à nommer que le personnage décide d'abandonner la femme qu'il aime sans l'avertir². De nombreuses années après ce départ, le protagoniste, qui se trouve alors à Alexandrie, est surpris de découvrir la photographie de la femme aimée dans un journal³. Très troublé par cette découverte, il décide d'écrire à son ancien amour. Dans sa lettre alors résonne l'attachement éternel que le personnage a maintenu pour le temps passé en compagnie de sa compagne d'autrefois. Il avoue dans sa lettre l'indifférence absolue qu'il a portée aux femmes qui ont croisé sa vie alors qu'il n'aimait que son premier amour, absente à jamais de son existence :

Le rare donne che ho avuto sono state incontri furtivi per la soddisfazione della carne, e invece ogni notte, quando cercavo di addormentarmi, abbracciando l'aria accanto a me nel mio letto solitario, ti dicevo amore mio, e il fatto di pensare di tenerti tra le braccia sempre mi è apparso un grande privilegio⁴.

Les personnages, amoureux d'ombres et passionnés d'un amour inactuel, semblent être dans l'impossibilité de se confronter aux sentiments

1. A. TABUCCHI, *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 94

2. A. TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 110.

3. *Ibid.*, p. 111.

4. *Ibid.*, p. 110.

amoureux autrement que dans le déphasage entre les émotions éprouvées et la réalité temporelle dans laquelle ils évoluent. Dans le présent, les sentiments éprouvés par les personnages apparaissent enfermés dans le cercle clos de leur solitude, ce sont des sentiments qui n'ont plus de résonance avec l'être aimé. La passion qui dévore les personnages apparaît sentencieuse comme une photographie, les émotions qu'elle raconte ont existé mais ne peuvent plus évoluer.

En maintenant un sentiment amoureux en dehors du réel, les protagonistes d'Antonio Tabucchi sont devenus les fantômes de leur propre passion. Ils ont hanté tout au long de leur existence leur souvenir amoureux et paradoxalement n'ont pourtant pas cherché à faire de nouveau corps avec l'amour. Nous comprenons alors que si l'absence de l'être aimé fait partie de leur destin, les protagonistes choisissent consciemment de se maintenir dans cette fatalité, et refusent de considérer tout appel extérieur vers un possible futur. Ainsi la vie des protagonistes semble se figer.

Dans le récit « Vigilia dell'Ascensione », deux anciens amants se retrouvent après des années de séparation. Après une nuit passée ensemble ils doivent à nouveau se séparer, mais cette fois-ci pour une durée déterminée. Le protagoniste exprime ainsi ce que lui inspire cette nouvelle séparation :

Ti aspetto dunque la sera del due giugno che in fondo per me ha più senso, visto che è la festa della Repubblica. E il biondo delle spighe non sarà certo molto più giallo di quanto fosse ieri. Il tempo per me si è come fermato¹.

La définition du quotidien du protagoniste est intéressante car il juxtapose la notion d'attente avec celle de suspension du temps. Que signifie attendre si le temps s'est arrêté? Qu'attend-on dans un temps sans temps? Quel futur peut espérer qui n'a plus conscience de l'avenir? Ce faux espoir, cette lueur éteinte qui transparaît dans les propos du personnage semble refléter d'une manière générale le rapport que les protagonistes d'Antonio Tabucchi entretiennent avec le temps. Les personnages avouent eux-mêmes vivre des vies d'illusion où leur état d'être vivant n'est qu'une apparence.

1. *Ibid.*, p. 179.

Tristano explique ainsi à l'écrivain qui est à son chevet que le regret et le remords l'ont amené à vivre une vie sans énergie vitale : « *Perché non si muore solo di fuori, si muore soprattutto dentro*¹. »

Dans sa manière de décrire sa propre existence, le protagoniste de « *A cosa serve un'arpa con una corda sola?* » avoue lui même s'être absenté de la vie :

*E così in una fotografia di un giornale del verduraio ho capito la tua vita e ho pensato di farti capire la mia. Ma come raccontarla? Come si può raccontare una vita che della morte assunse le sembianze, nascondendosi la vita*².

En maintenant un lien si fort avec le passé, les protagonistes d'Antonio Tabucchi deviennent eux-mêmes les fantômes de leur propre vie, une vie où le présent apparaît déjà antérieur à la réalité.

Les personnages vivent leur passion à travers leur nostalgie, sans prendre conscience à temps que leur passion pourrait peut-être avoir encore une existence s'ils avaient le courage de la désirer. Passionnés sans désir, ils sont incapables de retrouver le monde réel de leur amour : pour conserver leur passion, ils s'en excluent. De ces sentiments avortés naît l'abattement qui accompagne ces personnages et c'est pourquoi dans leur présent il n'existe pas de véritable émotion amoureuse mais une émotion brisée : la réminiscence d'un bonheur perdu et non abouti, l'émotion d'une émotion.

Incompréhension du rythme du temps

Ce désir du revenir qui entraîne l'abandon du présent que nous venons d'aborder naît du fait que les personnages d'Antonio Tabucchi comprennent tardivement le sens du temps. En effet, lucides sur leur sort d'être humain, les personnages d'Antonio Tabucchi ne l'ont peut-être pas toujours été. Ainsi, lorsque la conscience de vivre dans un temps irréversible percute leurs illusions, le choc se produit et la mise en lumière de la réalité humaine est parfois si aveuglante qu'elle en devient insoutenable. L'âge de raison, en opposition à une jeunesse insouciante, se dévoile comme un temps où les idéaux sont anéantis et où le souvenir

1. A. TABUCCHI, *Tristano muore*, cit., p. 145.

2. A. TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 112.

d'avoir cru échapper au piège de la vie dessine sur le visage des personnages un sourire amer. Savoir sans pouvoir revenir en arrière pour éviter les erreurs donne à la connaissance tardive un goût désagréable d'inutilité. Savoir trop tard équivaut à souffrir de ses fautes sans pouvoir les rattraper. L'âge de la maturité devient un temps de souffrance où la raison acquise ne peut être profitable car elle ne sert à mettre en lumière que la déraison du passé.

C'est dans cet univers tristement lucide que de nombreux personnages d'Antonio Tabucchi vivent et racontent leur existence. L'innocence de la jeunesse n'est qu'un lointain souvenir et les personnages contemplent avec effroi les erreurs passées qui ont condamné leur vie ainsi que leur amour à un non-futur, à un état de non-évolution absolue. Dans bien des cas, les protagonistes ont cru pouvoir jouer avec leur propre vie, avec leurs sentiments, sans réaliser que chaque acte aurait son importance dans le déroulement de leur existence.

Le temps ayant passé, les protagonistes disposent désormais d'un recul nécessaire pour comprendre que chacun de leurs choix, même le plus anodin, a eu une place indéniable dans le grand puzzle de leur vie. Les personnages d'Antonio Tabucchi ont vécu chaque instant de leur existence en le croyant autonome et réalisent un peu tard que la vie est une continuité et qu'elle se compose, qu'ils le veuillent ou non, d'actions interdépendantes les unes des autres.

C'est ce que constate Tonino, le personnage du récit *Piccoli equivoci senza importanza*, qui assiste impuissant au procès de son ami Leo avec qui il était à l'université. Leo est accusé de terrorisme. Tonino qui connaît Leo depuis longtemps sait bien que ce dernier n'a jamais été un vrai révolutionnaire et que seuls de nombreux concours de circonstances ont mené Leo à la place qu'il occupe aujourd'hui. Mais comment l'expliquer ? Les petits malentendus sans importance peuvent parfois influencer sur le déroulement de toute une vie :

E poi sapete com'è, succede che la parte che uno si assume diventa vera davvero, la vita è così brava a sclerotizzare le cose, e gli atteggiamenti diventano le scelte¹.

La vie emprisonne les personnages dans une réalité qu'ils n'ont pas eu conscience de choisir. Elle leur renvoie l'image de leurs propres erreurs.

1. A. TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 15.

Dans le passé, les protagonistes du récit « Cinema » étaient amoureux mais ne sont pourtant pas restés ensemble. De nombreuses années après leur séparation ils se retrouvent tous deux pour jouer le remake d'un film dans lequel ils étaient les acteurs principaux vingt ans auparavant. Les retrouvailles les amènent à se raconter mutuellement leur parcours de vie. Nous découvrons alors des existences qui se sont façonnées au gré du hasard, sans conscience que le présent déterminerait le futur, sans conscience que de leurs choix insensés naîtrait le sens, la direction de leur vie :

« Non ho mai capito perché lo sposasti. » « Nemmeno io, » disse lei con un certo tono infantile « ero molto giovane. [...] Volevo farti un dispetto, disse con calma, questa fu la prima grande ragione, ma forse non lo sapevo bene¹. »

Seul le recul que la protagoniste a désormais sur son passé peut rendre compte de la déraison des motivations sur lesquelles sa vie s'est construite. Une telle perspective lucide, une analyse aussi honnête de la situation était impossible vingt ans auparavant puisqu'elle avoue elle-même que son désir de contrarier son ancien compagnon en épousant un autre homme n'était pas conscient. Ce n'est pourtant pas en admettant avoir fui l'homme qu'elle aimait vraiment que ce personnage féminin parviendra à retrouver le bonheur perdu. La prise de conscience est bien trop tardive pour que les événements puissent être changés. Le temps est au constat. La lucidité qu'acquièrent les personnages d'Antonio Tabucchi n'est pas une arme nouvelle pour combattre leur malheur mais un moyen de pouvoir le nommer. Le temps de la raison ne résout en rien les erreurs du passé et bien au contraire il conforte les protagonistes dans leur désillusion. L'éveil à la lucidité représente la mort de l'espérance.

Le protagoniste de « Libri mai scritti, viaggi mai fatti² » croyait pouvoir vivre sa vie de manière virtuelle sans sacrifier sa passion. En effet, le personnage du récit avait choisi d'éviter, le plus possible, de donner à ses actions une réalité. Ainsi, il ne vivait pas les événements mais imaginait les vivre, mettant, selon lui, tous ses actes à l'abri du réel. Une telle philosophie avait des répercussions sur sa passion amoureuse étant donné

1. *Ibid.*, p. 137.

2. A. TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 135.

que la vraie vie était délaissée pour « ne pas vivre » des événements imaginaires, comme, par exemple, la non-écriture d'un roman¹.

Aux portes de sa propre mort, le protagoniste comprend pourtant que ses non-actes ne lui ont pas concédé l'éternité désirée. Il comprend aussi que l'illusion d'avoir un sort différent des autres humains lui a fait perdre sa seule réalité : son histoire d'amour avec sa compagne. Devenu raisonnable par dépit, le protagoniste se résout à contrecœur à fossiliser les mots de son non-roman sur le papier². Le point final à l'apologie du non-acte annonce une volonté de la part du protagoniste de s'adapter, de se fondre dans une vie qu'il a toujours fuie. Mais cela advient alors que le personnage est sur le point de mourir, son acte en devient donc stérile car il est bien trop tard pour que ce dernier ait une influence sur le concret.

Bien que les personnages avouent ne pas avoir compris le sens de la vie, il est désormais impossible de changer l'immuable. La prise de conscience de leur incompréhension est un pas immobile vers l'accès au bonheur.

Le personnage de « Lettera da scrivere³ » est lui aussi sur le point de mourir lorsque dans une lettre hypothétique qu'il écrit à la femme aimée il explique le mécanisme du temps qu'il n'a su comprendre avant :

Non sapevo che il tempo non aspetta, davvero non lo sapevo, non si pensa mai che il tempo è fatto di gocce, e basta una goccia in più perché il liquido si sparga per terra e si allarghi a macchia e si perda⁴.

Pour tenter de retrouver un futur en compagnie de la femme qu'il aime, le personnage de « Il fiume » se trouve enfermé dans le processus de la métempsychose. Lorsqu'il prend conscience que le seul futur qui lui appartient est la mort, il explique par écrit à sa compagne l'inutilité de ses actes toujours liés à une incompréhension du rythme de la vie :

Perciò ti mando un saluto impossibile, come chi fa vani cenni da una sponda all'altra del fiume sapendo che non ci sono sponde, davvero credimi, non ci sono sponde, c'è solo il fiume, prima non lo sapevamo⁵.

1. *Ibid.*, p. 144.

2. *Ibid.*, p. 146.

3. *Ibid.*, p. 205.

4. *Ibid.*, p. 208.

5. *Ibid.*, p. 37.

Dans le livre *Tristano muore*, Tristano, qui est sur le point de quitter la vie, explique à l'écrivain le déroulement d'un temps auquel bientôt il n'appartiendra plus. Une fois de plus il apparaît que la lucidité sur la vie naît de l'approche de la mort :

Ma lui a quel tempo il futuro lo vedeva diviso in due, perché pensava che la storia fosse divisa in due, idiota, non sapeva che la storia la facciamo noi, ce la costruiamo con le nostre mani, è una nostra invenzione, e ne potremmo fare un'altra, se solo volessimo, se solo non ci lasciassimo convincere dalla storia che lei è o così o così, se solo avessimo la forza di dirle, signora storia, lei non è niente, non faccia tanto l'arrogante, lei è solo una mia ipotesi, e se non le spiace ora la invento come preferisco. Ma per dire questo bisogna essere vecchi, e inutili, quasi cadaveri come sono io, quando hai capito che lei era un'illusione, un fantasma, ormai non puoi più farla, è già stata fatta¹.

La conscience que la vie aurait pu avoir un déroulement heureux si seulement les personnages avaient eu le courage de le désirer est une douleur qui teinte l'existence des protagonistes d'un désespoir absolu. Les personnages ont vécu des vies d'improvisation sans prendre en compte la simple et cruelle cadence du temps. À présent que le spectacle est fini, les personnages peuvent enfin lire dans son intégralité le texte de la vie qu'ils viennent de jouer. Le regard global sur une existence qui a déjà été vécue et où plus rien ne peut être changé, donne aux personnages une maturité et un discernement si tardifs qu'ils ne suffisent pas à leur apaisement. L'âge de raison ne peut que refléter leur sagesse agitée.

L'autre vérité : La saudade

La vie n'étant pas à la hauteur des attentes des personnages, peut-être existe-t-il un moyen d'inverser l'irréversible afin de fuir une réalité insatisfaisante ? En renversant notre regard peut-être pouvons-nous entrevoir une autre logique du temps où ce qui n'a pas été prend place dans la réalité ?

Avec la *saudade* nous pénétrons sur les terres de l'inaccompli. Le regard que les personnages posent sur le passé ne pourrait être compris sans l'analyse de ce sentiment si particulier qui amène à se laisser bercer par l'étrange souvenir de ce qui n'a pas été.

1. A. TABUCCHI, *Tristano muore*, cit., p. 87.

L'homme *saudoso* ne regrette pas le temps passé, il regrette le temps qui n'a pas eu lieu. Comme le personnage de « Lettera da scrivere » qui écrit hypothétiquement à sa compagne en lui contant les regrets d'un temps qu'ils n'ont pas vécu :

*E ti direi anche che ti aspetto, anche se non si aspetta chi non può tornare, perché per tornare ad essere ciò che fu dovrebbe essere ciò che fu, e questo è impossibile*¹.

Dans la réalité de ce personnage, « le temps qui n'est pas » est envahissant et primordial car il détermine son rapport au temps présent et futur. En effet, le personnage attend quelque chose qui ne peut revenir puisqu'il n'a pas eu lieu, puisqu'il n'a pas pris forme dans la réalité. Il inclut l'irréalité à sa temporalité. Comme ce personnage, de nombreux protagonistes de l'œuvre d'Antonio Tabucchi sont conscients de l'influence sur leur vie de ce qui n'est pas.

Dans le livre *Sostiene Pereira*, Pereira est un journaliste. Veuf, il mène une vie solitaire et a pris l'habitude de parler au portrait de son épouse. Dans sa longue solitude Pereira pense aux moments que sa vie ne lui a pas permis de vivre :

*E poi Pereira pensò al figlio che non avevano avuto. [...] E si dispiacque. Perché se ora avesse avuto un figlio, un figlio grande col quale sedersi a tavola e parlare, non avrebbe avuto bisogno di parlare con quel ritratto*².

Pereira pense combien son présent serait différent si ce qui n'a pas eu lieu avait pris part à sa réalité. Le point d'interrogation que représente l'inadvenu emplit la vie des personnages d'improbables désirs.

En voyant la photographie de la femme qu'il a aimée de nombreuses années auparavant, le personnage de « A cosa serve un'arpa con una corda sola ? » apprend aussi que cette dernière a un petit-fils. Le personnage se prend alors à rêver d'un désir qui ne se fonde que sur l'inaccompli :

*Mi piacerebbe molto abbracciarlo, perché mi ricorda te quando eri bambina, e come vorrei che fosse anche il mio nipote, il nostro, il figlio del figlio che con te non generai*³.

1. A. TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 208.

2. A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 16.

3. A. TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 111.

Les personnages sont conscients que leur choix et leur non-choix les ont condamnés à errer dans un temps où leur attente ne concerne plus la réalité temporelle.

Le personnage de « Anywhere out of the world » a fui à Lisbonne pour oublier un acte irrévocable qu'il a commis quelques années auparavant. Sa fuite ne lui permet pourtant pas d'effacer cet épisode de sa mémoire, et le protagoniste apparaît rongé par le remords d'un passé sur lequel il ne peut plus avoir de prise.

Lorsqu'il repense à son histoire, le personnage prend conscience qu'il est tard mais ce n'est pas à la temporalité réelle qu'il associe son retard : « *Sai che è tardi, ma non nel senso dell'orologio*¹ ».

Ce n'est pas le temps qui passe et va trop vite qui agite le protagoniste, mais le temps qui n'est pas passé, le temps qui n'a pas eu d'existence, celui qui ne se mesure pas. Un temps inexistant et pourtant si primordial qu'il peut représenter à lui seul le retard d'une vie.

C'est dans cette prise de conscience que le protagoniste de « Il gatto dello Cheshire » décide de ne pas descendre du train qui l'amène à Grosseto, refusant ainsi de revoir la femme qu'il a aimée dans le passé, Alice. Le retour vers Alice est refusé car le protagoniste sait qu'il n'advient pas lorsqu'il aurait dû advenir :

*Sentì di nuovo il cuore in gola e una specie di ansia, come quando ci si accorge di essere in ritardo. Ma il treno era puntualissimo, e lui ci stava dentro, e dunque era puntualissimo anche lui. Solo che non si aspettava di essere così vicino all'arrivo, era in ritardo con se stesso*².

La *saudade* fait naître chez ces personnages le constat que le temps ne se résume pas exclusivement au temps linéaire. Ces personnages ne sont pas nostalgiques du temps passé, ils sont *saudosi* du non-temps. Tel le protagoniste de « Il gatto dello Cheshire³ », certains personnages savent que le sentiment d'être en retard ne dépend pas de ce qu'ils vivent, aussi plus ils vivront et moins ils rattraperont le retard pris sur une vie qu'ils ont choisi de ne pas vivre. Vivre équivaut à prendre du retard, un retard éternel et croissant. Plus ils vivront, plus ils s'éloigneront de la vie qu'ils n'ont pas.

1. A. TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 81.

2. A. TABUCCHI, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 140.

3. *Ibid.*, p. 71.

Un retard qu'évoque le protagoniste de « Il fiume » lorsqu'il explique à son ancienne compagne que tous deux n'ont pas vécu la vie qu'ils auraient dû vivre : « [...] *era vera l'altra, quella che non sapemmo scegliere entrambi*¹. »

Ainsi la vérité n'est pas toujours ce qui est, et pour comprendre vers quoi regardent les personnages il nous faut considérer la présence de l'absence. Une présence de l'absence que le héros du récit « L'amore di Don Pedro » ne fait pas que subir ou rêver mais à laquelle il accorde sa part de réalité. En effet, Inès de Castro, l'unique amour de Dom Pedro, prince du Portugal, a été assassinée. De nombreuses années après l'assassinat d'Inès, Dom Pedro devient roi et décide de se venger. En premier lieu il fait assassiner les conseillers qui ordonnèrent le meurtre d'Inès², mais de tels actes de vengeance, bien que terriblement cruels, ne parviennent pas à soulager la peine intarissable de Dom Pedro :

*nella solitudine del suo palazzo egli meditò una rivincita più sottile, che non concerne il piano del pragma e dell'umano, ma quello del Tempo e della concatenazione degli eventi che sono la vita- e che in quel caso erano già stati. Egli pensò di correggere il definitivo*³.

Après une longue réflexion, Dom Pedro comprend que sa vengeance doit s'exercer contre la linéarité du temps, contre l'impossibilité de vivre ce qui aurait pu être mais n'a pas été⁴. Il fait exhumer le corps d'Inès et organise une cérémonie de mariage où il défile sur le carrosse royal aux côtés du cadavre de son unique amour⁵. Par sa vengeance, Dom Pedro donne vie à sa *saudade*. Dom Pedro refait le temps, renverse l'irréversible et redonne à l'inexistant sa part d'existence. La sphère de son imagination devient sa réalité. Après sa cérémonie de mariage avec Inès⁶, Dom Pedro peut reprendre une vie normale, il exerce avec attention ses fonctions de roi⁷, choisit une femme avec qui partager sa vie⁸, assure correctement son rôle de père⁹, cependant il ne porte probablement

1. A. TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 35.

2. A. TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, p. 36.

3. *Ibid.*, p. 37.

4. *Ibid.*, p. 38.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 39

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

aucun intérêt réel au fait de vivre. Tout événement semble appartenir à une linéarité à laquelle Dom Pedro n'appartient plus. Ainsi il n'existe plus pour lui de passé, de présent ou d'inconnu futur, mais un seul temps infini qu'il s'est réinventé et qui existe à l'abri de toute réalité.

Un voyage au-delà des limites du temps qui rappelle le voyage que s'octroie le personnage de *Requiem*¹ afin de visiter ses morts. Si le passé est si important pour le protagoniste, cela naît du fait qu'il est toujours lié à lui comme si ce qui est arrivé n'était jamais révolu. Le passé reste toujours énigmatique pour les personnages d'Antonio Tabucchi car ils ne peuvent le considérer comme un temps figé. Ce qui n'est pas advenu représente l'autre vérité d'un temps à réinventer.

À travers le sentiment de la *saudade*, le regard des personnages se pose vers un impossible ailleurs porteur de toutes les possibilités. La *saudade* dessine chez les personnages d'Antonio Tabucchi une insaisissable tristesse. Dans leur présent l'absence brûle sans cesse.

En tentant de cerner le rapport que les protagonistes entretiennent avec le temps, nous découvrons des personnages dans un mal-être que fait naître le simple fait d'être à la vie. Engagés dans une vie qu'ils ne comprennent que bien trop tard les personnages apparaissent destinés à courir après un temps qui leur échappera sans cesse. Contraints à prendre part à une irréversibilité du temps qu'ils refusent, les personnages semblent chercher dans un ailleurs la possibilité de fuir une réalité qui ne les satisfait pas. Une quête qui ne leur permet pas de trouver une libération mais les amène à un décalage qui les éloigne toujours plus de l'accomplissement d'un bonheur concret. Par cette insatisfaction permanente qui compose leur vie les personnages d'Antonio Tabucchi semblent nous murmurer cette phrase que Tristano adresse à l'écrivain qui est à son chevet : « *Ma per te c'è un vantaggio, ti sto insegnando che il tempo dell'orologio non va di pari passo con quello della vita*². » Voués au décalage entre temps humain et temps des désirs, les personnages semblent vouloir nous dévoiler l'autre cadence qui a rythmé leur existence.

1. A. TABUCCHI, *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 34.

2. A. TABUCCHI, *Tristano muore*, cit., p. 81.

Figures d'Apocalypse

L'Apocalypse selon Ernesto De Martino : autour de la notion de « fin du monde »

Angela Biancofiore
Université Paul-Valéry, Montpellier III

L'angoscia indica che la presenza resiste alla sua
disgregazione.

E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*.

Dans la première moitié des années 60, Ernesto De Martino, ethnologue italien (1908-1965), a développé une vaste réflexion autour de l'idée de *fin du monde* dans les sociétés occidentales et dans les sociétés dites « primitives » : la notion d'*apocalypse culturelle* est au cœur de ses recherches qui ne se limitent pas au domaine de l'anthropologie mais qui touchent également la religion, la littérature, la création artistique, la psychiatrie et la psychologie.

Son approche est plurielle : le rite et le mythe sont associés aux formes du délire et aux études de psychiatrie. À partir des essais de Janet, Jaspers, Ey¹, l'auteur construit une théorie qui veut définir les notions de *catastrophe* (au plan individuel et collectif) et de *crise de la présence*, dans le cadre du devenir historique de la communauté humaine.

Au fondement de sa réflexion se situe la question de la familiarité du monde (en italien *domesticità*) : quels sont les signes de la perte de la réalité pour un individu ?

1. Pierre JANET, *L'automatisme psychologique*, 1889 et Id., *De l'angoisse à l'extase*, Paris, 1928 ; Karl JASPERS, *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, Springer Verlag, [1913], 1953, Id., *Die Geistige Situation der Zeit*, Berlin, 1931 ; Henry, Ex, *Études psychiatriques*, 3 vol., Paris, 1952².

L'enquête conduite au sein de la littérature et de la philosophie occidentales montre que le thème de l'apocalypse hante notre époque et, en particulier, à partir de la fin de la première guerre mondiale (De Martino cite, entre autres, Karl Kraus et Léon Bloy) : plusieurs textes sont pris en considération pour définir *l'idée moderne de fin du monde*, qui dérive également de la possibilité réelle, technique, d'autodestruction du monde à travers l'utilisation de l'arme nucléaire.

Sartre, Camus, Moravia, Lawrence, Orwell, figurent parmi les auteurs qui annoncent la crise du sujet qui a perdu le monde. De Martino fait preuve d'une grande sensibilité à l'égard de la création littéraire : les œuvres analysées produisent et transmettent une vision du monde. Par ailleurs, l'auteur s'intéresse également aux différentes formes de *délire de fin du monde* : fortement chargée de symboles, la parole des malades fait surgir une idée d'apocalypse profondément liée aux mythes archaïques.

L'Apocalypse, fin et régénération du monde

L'idée de fin du monde dans le Christianisme est liée à la notion de *régénération du monde*. Jean de Patmos annonce dans l'Apocalypse la deuxième *parousie* (avènement) du Seigneur. L'apocalypse est de signe positif, elle a un *eschaton*, une fin : plusieurs cultures ont produit des apocalypses ayant une valeur positive (ex. apocalypse grecque, iranienne, australienne¹...). À l'opposé, la société occidentale moderne produit une idée négative de fin du monde, car dans la culture moderne l'être humain a perdu le cosmos, comme le dit H. D. Lawrence dans son dernier livre intitulé *Apocalypse*, cité par l'anthropologue.

Selon De Martino, chaque culture est appelée à résoudre collectivement la question du détachement de la nature : à travers son travail collectif de production symbolique et de mythopoïétique elle œuvre sans cesse pour éloigner le risque de ne plus être en aucun monde culturel possible : « dans cette tension vit l'ethos primordial de la présentification² ».

L'auteur cite l'une des personnalités les plus intéressantes de l'anthropologie italienne, Raffaele Pettazzoni, pour qui le mythe n'est pas une

1. Cf. ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo alle analisi delle apocalissi culturali*, texte établi par Clara Gallini, Torino, Einaudi, 1977, p. 216.

2. *Ibidem*, p. 221.

fable, mais une *histoire vraie*, car il se situe au fondement de l'ordre du monde ; l'écrivain cinéaste Pier Paolo Pasolini, dont la pensée créative est nourrie de textes d'anthropologie, n'aura pas une opinion divergente lorsqu'il affirme, dans ses *Entretiens avec Jean Dufлот*, que ce qui est mythique est réaliste et ce qui est réaliste est mythique.

De Martino comprend l'importance du mythe dans la construction de l'ordre mondain, et précisément le *mythe de mort et renaissance* du monde. La recherche ethnologique se situe au croisement entre l'histoire de la culture, la psychiatrie et l'ethnopsychiatrie, tout en analysant critiquement le regard de l'anthropologue sur ce qui est à considérer comme « normal » ou « anormal ». Regard toujours critique, toujours prêt à saisir les relations entre différents domaines du savoir, toujours projeté vers un horizon historique collectif qui donne sens à l'action humaine ¹.

Une apocalypse sans eschaton

Le roman de Moravia intitulé *L'ennui* offre à De Martino un aperçu de la conscience moderne d'un être qui a perdu le monde et sa relation avec les choses. La perte de la réalité, de soi et des autres, est perceptible dans d'autres grands livres du xx^e siècle : la *Nausée* de Sartre, *L'étranger* de Camus. L'anthropologue arrive à saisir le lien profond et nécessaire entre la crise d'une culture et la création littéraire et artistique ².

L'anthropologue trouve chez Sartre, Camus, Moravia l'expression littéraire et philosophique de l'écroulement de la conscience et de la crise de sa présence au monde. Dans *L'existentialisme est un humanisme* ³, Sartre affirme que l'homme est toujours en dehors de lui-même, car il poursuit des fins « transcendantes » : le sens du *dépassement* le fait être homme, non pas le repli sur lui-même. L'écrivain propose le terme d'*humanisme* car il rappelle à l'homme qu'il est le seul responsable de sa destinée ⁴.

Pour l'ethnologue désormais la question de l'« *ethos del trascendimento* » occupe une place centrale dans sa réflexion. Le dépassement devient possible à travers la relation intersubjective, à travers la parti-

1. De Martino collabore étroitement avec les psychiatres Giovanni Jervis et Bruno Callieri.

2. Cf. également les nombreuses références à l'essai de Hans SEDLMAYR, *Verlust der Mitte*, Salzburg, 1948, 1955⁷.

3. Paris, Nagel, 1959, p. 92.

4. De Martino cite Sartre à plusieurs reprises dans *La fine del mondo*, op. cit., p. 527.

cupation à un projet communautaire de vie, dans le devenir historique. La catastrophe de la présence a lieu lorsque le sujet ne se sent plus en mesure d'être dans le devenir historique, dans aucune forme de culture possible.

L'ethnologue perçoit la crise de la présence du point de vue de la psychopathologie, sous la forme du délire de fin du monde : pour un paysan, la disparition momentanée du clocher de l'église de son village peut produire en lui une crise d'angoisse. Pour le paysan de Berne qui fait dériver la fin du monde du déracinement d'un grand chêne, la crise de la présence et le sentiment de l'apocalypse sont liés à un symbolisme ancestral : l'arbre représente la vie dans plusieurs cultures et dans des récits populaires. *L'arbre est le symbole de l'homme* : puisqu'il a les bras tendus comme branches vers le ciel, il participe de la nature de l'air ; cependant, ses racines s'enfoncent dans la terre, il appartient, donc, au monde chtonien de la terre-mère.

L'ethnologue cite cet exemple tiré des études de Caspar Kulenkampff¹ ; la perte des autres et la perte de soi conduisent le sujet à une *dépersonnalisation*, parallèlement la perte du monde l'amène à la *déréalisation* : la perte de la présence au monde signifie aussi impossibilité d'agir, peur de l'action². La catastrophe de la perte du monde comporte l'impossibilité d'agir dans l'histoire individuelle et collective ; si la nouvelle société de masse demande à ses membres de briser leur lien avec le passé, cela veut dire condamner les êtres à vivre dans un éternel présent. Ce qui a un impact dans la conscience du devenir historique et sur le projet collectif de vie. Pasolini et De Martino se révèlent très proches car l'écrivain-cinéaste dénonçait dans les années 70 les modalités de production d'une *nouvelle forme d'humanité* de la part de la société de consommation, humanité qui est obligée de rompre le lien vital avec son passé : de nouveaux rapports arrivent ainsi à détruire une civilisation millénaire provoquant la fin de plusieurs mondes historiques³.

1. Cf. la lettre de De Martino à ce dernier publiée dans *La fine del mondo*, op. cit. p. 208-209.

2. Cf. à ce sujet aussi P. JANET, *De l'angoisse à l'extase*, cit.

3. En 1975 Pasolini écrivait : « *Tale rivoluzione capitalistica*, dal punto di vista antropologico — cioè per quanto riguarda la fondazione di una nuova "cultura" — *pretende degli uomini privi di legami col passato* » (*Pannella e il dissenso*, « Corriere della Sera », 18/07/1975 in *Lettere luterane, Saggi sulla politica e la società*, Milano, Mondadori, 1999, p. 605).

Une autre question fondamentale qui associe le poète et l'anthropologue est la *crise du sacré* : « *Tutto è santo!* » dit le Centaure à Jason dans le film de Pasolini *Médée*. De Martino évoque à plusieurs reprises la question de la *perte du sacré* : les êtres se sentent isolés, ils ne perçoivent plus la relation à une communauté dont les liens étaient renforcés et confirmés par les rites religieux :

Ancora una volta si mostra la connessione che la psichiatria esistenzialista avverte, fra la crisi e la sfera del sacro. Ma se è radicalmente erronea ogni prospettiva interpretativa che fosse volta a ridurre il sacro alla fenomenologia della mera crisi esistenziale, è del pari radicalmente erronea la prospettiva della psichiatria esistenzialista nella misura in cui fa valere la tesi del sacro, del divino, del mitico-rituale come orizzonte necessario per fronteggiare la crisi. Tale necessità è storicamente condizionata, ma oggi, « nel mondo moderno », stanno sempre più venendo a mancare tali condizioni (l'agonia del sacro), senza che questo si leghi necessariamente ad una « minaccia » che incombe sull'umanità. Ciò che importa è la « intersoggettività dei valori », il mantenere l'« apertura a questa intersoggettività, la volontà sempre rinnovantesi di comunicare agli altri il nostro mondo privato e di accogliere sempre di nuovo nel nostro intimo le voci comunicanti degli altri uomini, i messaggi che essi ci inviano. [...] Oggi la via che conduce dall'uomo all'uomo sta diventando breve, mentre sempre più appare lunga e impercorribile quella che passa attraverso il divino : i nostri padri l'hanno percorsa in passato fruttuosamente, e solo così, attraverso questo détour, sapevano incontrarsi. Ma ora ciò che in passato fu « via, verità, vita » si configura già come ostacolo, interruzione di rapporto, evasione e morte. E questa è la vera necessità, di cui dobbiamo prender coscienza per costruire in essa il nuovo regime di incontro e di comunicazione¹ ».

La pensée de De Martino est *pensée active*, réflexion qui veut avoir une incidence dans l'histoire : l'enquête sur les apocalypses veut aboutir à une amélioration de la communication parmi les hommes et à la refondation des valeurs dans la relation intersubjective ; en outre, l'auteur ne perd jamais de vue la question du *regard de l'ethnologue* sur les cultures *autres*, les cultures dites « primitives » et sur la société de masse, bureaucratisée et chosifiée, qui produit des apocalypses de signe négatif. Le système de communication symbolique des sociétés primitives s'avère donc plus efficace que celui des sociétés avancées dans lesquelles l'art,

1. E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, op. cit., p. 210.

la littérature et la philosophie témoignent de la perte du monde, comme le dénonce Lawrence :

Nous voulons être libérés de notre petit « univers » automatique et étri-qué, pour revenir au grand cosmos vivant de l'« obscurantisme » païen. [...] Gardons-nous de croire que nous voyons le soleil comme le voyaient les civilisations anciennes. Nous ne voyons qu'un petit luminaire scientifique, réduit à un ballon de gaz enflammé. Dans les siècles précédant Ezéchiel et Jean, le soleil était encore une réalité magnifique. Les hommes en tiraient force et splendeur, et lui rendaient hommage, chantant sa gloire dans leurs actions de grâce. La connexion en nous est rompue, les centres nerveux sont morts [...] Nous pouvons voir ce que nous appelons soleil, mais nous avons perdu Hélios pour toujours, et plus encore le grand globe des Chaldéens. Nous avons perdu le cosmos, nous ne sommes plus en sympathie avec lui, c'est notre principale tragédie¹.

De Martino cite de longs extraits du texte de Lawrence qui présente une vision inédite et révolutionnaire du livre de Jean de Patmos : selon l'écrivain anglais, l'Apocalypse chrétienne n'est qu'un texte rédigé par plusieurs auteurs, fruit d'une contamination des mystères grecs égéens (Jean a vécu aussi à Ephèse) et d'idéologie juive du châtement et de la Terreur ; le Christ de l'Apocalypse n'est pas le Christ des Évangiles, la perspective de la deuxième *parousie* ou présentation du Seigneur, ouvre la voie au « Triomphe des faibles ».

La parole fortement symbolique et visuelle de l'Apocalypse a été utilisée par les hommes d'église pour terroriser les masses de fidèles. Lawrence reconnaît la puissance d'évocation de ce texte, car il suscite en nous le cosmos perdu, l'*hélios* qui a désormais cédé la place au soleil scientifique.

De Martino se passionne pour ce texte, le dernier que Lawrence a écrit avant sa mort survenue en 1930, et l'insère dans la problématique de la crise de la culture contemporaine ; l'apocalypse moderne, selon De Martino, s'articule autour des questions suivantes :

1. *crise de la présence* du sujet isolé dans la société de masse : dépersonnalisation, perte des autres, perte du monde qui n'est plus familier mais menaçant ;
2. *crise de l'ordre du monde* dérivant de la *perte du sacré*, des rituels collectifs, crise du sujet dans le devenir historique ;

1. David Herbert LAWRENCE, *Apocalypse* (1929), Paris, Desjonquères, 2002, p. 70-71.

3. crise des *patries culturelles* à cause du phénomène des migrations ;
4. *aliénation du sujet*, perte de la présence dans le cadre d'une vision purement bureaucratique et technologique de la vie ;
5. impossibilité du dépassement dans la construction des valeurs intersubjectives, *crise de la croyance* dans un projet communautaire et communicable de vie.

L'apocalypse actuelle prend la forme d'une crise du sujet qui ressent le monde comme étranger, non familier. Crise du *heimliche* (Freud). Le sujet peut arriver à ressentir l'impossibilité d'être dans aucun monde historiquement possible car il a perdu le lien avec la communauté. L'horizon collectif de vie s'avère alors nécessaire au dépassement de la crise du sujet. De Martino a insisté sur la nécessité d'un retour aux rites collectifs pour briser l'isolement du sujet, il préconisait des rites laïques en tant qu'ethnologue marxiste. Cependant, à l'encontre de plusieurs représentants du parti communiste et d'autres ethnologues, il considérait le monde de la magie et du rituel comme faisant partie de notre culture, un monde dans l'histoire et non à l'extérieur de l'histoire.

Voici l'*hérésie* de l'auteur qui ressemble étrangement à l'hérésie pasolinienne : à travers ses recherches sur le terrain dans les régions du Sud de l'Italie, il avait donné un visage et une voix à ceux qui n'ont pas de voix dans l'histoire officielle¹.

Au centre de la perte du monde : la question du corps

La fin du monde est pour De Martino une menace pour toute civilisation qui n'arrive pas à réaliser son propre dépassement dans la création de valeurs intersubjectives. Le sens de l'action collective, du projet de la communauté humaine constitue le fondement même de l'idée de culture dans le devenir historique.

1. Clara Gallini illustre bien le panorama italien des études anthropologiques dont le silence est consternant lorsque De Martino publie *Morte e pianto rituale* [1958], essai qui pourtant obtient le prix Viareggio (cf. l'introduction à l'édition Bollati Boringhieri [1975], 2000). Sur la question religieuse dans les régions oubliées du Sud italien, cf. également les recherches sur le terrain de De Martino publiées dans *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959 et *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

Chaque culture vit en permanence le risque de ne plus être une présence au monde de l'histoire, de ne plus pouvoir produire des valeurs partagées par les membres d'une communauté.

L'apocalypse demartinienne reflète principalement l'effondrement, « *il crollo* », l'abdication du sujet par rapport au tissu culturel dans lequel il vit. Le corps est le lieu de la crise de la présence. Le corps produit la mémoire et l'oubli, mémoire nécessaire au devenir historique et à la continuité culturelle, oubli qui nous conduit à ne plus remettre en question l'évidence du présent, la familiarité du monde. L'oubli nous permet de ne plus recommencer le processus de construction et de fondation de notre réalité quotidienne, oubli qui est aussi l'acquisition culturelle déposée dans la zone d'ombre de notre inconscient.

L'inconscient se manifeste donc en tant qu'existence en nous d'histoires collectives auxquelles nous participons et dont nous héritons sans le savoir ; ce n'est pas le trou noir des produits du refoulement, mais au contraire *un processus d'accumulation ouvert*.

Le socle sur lequel se fonde notre quotidien est cette dialectique entre mémoire et oubli qui nous fait agir, nous fait être dans le monde. Notre *faire* se base sur le bon fonctionnement de cette dialectique, mémoire pour la transmission de la culture, oubli pour éviter la remise en question de l'obvie, de l'évidence, de la familiarité de notre univers quotidien. Lorsque la dialectique mémoire-oubli est interrompue, notre réalité est remise en question, notre quotidien, ainsi que le sens de notre être au monde.

L'*habitabilité* du monde, notion que De Martino développe à partir des réflexions de Heidegger, constitue la base nécessaire à la relation corps-monde dans le devenir historique. L'ethnologue se pose des questions méthodologiques sur le rôle des études anthropologiques et sur leur point de vue souvent partiel et ethnocentrique. Déjà la culture grecque était marquée par un hellénocentrisme basé sur le mépris du barbare, celui qui ne partage pas la *koiné*, le parler grec, et qui n'agit pas selon le *logos* (raison) mais suivant le *thymos* (émotion). Hérodote était même accusé d'être philobarbare car il ne montrait pas de mépris à l'égard des peuples qui habitaient en dehors du monde grec¹.

1. Cf. Carlo TULLIO-ALTAN, *La riflessione antropologica in età greca*, in *Antropologia*, Campi del sapere, Milano, Feltrinelli, 1983.

C'est *le regard de l'ethnologue* qui décide ce qui est considéré comme normal ou anormal, ce qui est sain ou pathologique : il s'agit donc d'une attitude fondatrice pour toute étude sur les cultures humaines.

À côté de la question du regard autocritique de l'ethnologue, l'autre problématique qui alimente la réflexion de De Martino est la crise du monde contemporain et ses manifestations, dans les arts, la littérature, la philosophie, l'histoire. Lorsque le monde contemporain, qui est matériellement capable d'autodestruction, est gouverné par le principe de mort, par une logique de guerre et d'anéantissement de l'autre, l'être humain est confronté à une crise sans précédent historique, car jamais auparavant il n'y a eu cette conscience de la possibilité réelle de la fin du monde physique.

Aujourd'hui plus que jamais, la question se pose dans les termes d'une autoconservation, d'une préservation des ressources naturelles et, à plus de quarante ans des écrits de De Martino sur l'apocalypse, l'humanité et la communauté scientifique sont encore plus conscientes du danger qui menace notre terre. La problématique de la sauvegarde de la planète est de plus en plus ancrée dans la mentalité de chacun, mais le développement économique à l'échelle mondiale n'obéit qu'à un seul principe : l'exploitation aveugle des ressources terrestres sans tenir compte des conséquences.

Aujourd'hui une autre personnalité du monde contemporain, Alex Zanotelli, évoque le texte de l'Apocalypse de Jean pour contribuer au renouvellement de la conscience de l'action collective. Père combonien, ancien directeur de la revue *Nigrizia*, il a dû quitter la direction du journal à cause de la publication de ses enquêtes sur le commerce des armes entre l'Italie et les pays du Tiers Monde.

Pour Zanotelli, qui a vécu douze ans dans les bidonvilles de Nairobi, l'Apocalypse est le livre qui a annoncé la fin de l'empire de Rome à travers un langage symbolique, codé, pour éviter la censure romaine. Jean a été exilé de Rome à Patmos et il s'est adressé — en écrivant l'Apocalypse — aux Sept Églises. Son livre est toujours actuel car on peut le lire comme l'annonce de la fin d'un autre empire, celui de la mondialisation économique, à travers ce que Zanotelli appelle une *mondialisation d'en bas*, une coordination des actions des citoyens pour un avenir *autre* que celui qui est imposé par l'ordre économique mondial. Le message de l'Apocalypse est rétabli : l'annonce de la fin du monde est l'annonce

de *la fin d'un monde*, la fin d'un ordre économique qui ne permet pas le libre développement de l'être humain et qui, au contraire, base sa logique d'un faux progrès sur la prolifération des biens matériels et la surexploitation des ressources de la terre.

Références bibliographiques

- AUGIERI, Carlo Alberto, *La letteratura e le forme dell'oltrepasamento*. Bachtin, De Martino, Jakobson, Lotman, Lecce, Manni, 2002.
- BIANCOFIORE, Angela, « Pasolini, le poète de Patmos », *Levant. Cahiers de l'espace méditerranéen* 8, 1996, p. 99-115.
- , « La naissance d'Athéna : mythe et histoire dans Pylade de Pasolini », *Cahiers de l'IREC 1*, Presses de l'université Paul-Valéry, Montpellier, 2006.
- DE MARTINO, Ernesto, *Morte e pianto rituale*, [1958], Torino, Boringhieri, 2002.
- , *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959.
- , *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- , *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi Torino, 1977.
- LAWRENCE, David Herbert, *Apocalypse* [1929], Paris, Desjonquères, 2002.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.
- , *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, in *Saggi sulla politica e la società*, Milano, Mondadori, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1959.
- TULLIO-ALTAN, Carlo, *Antropologia. Storia e problemi*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- ZANOTELLI, Alex, *Leggere l'impero. Il potere tra Apocalisse ed Esodo*, Molfetta, La Meridiana, 2003.

Apocalypses, révélations, crises : les fictions d'autorité au XIX^e siècle

Marie Blaise
Université Paul-Valéry, Montpellier III

Bergers des campagnes, choses viles, vous n'êtes rien que des ventres. Nous, nous savons dire des mensonges qui ressemblent à du vrai. Nous savons, quand nous le voulons, dire à voix claire des vérités¹.

HÉSIODE.

Moi, Jean, votre frère et votre compagnon dans l'épreuve, la royauté et la constance, en Jésus. Je me trouvais dans l'île de Patmos, à cause de la parole de Dieu et du témoignage de Jésus. Je tombai en extase [...].

L'Apocalypse, I, 9.

Le monde va finir. L'humanité est décrépité².

Charles BAUDELAIRE.

Les Muses s'adressent à Hésiode, qui gardait ses moutons « près de l'Hélicon inspiré », et lui révèlent la théogonie. Dieu révèle à Jean, réfugié sur l'île de Patmos, le présent et « ce qui doit arriver plus tard³ ». Hésiode et Jean, *enthousiasmés*, délivrent à leurs semblables ces connaissances qui les transcendent. Tous deux forment les relais de la révélation.

1. HÉSIODE, *Théogonie*, vers 26, 28, traduction Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, Folio classique, 2001.

2. Charles BAUDELAIRE, « Pauvre Belgique », *Œuvres complètes*, tome II, édition Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 831.

3. L'Apocalypse, I, 19.

La fonction qu'ils exercent en tant qu'auteurs au sein de leurs textes, comme en tant qu'acteurs du pacte littéraire, est garantie par la valeur du message qu'ils ont à transmettre, valeur qui repose sur le caractère absolu de la *vérité* délivrée. Hésiode rapporte la naissance des dieux qui ordonnent le monde ; Jean écrit le texte qui clôt la Bible, le pendant de la Genèse, l'histoire de la fin des temps. Les Muses ont « inspiré le chant mystique » à Hésiode pour qu'il « célèbre la race des bienheureux qui vivent à jamais, et pour que toujours [il] les chante, elles, dans le prélude et pour finir¹ ». Dieu annonce à Jean, et à son peuple à travers lui, que la venue du Grand Jour est proche qui verra la destruction de Babylone et l'avènement du Royaume et confirme de cette manière la Promesse et la Résurrection du Messie. La révélation crée la fonction d'Hésiode et de Jean dans des univers différents et pour des raisons différentes. Car, tous deux, malgré les différences fondamentales qui régissent leur relation au monde, éprouvent la fonction que le sacré exerce dans la garantie de l'autorité. L'histoire de l'art occidental enseigne la série de déplacements qui conduisent l'imitation de la nature à remplacer le sacré et la technique et la rhétorique à se substituer à l'enthousiasme. À l'exception notable du Moyen Âge, la révélation n'assure plus la valeur de l'œuvre ni n'engendre sa forme.

Jusqu'à la révolution romantique. Lorsque — avec tous les décalages inhérents au phénomène et à ses manifestations géographiques et historiques — le Romantisme conteste à l'imitation le pouvoir de garantie de l'œuvre, la révélation forme à nouveau un principe d'autorité. La figure du poète voyant, prophète, mage est omniprésente durant tout le XIX^e siècle. Mais la relation au sacré, en laquelle Hésiode et Jean avaient été élus, a disparu dans le mouvement de l'histoire. Le Romantisme, par défaut, en appelle au Génie, génie du Christianisme, génie de la Mélancolie (souvent le même d'ailleurs²) ; mais le Génie n'assure pas l'unité, ni la complétude de l'œuvre. Parce qu'il est toujours dans la dé-mesure, occupé du sublime, il efface les frontières, entre les catégories esthétiques, entre les genres du discours, entre le bien et le mal. Il introduit dans l'œuvre le désordre, le malheur, la laideur, l'in-fini. Représentant le monde depuis l'intérieur de l'être et sa position de sujet vers l'extérieur

1. HÉSIODE, *op. cit.*, vers 35 à 39.

2. Cf. la célèbre préface de *Cromwell*.

des formes, il *révèle*, selon la part d'ombre qu'il porte sur le dehors, non plus un ordre supérieur du sens mais un principe de liaison, une *langue*.

La garantie de l'autorité est alors le résultat d'une opération sur le moi qui ouvre le sujet à la reconnaissance intime de l'altérité ou de ce que Flaubert ou Mallarmé nomment « impersonnalité ». À la condition que « le cuivre s'éveille clairon », le poète sera « voyant ». Cette opération, même si elle se donne comme une expérience intime, est profondément *littéraire*, en premier lieu parce qu'elle s'exerce dans une relation au monde en laquelle la littérature, selon le mot de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, est un « absolu ». L'intime est la scène sur laquelle le drame de la division du sujet engendre l'auteur. Loin d'être une donnée abstraite de l'œuvre, la garantie de l'autorité en constitue, au XIX^e siècle, une structure fondamentale.

L'une de ses déterminations les plus caractéristiques se présente comme une sorte de geste du sujet, selon laquelle la conscience de la catastrophe qui a bouleversé le monde prélude à une modélisation de l'exil et du déshéritement à travers lesquels, cependant, advient la révélation. Ces « fictions d'autorité » se trouvent dans les marges du texte (correspondance, journal intime) ou deviennent le texte lui-même, indépendamment du genre (*Childe Harold*, « El Desdichado », *Moby Dick*, *Igitur*, *The Waste Land*...). De Byron à Mallarmé et T.S. Eliot, leur permanence indique à quel point les grandes données du Romantisme sont toujours à l'œuvre dans une « modernité » dont les manifestations les plus caractéristiques — concernant la langue et la genèse des formes, la structure du texte et les données du pacte littéraire — ne sont peut-être que les réalisations de ce que le Romantisme avait conçu.

Le temps qui reste

Une apocalypse est une révélation ; du moins le terme grec retranscrit par le mot « apocalypse » signifie-t-il cela. Mais, sans doute parce que l'usage a été courant, durant les deux siècles qui ont vu fleurir le genre (ceux qui ont précédé l'avènement du christianisme), d'attribuer une valeur symbolique aux visions accordées par Dieu, la révélation relatée dans une apocalypse induit l'hermétisme. D'autre part, le canon chré-

rien n'ayant retenu qu'une seule Apocalypse¹, le terme est le plus souvent utilisé de manière absolue pour désigner l'objet de la révélation du livre biblique qui porte ce titre, c'est-à-dire la finalité de l'homme et la fin de son monde selon *the plot of God*². Cataclysme et hermétisme se partagent en conséquence les sens figurés ouverts par l'évolution du mot, la révélation n'intervenant plus que de manière secondaire. Prophétie de fin du monde, tel est le sens courant du terme aujourd'hui.

Mais une apocalypse n'est pas, à strictement parler, une prophétie. Tandis que le prophète transmet, oralement le plus souvent, ce que Dieu lui a ordonné de dire, l'auteur d'une Apocalypse reçoit ses révélations sous formes de visions qu'il met dans un livre. Ces visions, cependant, ne constituent pas le message lui-même mais en forment en quelque sorte l'*expression*. Tout, dans une Apocalypse, réfère à autre chose : les couleurs, les lieux, les parties du corps, les nombres... L'incohérence des situations et des liens qu'elles entretiennent n'est qu'apparence. Comme le rêve, l'Apocalypse appelle l'interprétation. Comme le rêve aussi, elle suppose un rêveur.

Tout aussi traditionnellement, la révélation accompagne en effet une extase, une sortie de soi ou des conditions habituelles de relation au monde. Jean se trouve en exil dans l'île de Patmos « à cause de la Parole de Dieu et du témoignage de Jésus³ » lorsqu'il « tomb[e] en extase ». La plupart des exégètes s'accordent sur le fait que l'apocalypse advient en un moment de persécutions sanglantes⁴ et qu'elle a pour finalité d'affirmer la réalisation de la Promesse en dépit des épreuves que les croyants subissent alors. Dans la dilatation du « temps qui reste⁵ », la vision justifie et accomplit une temporalité qui assure de l'établissement du Royaume « bientôt⁶ », malgré toutes les apparences. Conscience de vivre la fin d'un monde ou d'exister dans un temps qui n'autorise pas la présence au monde, hermétisme, extase ou exil de soi, les conditions de

1. Elle est attribuée traditionnellement à Jean l'Évangéliste même si de nombreux exégètes contestent le fait. On trouve des exemples du genre dans l'Ancien Testament, comme le montrent quelques chapitres d'Ézéchiel ou Zacharie; les apocryphes ne manquent pas non plus, témoins les apocalypses attribuées à Paul et à Pierre.

2. Selon l'expression d'Edgar Allan Poe dans un livre relevant lui-même de la révélation, *Eureka*.

3. Apocalypse, I, 9.

4. Voir Apocalypse VI, 10, 11; XII; XIII; XVI, 6; XVII, 6.

5. Cf. le livre de Giorgio Agamben qui porte ce titre.

6. « Révélation de Jésus Christ : Dieu la lui donna pour montrer à ses serviteurs ce qui doit arriver bientôt; [...] le Temps est proche ». Apocalypse, I, 1, 3.

l'apocalypse forment, depuis la conversion des Belles-Lettres en « littérature », les données de l'œuvre.

Nul ne saurait contester que la fin du monde ait été l'un des thèmes de prédilection du XIX^e siècle, ni que l'eschatologie soit l'une de ses questions principales. Les « cataclysmes » — images du désert et de villes englouties, perdues, détruites par la guerre ou le feu — ont fasciné l'imaginaire depuis le Romantisme. Sans doute la séduction exercée par le Moyen Âge est-elle en cause et les découvertes de l'archéologie qui, comme le discours de l'histoire, inscrivent la catastrophe dans le réel. Sans doute aussi, et on l'a assez dit pour qu'il soit inutile d'y revenir encore, les bouleversements de la Révolution Française, les désastres de la Terreur, les appétits absolutistes de l'Empire et leur échec, en somme la perte d'un monde — disparu non seulement dans la chute de l'Ancien Régime mais surtout, peut-être, dans la perte de la raison universelle et l'effondrement de l'ambition de structurer l'univers spirituel, politique et naturel à l'image de la Raison — ont-ils alimenté le sentiment d'une irrémédiable cassure entre l'*avant* et l'*après* et exposé le présent dans la conscience mélancolique d'une rapide usure des temps. Dans ces « âges qui vont au nivellement général », selon la formule de Chateaubriand, chacun des nageurs perdu entre les deux rives du fleuve temps coupé, demeure finalement seul, tel le fils de Job, pour « porter témoignage ». Mais, dès lors, les conditions de sa parole, de chaque parole — c'est-à-dire les conditions même du langage — apparaissent à la fois absolument précaires et souverainement totales. Autant dire que du *lyrisme* dépend alors la fonction « symbolique¹ », dévolue par le Romantisme à la littérature, de lier éthique et esthétique en effectuant un nouveau rapport à la langue.

De fait, le lyrisme qui, en tant que genre du discours, demeurait une forme d'expression mineure jusque-là, devient, avec le Romantisme, la garantie de toute expression. On pourrait même dire que, en conséquence du procès de « romantisation » qui fait de la littérature une langue², le lyrisme devient une *fonction* selon laquelle l'œuvre se génère. En atteste, de manière exemplaire, le fragment 105 de Novalis :

1. Au sens lacanien du terme, aussi.

2. On pense au Romantisme allemand et à celui d'Iéna en particulier. Mais l'idée traverse le siècle : Rimbaud veut « trouver une langue ». Mallarmé attribue au vers (non pas procédé rhétorique mais aboutissement d'une poétique de l'effet) la possibilité (à lui seul dévolue) de « rémunère[r] le défaut des langues ».

Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouvera le sens originel. Romantiser n'est rien d'autre qu'une potentialisation qualitative. Le Soi inférieur en cette opération est identifié à un Soi meilleur. Nous sommes nous-mêmes une telle série de puissances qualitatives. Cette opération est encore totalement inconnue. Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise — L'opération s'inverse pour le plus haut, l'inconnu, le mystique, l'infini — elle est logarithmée par cette liaison — Elle reçoit une expression courante. Philosophie romantique. *Lingua romana*. Alternance d'élévation et d'abaissement¹.

Dès lors la forme est conçue comme l'expression qualitative d'un sujet² et non plus le résultat d'une harmonie dénombrable. Hermétique, allégorique, romantique³, précieuse, symboliste, « mallarméenne », la littérature se distingue en toute conscience⁴ des Belles-Lettres dans la part d'ombre qu'elle ménage au sens lorsqu'elle fait du nageur entre deux rives le lieu de sa garantie. Dans cette part d'ombre se constituent les conditions de son *autorité*. « Peintre de la vie moderne », le « *desdichado*⁵ » traverse le « grand désert d'hommes » pour, dans « [l'] alternance d'élévation et d'abaissement », de « *Spleen* et idéal », accomplir « [l']opération [...] totalement inconnue » qui consiste à « romantiser ». Cette *traversée* se donne, de manière quasi systématique, à la fois comme une « crise » et un « travail ». L'une de ses représentations les plus célèbres est celle qu'en fait Byron dans *Childe Harold*.

*I have not loved the world, not the world me —
[...] in the crowd
They could not deem me one of such ; I stood
Among them, but not one of them ; in a shroud*

1. NOVALIS, *Le monde doit être romantisé*, Paris, éditions Allia, 2002, fragment 105, p. 45. le texte date de 1798.

2. Cf. les cours d'August Schlegel.

3. En son sens courant, le terme, au XVIII^e siècle, signifie le caractère « sentimental » de tel paysage puis d'un texte, à partir de l'usage des « vieux romans » depuis le Moyen Âge de privilégier l'effet produit sur le lecteur plutôt que la vraisemblance des actions ou la bienséance des émotions décrites.

4. Les analyses de Mme de Staël le montrent bien.

5. On se souvient certainement du sonnet de Nerval mais peut-être pas de l'écu d'Ivanhoe. Walter Scott représente sur celui-ci un jeune chêne déraciné et y inscrit ce même mot : *desdichado*.

*Of thoughts which were not their thoughts, and still could,
Had I not filed my mind, which thus itself subdued.*

Je n'ai pas aimé le monde et le monde ne m'a pas aimé. [...] Dans leur foule, je n'ai pas paru aux hommes un de leurs semblables. J'étais parmi eux, mais non l'un d'eux ; enveloppé dans le monde de mes pensées, je serais encore tel, si je n'avais corrigé mon âme, qui s'est ainsi domptée elle-même¹.

Une autre version en est sans doute, bien qu'on ne la rattache pas en général au romantisme, la « crise » que Mallarmé témoigne avoir vécue alors qu'il était en poste dans la ville de Tournon. La correspondance de ces années-là lie indissociablement l'expression d'un terrifiant malaise présenté, cependant, comme une expérience consciente et voulue, l'horreur qu'inspire au jeune professeur d'anglais le présent et, très concrètement, la ville et ses habitants et la révélation des grandes « découvertes » à l'origine d'une « poétique très nouvelle » qui donne « un sens plus pur aux mots de la tribu ». Mais Tournon n'est pas, dans la correspondance de Mallarmé, un exemple unique même si l'expérience décrite devient le modèle même de « la crise ». Quelques années en arrière, l'idée que la révélation est associée à une crise est déjà inscrite. Depuis la lettre d'octobre 1864 à Henri Cazalis qui, ainsi que le remarque Bertrand Marchal, « prolonge évidemment la poétique de Poe² » —

Pour moi, me voici résolument à l'œuvre. J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*.

Le vers ne doit pas, là se composer de mots mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation³.

— jusqu'aux très fameuses déclarations de Tournon, puis de Besançon, qui suggèrent la divulgation supérieure de l'ordre même de l'Univers, telle

1. Lord BYRON, *Childe Harold*, Chant III, strophe 113. BYRON, *Œuvres complètes*, Tome III, Traduction Paulin, Paris, 1830, p. 13. Cette traduction a été sans doute la plus lue en France. Noter la traduction de *mind* par « âme ».

2. Note de Bertrand Marchal à cette lettre, Stéphane MALLARMÉ, *Correspondance complète*, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1998.

3. *Ibidem*.

[J]e suis en train de jeter les fondements d'un livre sur le *Beau. Mon esprit se meut dans l'Éternel, et en a eu plusieurs frissons*, si l'on peut parler ainsi de l'Immuable¹,

la révélation d'une poétique de l'effet prélude à l'élaboration théorique et elle est toujours liée à une crise dont la nature de *drame subjectif* explique l'expression lyrique (terreur et souffrance étant toujours liées à la « vision » et à l'harmonie) tout en se configurant sous la forme d'une fiction. *Igitur* en est la forme la plus aboutie (dans la fragmentation même que présente le texte), mais les lettres en témoignent déjà grandement.

La permanence de ces figurations d'une « crise », alliées au sentiment de vivre en des temps « gâchés », sur des terres « gastes² » liées toutefois, à travers l'épreuve subjective, à la révélation de poétiques nouvelles, conduit à s'interroger sur le rôle que jouent ces « fictions » dans la fondation et la transmission de l'autorité littéraire au moment où celle-ci n'est plus garantie par les modèles classiques de l'imitation et de la transcendance. Considérées non plus seulement comme les témoignages personnels d'une expérience unique mais plutôt dans leur expression littéraire, comme des *fictions*, ces figurations content alors l'avènement d'une figure à la fois historique et *fonctionnelle*, celle de l'auteur, selon des modalités précises, et découvrent que son rôle n'est plus dans la constitution d'une unité (fût-ce celle du « style ») mais dans la révélation d'un rapport particulier au langage. Car la fonction de l'auteur n'est ni acquise ni immuable dans l'histoire et cela ni du point de vue du « statut » de l'écrivain³ ni de celui du rôle qui lui est dévolu. Si le XIX^e siècle met en place les droits d'auteur ce n'est pas par un hasard politique. Si le Moyen Âge ne connaît que des trouvères, des troubadours ou des

1. Lettre à Henri Cazalis, probablement du 21 mai 1866, écrite de Tournon. *Ibidem*, p. 304.

2. Inutile d'insister sur l'abondance de ce type de représentations dans l'œuvre de Mallarmé, elles sont suffisamment connues.

3. Il faut d'ailleurs rappeler que c'est le XIX^e siècle qui met au point les « droits d'auteur ». Il est évident que les lois qui ont trait à la propriété intellectuelle changent radicalement le paysage littéraire non seulement parce qu'elle protègent l'écrivain mais parce qu'elle *reconnaissent* l'œuvre par rapport à lui. Les emprunts, citations, traductions, conversions qui alimentaient la littérature médiévale, par exemple, sont le fruit d'une conception radicalement différente de la littérature (et ce n'est pas un hasard ou seulement le résultat des malheurs du temps que la très grande majorité de ces œuvres soient anonymes).

« romanciers », c'est-à-dire et avant tout des *traducteurs*, il ne suffit pas de dire que, englué dans un christianisme lourd et la barbarie féodale, il ne reconnaît pas l'individualité. De même que — Gérard Genette l'a montré il y a déjà longtemps — la vraisemblance est un rapport qui change avec la relation au monde, la fonction de l'auteur est elle-même une *relation* et se donne comme telle dans les textes eux-mêmes. Cette *relation*, récit et rapport, constitue avec le romantisme des « fictions d'autorité » à travers lesquelles la valeur de l'œuvre est assurée et en lesquelles se construit le rapport de la tradition à l'innovation.

« Self-exiled Harold ¹ »

L'une des affirmations les moins contestées de l'histoire littéraire du xx^e siècle (qui, malgré le déni de Roland Barthes, a continué de s'écrire durant tout le siècle sous le couvert d'une « critique de la modernité ») soutient que la *crise* que le xix^e siècle se représente à lui-même, depuis le Romantisme, comme une crise historique ou politique devient, avec Mallarmé, celle de la relation du sujet avec le langage. Julia Kristeva l'a dit ² : si l'œuvre de Mallarmé est à l'origine de la « révolution du langage poétique », c'est qu'il a compris que le langage était le lieu de la crise du sujet, signant ainsi l'introduction à une littérature nouvelle. Au centre de cette révélation, l'expérience de Tournon.

Nul doute que la « disparition élocutoire du poète », apparue dans un premier état de la « Crise de Vers ³ », soit en partie l'expression de la fameuse « impersonnalité ⁴ » dont, vingt ans plus tôt, Mallarmé, si l'on se fie à sa correspondance de 1867, eut la révélation à Tournon. Quelles que soient la manière de comprendre et de déterminer cette « disparition élocutoire » — artifice rhétorique (simple suppression des pronoms personnels et autres marqueurs du sujet dans le poème) ou réalisation

1. Lord BYRON, *Childe Harold*, cit., Chant III, strophe 16.

2. Julia KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974.

3. En 1886, dans « Avant-Dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil. Mallarmé réutilise ses textes en prose autant qu'il réécrit ses poèmes. Un second état du texte date de 1892 et est publié dans *The National Observer*. « Crise de Vers » ne paraît dans les *Divagations* qu'en 1896, soit deux ans avant la mort de Mallarmé.

4. Cf. la célèbre phrase : « C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'à l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi ». Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867. Mallarmé, *Correspondance*, op. cit., p. 343.

dans la parole poétique de la vérité révélée du sujet — l'idée qu'elle s'enracine dans la « crise de Tournon » et la « dépression » de Mallarmé forme, pour une grande partie de la critique, le point central de l'analyse de la genèse de son œuvre. Ne serait-ce qu'à cause du rôle qu'elle joue pour la critique, la « crise de Tournon » mériterait que l'on revienne sur elle et qu'on l'étudie — et Mallarmé sur ce point montre lui-même la voie en tirant un « conte » de son aventure — dans ses manifestations *littéraires*. En premier lieu, il faut la restituer à son siècle, c'est-à-dire non pas à la « modernité » mais au romantisme.

En effet, de ce point de vue, la conscience que Mallarmé dit acquérir d'une relation entre la crise du sujet, le langage et le travail poétique ne marque pas l'entrée dans une modernité dont la difficulté à trouver un acte de naissance est déjà, en soi, significative : c'est bien plutôt un effet d'interprétation de cette modernité qui conduit à concevoir l'œuvre de Mallarmé comme étant en rupture avec son siècle. Au XIX^e siècle, et pour Mallarmé encore donc, crise et révélation apparaissent autant, sinon plus, comme des données structurelles de la littérature que comme un accident dans l'histoire personnelle de l'auteur ou comme une séquelle de sa personnalité (idée, somme toute, classique qui fait de la mélancolie le tempérament du génie). En établissant le lyrisme comme le champ de la garantie de l'œuvre, le romantisme a induit ce « travail » sur le moi dont Rimbaud se fait lui aussi encore l'apôtre dans sa très fameuse lettre à Paul Demeny du mois de mai 1871, liant de manière exemplaire l'histoire littéraire à l'analyse du moi :

Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs¹.

Plus spécifiquement encore, pour Rimbaud comme pour Baudelaire, le travail sur le moi qui soutient l'autorité est une manière de *former* l'auteur.

1. Arthur RIMBAUD, Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, édition d'Antoine Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 250. Quelques lignes plus haut Rimbaud avait déjà remarqué que « [O]n n'a jamais bien jugé le romantisme ».

Le terme de « fiction » renvoie, en son sens étymologique à une création, de même que « feindre », ou plutôt *fingere*, signifie d'abord « façonner, modeler ». On a voulu, en l'utilisant, non pas marquer une distance avec le « réel » mais plutôt exprimer un rapport similaire à celui qui existe entre le terme allemand *Phantasie* et son utilisation par Freud. *Phantasie* désigne en allemand l'imagination *et* son activité créatrice. Ces usages non seulement se retrouvent dans l'utilisation que Freud fait du terme lui-même mais inspirent largement sa conception du « fantasme » — au sens français du terme, c'est-à-dire en son sens psychanalytique. Le terme « fantasme », qui signifie en français, à l'origine, « fantôme » puis « image, représentation » et « illusion », est en effet remis en usage par la psychanalyse et, en conséquence, lexicalisé dans ce qui en devient l'acception freudienne. Il désigne alors une formation imaginaire et non la faculté de produire des images. De même que, à travers la *Phantasie*, Freud n'oppose pas simplement la réalité à l'imagination, la fiction n'est pas ici dégagée de la réalité mais fait référence au caractère *littéraire* de la formation imaginaire en cause ou, pour le dire en termes plus lacaniens, il fait référence à la fonction symbolique des « fictions d'autorité ». Mallarmé ou Wallace Stevens utilisent d'ailleurs le terme dans un sens très proche¹ (venu de l'anglais).

C'est dans cette perspective que la « crise de Tournon » et la « conversion » de Mallarmé à une poétique « très nouvelle », selon ses propres termes, peut être référée à la littérature autant qu'à une expérience « intime² ». Et c'est aussi dans cette perspective que cette poétique apparaît bien plus comme la radicalisation et même la *réalisation* formelle des thèses du Romantisme que comme une découverte de la « modernité ». La « disparition élocutoire du poète » relève en ce sens non de l'avènement d'une modernité coupée du romantisme mais de « l'inconscient romantique » qui, selon l'expression de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, est à l'œuvre dans la modernité.

1. Cf. les « fictions nécessaires » de Wallace Stevens.

2. Voir Marie BLAISE, « Mallarmé, Poe : des anges et des démons », *La Conversion, La Manchette* numéro 3, Montpellier, P.M.3, mars 2004.

La maladie des langues ou l'incomplétude du symbolique¹

Peut-être n'a-t-on pas assez insisté sur une préoccupation bien plus ancienne que l'écriture des *Variations* ou des *Divagations*. Les relations de Mallarmé avec les théories du langage n'ont pas pour seule origine l'enseignement de l'anglais mais, plus sûrement, la découverte, par l'intermédiaire de son ami Lefébure, de la philologie, elle-même inséparable, dans cette deuxième moitié du XIX^e siècle, de la mythologie, c'est-à-dire de l'étude des religions². À la fin des années soixante, c'est-à-dire à peu de choses près en même temps que se produit la fameuse « crise » de Tournon, Mallarmé pense rédiger une thèse de linguistique. Il en garde longtemps l'idée, l'appelant, significativement, son « Égyptologie ». Pour lui comme pour la plus grande partie de ceux qui se posent alors la question, langage et mythologie sont consubstantiels et ne se comprennent qu'à travers la relation qu'ils entretiennent³.

De « l'Égyptologie » de Mallarmé demeurent quelques notes datées de 1869 et, si l'on veut bien les considérer comme des travaux de linguistique (ce qu'ils sont pour l'époque et leur auteur⁴), *Les mots anglais*, dont le sous-titre est « Petite philologie » et qui paraît en 1877, et la « tra-

1. *L'incomplétude du symbolique* est le titre d'un livre de Guy LE GAUFEX, Paris, E.P.E.L., 1991.

2. Voir à ce propos, Bertrand MARCHAL, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.

3. Vers le milieu du siècle s'est produite une seconde révolution dans les études sur le mythe (si l'on veut bien considérer que la première était la conversion de la Fable en mythologie). À partir des travaux d'Adalbert Kuhn et de Friedrich Max Müller naît la mythologie comparée, sur des bases philologiques. Il ne s'agit plus de trouver une langue « symbolique » (c'est-à-dire, en ce sens, *imagée*) à travers le réseau des récits mettant en scène les anciens dieux, ni de rechercher des analogies qui ne se soucient pas de l'histoire. Tout au contraire, en analysant les différents états d'une langue « primitive », la mythologie est devenue une sorte de philosophie de l'histoire qui, interprétant et reliant différents récits, les rend intelligibles. À travers ces comparaisons et ces interprétations elle se présente comme l'*analyse* d'une langue des images, c'est-à-dire d'une langue *poétique*. Poésie, mythe et langue sont inséparables.

4. Même s'il semble parfois affirmer le contraire, ainsi dans sa longue lettre « autobiographique » à Verlaine :

« J'ai dû faire, dans des moments de gêne ou pour acheter de ruineux canots, des besognes propres et voilà tout (*Dieux antiques, Mots anglais*) dont il sied de ne pas parler : mis à part cela les concessions aux nécessités comme aux plaisirs n'ont pas été fréquentes » S. MALLARMÉ, lettre du 16 novembre 1885 à Paul Verlaine, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 587.

duction » des *Dieux antiques* de George Cox¹. Cette traduction (le terme d'*interprétation* serait au moins aussi juste) est publiée en 1880, mais le travail est alors pratiquement achevé depuis presque dix ans et date donc, lui aussi, de la fin des années soixante. Il reste encore, de « l'Égyptologie », l'emblématique sonnet en -yx, tiré de la même « étude projetée de la parole » à laquelle fait allusion une lettre de 1868 adressée à Henri Cazalis². Toutes choses qui, au regard de l'ensemble de l'œuvre, représentent un poids considérable. Toutes choses qui désignent le lien fondamental entre philologie, mythologie (désignée souvent par les termes de « Fable » ou « Fiction » sous la plume de Mallarmé) et l'écriture elle-même au moment « historique » de la « crise de Tournon ».

Toutes choses, enfin, qui composent les régimes de la fiction d'autorité que Mallarmé met en œuvre pour, dans la meilleure tradition romantique, assurer son œuvre d'un travail sur le moi. Car, dans la tradition de la philologie, Mallarmé retire de ses études « linguistiques » non seulement une théorie du langage, mise à profit dans ses « grammaires », mais aussi l'idée que la *pratique* poétique est, en elle-même, une entreprise éthique. C'est que les structures et l'évolution du langage représentent, pour la philologie, à la fois le drame caractéristique et fondamental de l'humanité (les « langues imparfaites ») *et* le seul lieu de toute relation au monde (l'homme est un être de langage) à laquelle il donne donc sa forme (ses « fictions »). Travailler sur la langue, c'est donc travailler sur le moi. Cela, Mallarmé ne doute pas de l'avoir « compris ». Pour réussir

1. La philologie a fait admettre une idée nouvelle : ce ne sont ni les dieux ni les hommes qui ont créé les mythes mais le langage lui-même. C'est la langue avec ses variations, affirme Michel Bréal, qui est « le véritable auteur de la mythologie ». Le langage se développe par figures et déplacements ; dès que le sens originnaire des mots s'oublie, la langue se réifie et produit la légende. C'est ainsi que le mythe, toujours selon Bréal, n'existe qu'à ne pas être compris. Les dieux n'apparaissent que sous la forme de mots oubliés ; les mythes sont des phrases élémentaires évoquant l'éternel conflit de l'ombre et de la lumière. La mythologie est, selon le mot de Max Müller, une « maladie du langage », prolifération de significations résultant de l'oubli des significations originelles, confusion entre *nomen* et *numen*, état de désordre de la langue à laquelle la philologie doit rendre son sens. C'est dans ce contexte que Mallarmé traduit l'ouvrage du révérend George Cox, épigone et vulgarisateur de Max Müller.

2. « J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur *la Parole* : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un, (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage des mots mêmes. En se laissant aller à le prononcer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique. » S. MALLARMÉ, lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868, *Correspondance, op. cit.*, p. 392.

à trouver la « poétique très nouvelle » qu'il cherche, dans la continuité de son « maître Poe », il faut que le langage, instrument de la réflexivité, devienne le lieu de la fiction et lui donne sa forme. Dans les « notes » de 1869 on trouve ce passage significatif :

le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du langage (la déterminer). Le langage se réfléchissant. Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain — c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme, et l'homme est réduit à la volonté¹.

Telle est la raison pour laquelle la poésie ne *produit* pas du sens mais « rémunère le défaut des langues² », et c'est aussi pourquoi la fiction est la forme de « l'explication orphique de la terre », dans la continuité du mythe et des odes qui furent leur expression poétique³. Dans cette perspective, la linguistique prend la place de la métaphysique ou, plus justement, au sens que Freud attribue à ce mot⁴, elle est, pour Mallarmé, une « métapsychologie ». Car l'histoire du langage est l'histoire personnelle de tout sujet et, de même, l'histoire de chacun reproduit l'histoire des langues. La correspondance de 1869, dit comment, après la « crise de

1. S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*. [P. 851 ancienne édition], notes 1869.

2. Cf. le célèbre passage de « Crise de vers » : « Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu ; mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. À côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples — Seulement, sachons n'existerait pas le vers : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur. »

3. Voir la lettre « autobiographique » à Verlaine et l'article sur Richard Wagner qui lui est contemporain (1886).

4. La métapsychologie est appelée très tôt par Freud à remplacer la métaphysique, en tenant compte du déterminisme psychique. Cf. La lettre à Fliess du 10 mars 1898 dans Sigmund FREUD, *La Naissance de la psychanalyse*, Presses universitaires de France, Paris, 1979, p. 218. Dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), Freud propose de traduire la métaphysique en métapsychologie à partir de la « décomposition » des mythes. Cf. S. FREUD, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1975, p. 273 et suivantes.

Tournon », Mallarmé [re]découvre l'apprentissage du langage en observant les progrès de sa petite fille. C'est alors qu'il envisage, pour « refaire un peu [sa] vie, et santé et carrière », d'écrire une thèse de linguistique. Comme l'écriture d'*Igitur*, ce travail a des vertus thérapeutiques. Mallarmé écrit à Eugène Lefébure en 1870 :

J'ai choisi des sujets de linguistique espérant, du reste, que cet effet spécial ne serait pas sans influence sur tout l'appareil du langage à qui semble en vouloir principalement ma maladie nerveuse¹.

Et, retrouver l'histoire de la langue c'est, en même temps, retrouver l'histoire des religions. De là, sans doute ce fameux épisode de la crise de Tournon que Mallarmé rapporte à Henri Cazalis dans une lettre du 14 mai 1867 :

J'en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force — incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l'étais, il y a plusieurs mois, d'abord dans ma lutte avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sur son aile osseuse, qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans des Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment — jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant².

Cette étrange version de la lutte de Jacob avec l'ange, inversé en combat de Michel (ou de Georges) avec le Dragon, présente, à travers son aspect *mythologique*, un sens philologique ou plutôt *linguistique* dans lequel, pour reprendre l'expression d'Yves Bonnefoy — mais pour de tout autres raisons — « le langage n'est [plus] le verbe. » Cela, Mallarmé lui-même l'avait conçu. La dernière des « notes » de 1869 dit ceci :

Dans le langage poétique — ne montrer que la visée du langage à devenir beau, et non à exprimer le Beau qui est réservé au Traité.
Ne jamais confondre le langage avec le Verbe.

1. S. MALLARMÉ, *Correspondance*, *op. cit.*, Lettre à Lefébure du 20 mars 1870, p. 466. Cf. aussi, « – À côté de tout cela, s'édifie tout lentement l'œuvre de mon cœur et de ma solitude, dont j'entrevois la structure : à vrai dire l'autre labeur, parallèle, n'en est, d'elle aussi, que le fondement scientifique. » *Ibidem*, p. 467.

2. Lettre à Cazalis du 14 mai 1867, *ibidem*, p. 342.

Résultats de l'accoutance de l'idée de science et de l'idée de langage et
essai sur la tentative actuelle.

Résultats pour l'esprit, Fiction. Moyen.

Résultats pour les Sciences.

Enfin, avenir ouvert à l'étude de l'Homme.

C'est pourquoi il faut se garder d'attribuer à « l'impersonnalité » de Tournon un sens objectif par trop simpliste¹. L'impersonnalité est la configuration même de la fiction du sujet qui fonde l'esthétique de Mallarmé et non une sorte d'objectivité qui marquerait le renoncement de la poésie au monde et le recul du sujet. Lorsque, à la fin de « [L']Observation relative au poème » qu'il donne à la revue *Cosmopolis* en 1897 à l'occasion de l'édition d'*Un coup de Dés*, Mallarmé distingue « à côté du chant personnel », le genre *symphonique* qu'il inaugure, ce n'est pas pour les opposer : « le genre [...] laisse intact l'antique vers ». Il s'agit simplement de traiter en « symphonie » des sujets d'imagination pure et complexe ou intellect : « que ne reste aucune raison d'exclusion de la Poésie — unique source² ». Et, parce que la poésie de Mallarmé demeure une poésie du sujet, non seulement elle s'inscrit parfaitement dans son siècle mais elle reste, essentiellement, *romantique*³ ;

1. Loin d'être un processus d'objectivation mentale ou d'exiger un retrait du monde, la fameuse « impersonnalisation » requiert le corps. L'homme étant « la Nature se pensant [...] il faut penser de tout son corps — ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux. [...] Me sentant un extrême mal au cerveau le jour de Pâques, à force de travailler du seul cerveau [...] — j'essayai de ne plus penser de la tête, et par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (du pectus) de façon à produire une vibration, (en gardant la pensée à laquelle je travaillais alors qui devint le sujet de cette vibration, ou une impression), — j'ébauchai tout un poème longtemps rêvé de cette façon. Depuis, je me suis dit, aux heures de synthèse nécessaire, "je vais travailler du cœur" et je sens mon cœur (sans doute que toute ma vie s'y porte) ; et le reste de mon corps oublié, sauf la main qui écrit et ce cœur qui vit, mon ébauche se fait — se fait. Je suis véritablement décomposé, et dire qu'il faut cela pour avoir une vue très une de l'Univers. Autrement on ne sent que l'unité de sa vie. » Lettre du 27 mai, *ibidem*, p. 353, 354.

2. S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, édition Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 392.

3. Il n'est pas si simple de dire, en effet, que le romantisme était une poétique du moi — égoïste en quelque sorte — quand les poétiques du sujet, se basant sur sa *division*, découvrent une autre dimension de la relation au monde. C'est en ce sens que Keats, dans sa correspondance, reproche à Wordsworth d'avoir confondu *subjectivité* et égoïsme. Voir la lettre à John Reynolds du 3 février 1818. *Norton Anthology of English Literature*, vol. 2, New York, Norton and Company, p. 706 : « *As to the poetical Character*

en quelque sorte, développant, poussant la logique du romantisme jusqu'en ses applications *pratiques* — découvrant, finalement, la *praxis* du romantisme. Celle-là même qu'il lègue, après l'avoir lue chez Edgar Poe, à Wallace Stevens ou T. S. Eliot.

The Waste Land

L'une des grandes versions de la fiction d'autorité romantique — version ultime peut-être si, comme l'a affirmé James Joyce, elle fait advenir la poésie au xx^e siècle — est *The Waste Land*, de T. S. Eliot qui, selon Yves Bonnefoy, « a formulé le vrai mythe de la culture moderne¹ » dans ce poème.

Ce « mythe de la culture moderne » constitue, d'après son auteur et les notes qu'il donne à son texte, une version du cycle du Graal fondée sur les travaux de Miss Jessie Weston, élève de James George Frazer. C'est dire que l'on retrouve les deux principes « apocalyptiques » en jeu dans les fictions d'autorité.

La terre « gaste », premièrement, qui donne son titre au poème ; elle est, dans les romans médiévaux, une terre frappée de stérilité à la suite d'un cataclysme qui ne relève pas plus de l'ordre naturel que la stérilité en question. Une terre est « gaste » lorsqu'un acte y a été commis qui met en question l'échelle des valeurs et l'ordre de la représentation qui en découle. Il peut s'agir d'un inceste (celui entre Arthur et Morgane par exemple), d'un terrifiant massacre (celui du peuple de Troie par les

itself, (I mean that sort of which, if I am any thing, I am a Member ; that sort distinguished from the wordsworthian or egotistical sublime ; which is a thing per se and stands alone) it is not itself — it has no self — it is every thing and nothing — It has no character — it enjoys light and shade ; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated — It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen » « En ce qui concerne le Caractère poétique lui-même (j'entends par là l'espèce dont, si jamais si je suis quelque chose, je suis Membre ; cette espèce distinguée du sublime wordsworthien qui est égotisme ; c'est-à-dire une chose *per se* et qui se suffit à elle-même) il n'est pas lui-même — il n'a pas d'être — il est toute chose et rien — il n'a pas de caractère — il apprécie la lumière et l'ombre, il vit dans le goût, fin ou mauvais, haut ou bas, riche ou pauvre, mauvais ou élevé — Il éprouve autant de délices à concevoir un Iago qu'un Imogène. » [ma traduction]. Les liens entre Mallarmé et John Keats ont été insuffisamment explorés jusqu'ici.

1. Yves BONNEFOY, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, collection « Folio-essais », 1980, p. 123. La conférence a été publiée pour la première fois en 1959.

Grecs) ou d'un acte « contre nature » lorsqu'un chevalier engendre la « laide semblance » dans un cadavre (dans le *Livre d'Artus*). À la suite d'un tel acte, le système des représentations est tout entier bouleversé. C'est ainsi que la mère de Perceval décrit à son fils un monde où les jeunes filles ne trouvent plus de maris, où les bons conseils ne sont pas écoutés, où les chevaliers sont attaqués dans le dos... Sur ces terres *gastes* règne un roi « méhaignié » que l'on désigne comme le « Roi-Pêcheur », appellation qui constitue déjà une représentation incohérente du point de vue courtois puisque la pêche, à la différence de la chasse, est une occupation de serfs. L'ordre ne peut être rétabli dans son royaume selon les trois registres traditionnels du sacré, de la féminité et de la guerre — qui se trouvent justement être en défaut puisque le système des représentations lui-même est en défaut. Deux questions adressées au Roi-Pêcheur par un jeune chevalier maladroit, arrivé en son château par hasard, à propos d'un spectacle étrange dont il est le témoin, auraient pu, cependant, résoudre le problème, rendre sa virilité au roi et sa « fertilité » à la terre. Tel est donc le cadre auquel *The Waste Land* emprunte son « symbolisme accidentel¹ ». Mais si ce cadre a pu devenir le « vrai mythe de la culture moderne », c'est que T. S. Eliot a su y lire une modélisation du drame subjectif, apte à traduire une fiction d'autorité à travers laquelle il a représenté les nouvelles données du pacte littéraire.

Le poème d'Eliot est composé de cinq parties auxquelles il ne faut pas manquer d'ajouter les notes, écrites par Eliot lui-même, qui interrompent la lecture, suspendent le sens, orientent le lecteur sur des effets ou l'obnubilent en ignorant des références. Le poème est formé pour une grande part de citations, poétiques et bibliques essentiellement mais pas seulement puisque l'on y trouve des extraits d'opéra, de pièces de théâtre, de romans, si bien que, à première lecture, l'effet obtenu est celui d'une multitude de voix qui semblent se croiser plus que s'unir, se chevaucher et se perdre plus que s'harmoniser. Dans ces différents discours, qui se donnent en six langues, apparaissent un grand nombre de personnages, certains connus, appartenant à une sorte de *culture générale* dont les degrés dépendent de chaque lecteur, d'autres qui font leur première apparition dans le poème. Ces « personnages » prononcent

1. « Non seulement le titre, mais le plan et, pour une bonne part, le symbolisme accidentel de ce poème ont été suggérés par le livre de Miss Jessie Weston sur la légende du Graal [...]. » Thomas Stearns ELIOT, *Poésie*, traduction Pierre Leyris, Paris, Éditions du Seuil, p. 91.

des phrases, des vers, parfois familiers, parfois un peu déformés, parfois seulement évocateurs ou totalement inconnus. Certaines de ces phrases, quelques-uns de ces vers, sont répétés dans des contextes différents, par des voix différentes qui représentent des temps distincts et des espaces singuliers. Le premier effet de lecture est donc celui d'une discontinuité formelle et thématique qu'il semble difficile de réduire même si la récurrence d'images ou de situations concernant la terre gaste offre une certaine idée de cohérence négative : depuis les déserts de la Bible jusqu'aux visions dantesques inspirées par les banlieusards dans les gares de Londres, en passant par le récit de viols, tirés de la mythologie ou des conversations de pubs, les fragments de mondes ainsi donnés semblent n'évoquer que l'impossibilité d'une rédemption.

On peut se contenter de cela et trouver une cohérence à l'extérieur du poème, dans la suggestion que la fragmentation du sens et la cruauté ou la vanité des images imite le désastre de la culture après le choc de la première guerre mondiale, qu'elle traduit la fracture ouverte dans le positivisme du XIX^e siècle et exprime le désarroi d'une génération qui a vu s'effondrer un monde. Mais, de cela, Eliot se défend. Il revendique, par contre, la possibilité d'une unité du texte, à travers l'effet du « symbolisme accidentel » qu'il a tiré de sa lecture de Miss Weston. Ce « symbolisme accidentel » peut se concevoir comme une rhétorique de la mélancolie¹ selon laquelle la fragmentation, l'accumulation, l'interruption, la répétition mettent à mal la continuité du sens — une rhétorique qui s'articule non plus sur les significations du moi mais sur le *rythme*², conçu comme seule expression possible de la relation au monde du sujet. On peut alors tenter de lire les dissociations, les accumulations, les ruptures comme effet de *cohérence*. Si l'entrelacs d'expériences privées, intimes, anecdotiques, quotidiennes, et d'expériences collectives, littéraires, religieuses, historiques ou mythiques déroute la lecture, c'est parce que, à ce niveau même de la lecture et de l'explication, se situe le travail sur le moi qui fonde l'autorité dans l'incomplétude du symbolique que le romantisme n'a cessé d'affirmer. L'épreuve de la dissociation se donne

1. Sur « l'esthétique de la mélancolie » voir les travaux de Marie-Claude Lambotte.

2. Voir J. KRISTEVA, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1987. Sur le rythme du poème, voir T. S. ELIOT, *The Music of Poetry*. Le texte est de 1942, soit vingt ans plus tard que le poème, mais la poétique en jeu dans *The Waste Land* est déjà celle que l'article développera. L'édition française du poème donnée en référence en cite quelques lignes avant les notes d'Eliot.

comme un effet de lecture et non à travers la représentation d'un héros la subissant. La place réservée au lecteur dans le pacte littéraire est *réalisée* dans la part d'ombre que la division du sujet projette sur le monde : le lecteur est l'instrument de la révélation dont le poème forme la potentialité.

La plupart des commentaires de *The Waste Land* qui s'intéressent à ses rapports avec le cycle du Graal discernent la figure du Roi-Pêcheur dans le kaléidoscope de citations et de situations que forme le poème, mais Perceval, le *nice*¹, fait en général défaut. C'est que la composition particulière du poème induit sa présence au niveau de la *lecture* et non dans un récit. La fiction englobe l'effet produit, dans la grande tradition d'Edgar Poe, jusqu'à faire du lecteur un principe actif de composition de l'œuvre. Les conditions d'autorité qui garantissent le texte ne se satisfont plus du libre passage des significations que suppose le pacte littéraire traditionnel, liant auteur et lecteur dans une relation spéculaire². Non seulement le poème est composé de renvois à des auteurs, des époques, des discours différents, mais il ne peut s'interpréter linéairement selon une position « objective » puisque celle-ci serait celle, intenable, du tout savoir ou, au contraire, celle, tout aussi impossible, du rien savoir. C'est au lecteur d'assumer la place de Perceval et d'articuler les différentes propositions, comme les différents moments de l'histoire, depuis sa position d'étranger et de *nice*. Toute tentative de lecture synthétique se passant de ce *nice* se heurte au caractère ouvert du sens, engagé par l'utilisation même des citations³ et contredit l'exploitation de l'incomplétude du symbolique que tente le heurt des significations dans le travail du rythme.

1. *Nice* signifie « naïf » en ancien français. C'est l'épithète utilisée par Chrétien de Troyes pour qualifier Perceval dès l'apparition du personnage dans la « gaste forêt » où il vit avec sa mère.

2. Le poème cite d'ailleurs le célèbre vers du poème liminaire des *Fleurs du mal*.

3. L'appareil des notes, en renvoyant les extraits aux textes dont ils sont tirés, ne leur permet pas de se confondre dans le tissu des significations que forme, périodiquement, le poème. L'écart dans lequel les citations sont ainsi maintenues leur permet de « baigner dans une neuve atmosphère » et de composer entre les textes dont elles sont issues, *dans le poème et avec lui*, une relation toujours ouverte et donc in-finie. Cela d'autant plus que cet appareil n'est pas exhaustif : Eliot ne renvoie pas systématiquement toute citation à son œuvre d'origine ; ses commentaires sont parfois totalement impressionnistes ou subjectifs (Cf. ce commentaire au vers 264 : « L'intérieur de Saint-Magnus Martyr est, à mon sens, l'un des plus beaux de Wren. Voyez *The Proposed* »).

La lecture de *The Waste Land* ne peut pas plus s'effectuer de manière linéaire que celle d'*Un coup de dés*. Et de même que Mallarmé, suivant Baudelaire et Poe, préfère « la dose de poésie » que révèle un poème à l'illusion de la signification qu'il peut créer, Eliot utilise toutes les ressources de la langue pour faire de l'effet le principe de composition du poème à travers une dramatisation du rapport à l'autorité dont le sujet est le champ et l'impersonnalisation — l'altérité effective du lecteur — la fiction.

« Cet arcane admirable et effrayant... » : cosmologies apocryphes de Giacomo Leopardi

Pascal Gabellone
Université Paul-Valéry, Montpellier III

Les textes dont je vais tenter de proposer une approche, ici, sont parmi les plus étonnants de toute l'œuvre léopardienne. Ils sont extraits d'un livre dont l'ambition est à la fois poétique et philosophique, révélée (et en partie dissimulée) par son titre — *Le Operette morali*¹ — où il ne faut chercher nulle intention moralisante, mais plutôt une entreprise de dévoilement de la nature humaine en ses replis les plus secrets, en ses illusions les plus tenaces, qu'elles soient d'ordre religieux, rationnel, idéologique, politique ou anthropologique. Ces « petites pièces philosophiques » (comme on a traduit²) prennent souvent la forme du dialogue, à l'exclusion de quelques-unes qui sont, pourrait-on dire, des récits, des paraboles, des généalogies, ou d'autres encore, qui miment, voire parodient le traité érudit ou l'allégorie prophétique.

Pour reprendre une formule de Mikhaïl Bakhtine, certains de ces textes peuvent nous apparaître comme des « dialogues sur le seuil³ », c'est-à-dire des modes de la parole échangée non pas à l'intérieur de la sphère humaine, mais sur une limite ou dans un entre-deux-mondes :

1. Nous ferons référence aux *Operette morali* dans l'édition des « Meridiani », Giacomo LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, vol. II, Mondadori, Milano, 1988.

2. Il s'agit de la traduction de Michel ORCEL, *Dix Petites Pièces philosophiques*, Le Temps qu'il fait, Cognac, 1985.

3. L'application aux *Operette morali* de la belle formule bakhtinienne est de Marco Antonio Bazzocchi dans sa « guida alla lettura » de l'ouvrage léopardien, Mondadori, Milano, 1991.

la Nature et l'âme non encore incarnée sur le seuil de la naissance imminente, dans le dialogue du même nom ; la nuit suspendue au milieu de l'Océan, tendue entre le connu et l'inconnu, entre le rêve, la conjecture de la pensée et sa réalisation, dans le *Dialogue de Christophe Colomb et de Pierre Gutierrez* ; les vivants et les morts, comme dans le *Dialogue de Frédéric Ruysch et de ses momies*, qui s'oppose en quelque sorte au *Dialogue de la Nature et d'une âme* en ceci que, à la limite de la naissance, correspond ici le seuil de la mort, un lointain absolu que la fiction ne peut suspendre qu'un bref instant, permettant un dialogue sur le seuil entre vie et mort, seuil qui est dit « imperceptible » par les morts dans leur chant, comme l'instant où l'on s'endort, point irréductible d'abîme et d'évanouissement.

On pourrait donner d'autres exemples, mais ce qui importe, c'est de saisir chez Leopardi cette tension vers un *seuil* qui vise un retournement, une conversion radicale du regard, un point de vue impossible, mais qui serait seul à permettre l'*entrevision* de la vérité. Ce rapport de tension cherche, la plupart du temps, à défaire la trame de la *doxa* moderne, à retourner « l'humain trop humain » de toute vision anthropocentriste et benoîtement pieuse de la « Civilisation », pour laisser une pensée insolentement libre se formuler, jusqu'au bord de l'impensable.

En effet, certaines *operette* se situent déjà dans un au-delà du monde humain, comme le *Dialogue d'un lutin et d'un gnome*, où la disparition des hommes de la surface de la Terre n'altère en aucune manière le cours habituel des choses : astres, saisons, fleuves, mers et océans, tout continue de se mouvoir et de vivre, ne ressentant aucun manque, sans se soucier le moins du monde de l'absence de *celui* qui, s'imaginant être le Maître des choses et du monde, croyait que tout avait été créé à son usage exclusif. Il apparaît donc, à travers la féroce ironie léopardienne, que l'homme n'est qu'un épiphénomène, un détail insignifiant et éphémère dans le Temps du monde, et l'existence humaine, comme il est dit dans le chœur des morts du *Dialogue de Frédéric Ruysch et de ses momies*, rien qu'un « point douloureux » (*punto acerbo*) depuis l'infini lointain de la mort. Malgré cela, la vie, chantent les morts, est une « chose mystérieuse [*arcana*] et stupéfiante¹ ».

Une telle réduction vertigineuse ne laisse rien subsister des prétentions humaines à la maîtrise et à la connaissance, qui sont aussi confron-

1. In G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, *op. cit.*, p. 116.

tées au sans-mesure de l'au-delà irréprésentable. En effet, à la fin du dialogue, à la question posée par Ruysch : « Dites-moi : comment avez-vous su que vous étiez morts ? » ne répond que le silence vide. Le temps-seuil du dialogue entre les vivants et les morts vient de s'écouler.

Cet au-delà du temps humain apparaît avec plus de force encore dans les *operette* plus proprement « cosmologiques » comme le *Fragment apocryphe de Straton de Lampsaque* et le *Cantique du coq de bruyère*, jusqu'à atteindre, par un mouvement d'anéantissement inéluctable, la vie éternelle de la matière ou le Néant. Encore une fois, Leopardi parvient à créer une atmosphère de suspension, dans une vision à la fois lointaine et non dépourvue d'un étrange pathos : suspension du temps, intuition d'un pur vide, *Stimmung* impalpable où se réalise pleinement cette poétique du *vago* et de l' *indefinito* si chère au poète. Ce sont les moments où la poésie affleure à nouveau dans un projet d'écriture — satirique, polémique, démystificateur — qui devait, dans un premier temps, l'exclure : éloignement et soudaine proximité des choses, l'impensable devient, dans le jeu du *fingere* de la pensée, c'est-à-dire de l'imagination, étrangement pensable.

La dimension cosmique de ces deux *operette* entraîne une radicalité accrue de la vision léopardienne, supposant un point de vue absolument extra-humain, post-humain en quelque sorte. S'esquisse alors un franchissement de l'homme, mais aussi un au-delà du monde lui-même, dans des textes qui délaissent peu à peu toute intonation parodique ou satirique (encore bien présente au début de l'ouvrage), pour laisser surgir une voix « autre » (on pourrait la nommer une « voix du silence ») d'une gravité et d'une quiétude jamais atteintes, sauf, par moments, dans les *Canti*.

Le *Fragment apocryphe* met en scène déjà une fin du monde, une cosmologie qui montre, dans le mouvement et le devenir des mondes, la destruction à l'œuvre par le mécanisme même qui a permis aux mondes de se former et de rester en équilibre. C'est la rotation elle-même, le parfait mouvement circulaire des astres qui, par le phénomène de la compression des pôles, entraîne un aplatissement des sphères, jusqu'au moment où elles se brisent et se dispersent. Mais dans ce fragment, par-delà l'éclatement et la dispersion, est postulée une *pérennité* de la matière à travers la destruction et la recomposition des formes éphémères des étants, la mort et la renaissance des mondes sous d'autres

formes ; motif qui domine aussi l'horizon d'une autre *operetta*, le *Dialogo de la Nature et d'un Islandais*, où un même principe est énoncé par la Nature : « la vie de l'univers est un perpétuel circuit de production et de destruction^{1...} ». Seule la matière demeure indestructible, substance commune à tous les corps, vivants ou inertes, pure substance indifférente à la forme et, en ce sens, éternelle, sans commencement ni fin.

C'est de cette même disposition, me semble-t-il, qu'est née l'*operetta morale* intitulée *Cantique du coq de bruyère*, sorte de parabole talmudique qui commence avec légèreté et se termine avec gravité, mais une gravité qui s'allège à mesure que l'on avance vers l'*adagio* du final. Le *Cantique du coq de bruyère* se donne, lui aussi, comme la plupart des *Operette*, dans le cadre d'une fiction — ici, comme dans le *Fragment*, une fiction érudite, empruntant cette fois non pas les voies de la tradition philosophique et cosmologique grecque, mais celles encore plus mystérieuses de la tradition hébraïque du Talmud et de la Kabbale. Cette fiction se présente sous la forme canonique du manuscrit retrouvé et traduit (en réalité, Leopardi a trouvé la trace de cet être mythique dans le monumental *Lexicon Chaldaicum Talmudicum et Rabbinicum* de Buxtorf, imprimé à Bâle en 1640 ; les références au coq sauvage se trouvent dans le Psaume 50, 11 et dans le livre de Job, 38, 36). Le coq biblique est un animal gigantesque, doué d'intelligence et de parole, dont les pattes sont posées sur la terre et dont la tête touche le ciel : fiction qui se situe donc dans l'espace culturel de la *prophétie*, qui est aussi, dans la tradition judaïque, celui de la *promesse*. La prophétie a toujours été cette écriture, cette *parole soufflée* porteuse d'une promesse à venir ou d'une *eschatologie*. Or, le retournement qu'effectue Leopardi consiste précisément à faire de cette promesse, non pas l'annonce d'une alliance entre l'homme et Dieu, ni de quelque retrouvaille avec le divin, mais au contraire la vision d'un anéantissement total, d'un au-delà absolu de l'homme. Promesse du néant, dont le sommeil n'est au fond qu'une image, et dont la mort elle-même n'est finalement qu'un masque, une autre image. Nous avons là deux images qui sont également l'image de l'autre, car de tout temps le sommeil a été perçu comme une *petite mort*, et la mort comme un sommeil sans fin.

La fiction que développe donc Leopardi est celle d'un coq qui, chaque matin, chante pour réveiller les hommes, c'est-à-dire, plus profondé-

1. *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in *op. cit.*, p. 82.

ment, pour les *éveiller*¹. Animal qui relie, nous l'avons vu, ciel et terre, il est une figure de l'Alliance, de l'union des sphères séparées, du Haut et du Bas, de l'Éternité et du Temps. Mais on voit aussitôt que cet appel au réveil des mortels n'est pas porteur d'un lien futur ou d'un accord entre le temps du monde et le temps de l'homme ; il signifie au contraire une séparation, un écart irrémédiable. Dans le réveil qui célèbre le retour du matin, il y a certes quelque chose d'originel : ce cycle du jour et de la nuit, comme ailleurs le retour du printemps, semble pouvoir garantir le retour des choses dans une permanence rythmique du monde, comme retour du Même. Or, ce retour des choses est illusoire car il s'effectue selon un devenir — une ligne du temps — qui correspond à un affaiblissement de la vie. Là encore, la vie ne peut se reproduire qu'en se détruisant, qu'en disparaissant. Le pathos de la promesse biblique qui appelle au réveil des âmes (le coq gigantesque de la fiction, reliant ciel et terre), se retourne en une vision progressive de l'affaiblissement de la vie, de sa destruction. Chaque fois le retour du matin est plus faible, plus lucide, plus proche de la mort ; retour illusoire du même et du cycle « éternel » du temps naturel, il s'effectue en vérité selon une dégradation permanente qui nous assigne à la mort, mais qui, au-delà de la mort de l'homme et de tout être vivant, poursuit son chemin jusqu'à la disparition de toutes choses et, pour finir, des mondes et de l'univers lui-même.

Ainsi ce retour du jour, qui est apparemment reprise du commencement et source de célébration — seuil inaugural — nous destine à la vieillesse et à la mort, mais, dans le même temps, nous dessaisit de tout destin, car cette mort n'est pas la figure définitive d'un accomplissement mais un *rien*, un événement qui ne répond à aucune finalité, un simple « flétrissement » (*un appassire*) qui se confond avec la vie elle-même :

Chez toutes les créatures mortelles, la plus grande part de la vie n'est qu'un flétrissement, tant la Nature en toutes ses œuvres est orientée vers la mort : car il n'est pas d'autre raison au fait que la vieillesse occupe une si grande place, et de loin la plus importante, dans la vie et dans le monde. Chaque partie de l'univers se hâte inlassablement vers la mort, avec une sollicitude et une célérité admirables².

1. Cf. le *Dialogue d'Hercule et d'Atlas* où les deux géants mythiques jouent au ballon avec la Terre parce que les hommes sont endormis et qu'il faut les réveiller. *Ibidem*, p. 20-23.

2. *Cantico del gallo silvestre*, in *op. cit.*, p. 164.

Et comme l'homme, tout étant, toutes choses peuvent vieillir et mourir, même le monde, même la matière, cette matière qui, dans le *Fragment apocryphe de Straton*, était encore la substance indestructible qui en se transformant engendrait sans cesse de nouvelles formes et de nouveaux êtres. C'est l'univers tout entier — telle est la prophétie du Coq — qui est voué à disparaître, court vers le néant. La partie finale de l'*operetta*, véritable chant ou cantique du Néant, évoque le fond abyssal qui n'a pas cessé de hanter la pensée léopardienne. Et c'est avec une terrible douceur, une effrayante sérénité que le poète le fait surgir dans le seul lieu qui puisse l'accueillir, la langue poétique. Là vraiment cet espace vide apparaît sans voile, dans toute sa nudité (comme déjà « nature nue » était le mode d'être paradoxal des morts), porté par la parole seule :

Un temps viendra où l'univers et la nature elle-même s'éteindront. Et, de même qu'il ne reste aujourd'hui trace ni renommée aucune des superbes royaumes et empires des hommes, ni des hauts faits par lesquels ils s'illustrèrent jadis ; de même, du monde entier et des innombrables vicissitudes et calamités des choses créées, il ne restera aucun vestige, mais un silence nu et une paix très profonde empliront l'espace sans mesure. C'est ainsi que cet arcane admirable et effrayant de l'existence universelle, avant qu'il ne soit éclairé et compris, s'évanouira et se perdra¹.

C'est une sorte de méditation « abyssale » sur l'infini du désir et de la pensée, dans la conscience acquise que l'épreuve du néant est, peut-être, l'expérience la plus haute de l'Être, le moment du plus grand accueil du Tout.

En cette vision du pur espace — qui, ne l'oublions pas, est pour Leopardi la stricte définition du néant — s'abîme même la figure finale de « L'Infini », celle du naufrage : l'homme n'a plus à faire naufrage en tant que sujet s'annulant extatiquement ; ce n'est plus une figure, ni même une expérience qui rentrerait dans le jeu des possibles « poétiques ». Nous sommes appelés dans une sphère de la parole qui est celle d'une terrible quiétude contemplative introduisant au sans-fond. Le *Cantique* est en ce sens le moment de l'indication radicale du poétique, de sa provenance, de son abîme. Lointain plus lointain que tout lointain, il fait coïncider la plus haute résonance de la parole avec la disparition de tout

1. *Ibid.*, p. 165.

objet. Cet « arcane admirable et effrayant » de l'existence universelle se situe en dehors de toute possible compréhension, de toute temporalité, de toute histoire et de tout monde, et pourtant, la parole *peut* le dire, une étrange beauté sans figures naît de cette parole au bord du silence. Le « silence nu » y apparaît comme un espace de résonance infini, une éternité vide qui répond en écho à l'« infini silence » du grand poème juvénile de Leopardi (1819), « L'Infinito » précisément, première intuition du pur espace extatique qui à la fois retire le monde et le donne en totalité.

Table des matières

Pascal Gabellone, *Avant-propos* 5

Actualisations, réécritures

Irina Possamai, *Médée, l'étrangère par excellence.*
De la terre mère à la ville des pères 15

Antonello Perli, « *Une petite musique de la mer* » :
les Élégies de Pirano de Carlo Michelstaedter 25

Geneviève Granger-Mathieu, *Dino Buzzati auteur*
de bande dessinée. Une lecture du mythe d'Orphée 35

Mythographies poétiques, mythes personnels

Myriam Carminati, *Vincenzo Cardarelli et le mythe de l'origine* 51

Alain Crivella, *Temps et lieux de la parole dans l'œuvre*
de Cesare Pavese 65

Kristell Glimois, *Trakl, une écriture du mythe* 81

Empreintes du mythe et expériences du temps

Jean-Luc Casadavall, *Mario Luzi : l'espoir de la parole* 111

Alain Crivella, *L'expérience nécessaire de la catastrophe.*
Giorgio Caproni : La boîte noire 143

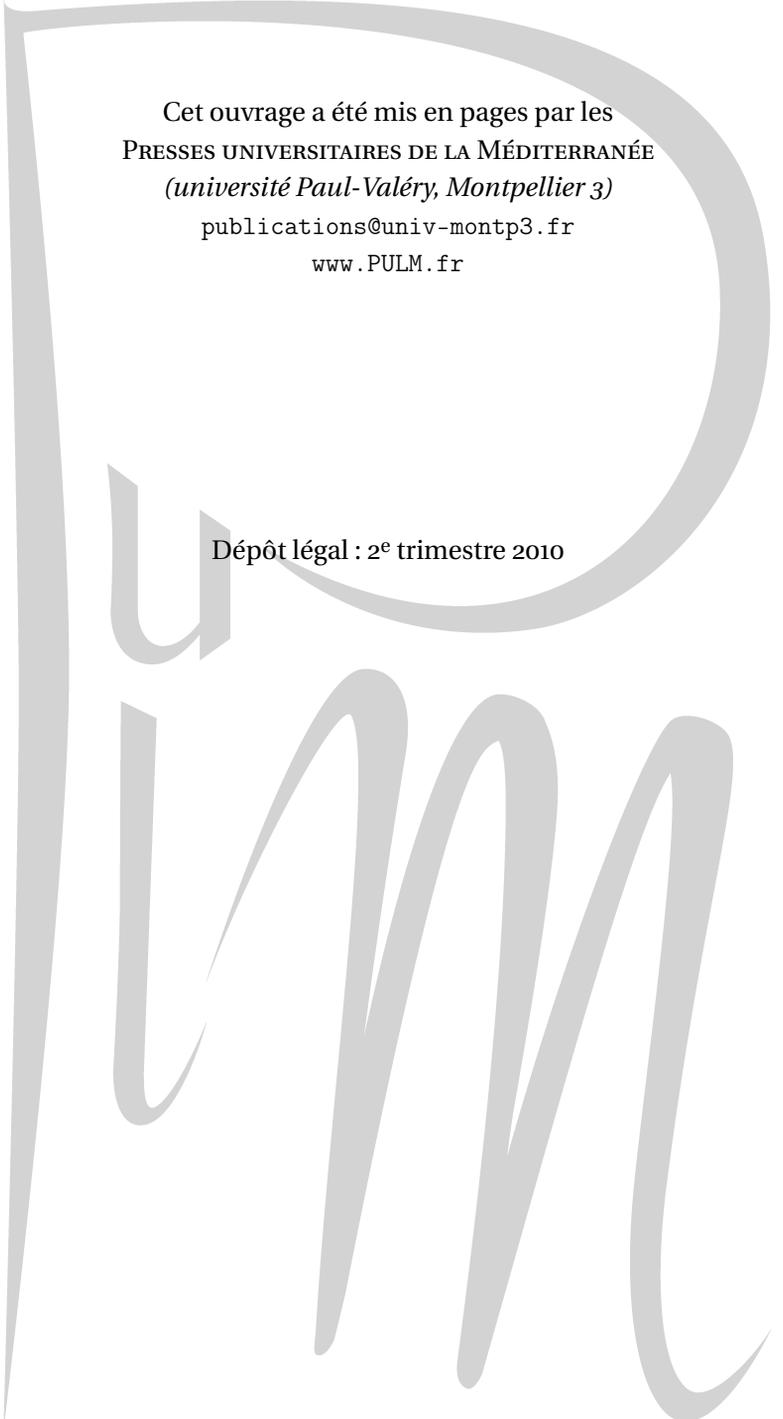
Béregère Salemi, *Irréversibilité et nostalgie dans l'œuvre
d'Antonio Tabucchi* 155

Figures d'Apocalypse

Angela Biancofiore, *L'Apocalypse selon Ernesto
De Martino : autour de la notion de « fin du monde »* 173

Marie Blaise, *Apocalypses, révélations, crises :
les fictions d'autorité au XIX^e siècle* 183

Pascal Gabellone, « *Cet arcane admirable et
effrayant...* » : *cosmologies apocryphes de Giacomo Leopardi* 205



Cet ouvrage a été mis en pages par les
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE
(*université Paul-Valéry, Montpellier 3*)
publications@univ-montp3.fr
www.PULM.fr

Dépôt légal : 2^e trimestre 2010

