Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2003)

Heft: 3

Artikel: Surgissement : détournement de mythes dans la pratique poétique

Autor: Dupuis, Sylviane

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870183

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SURGISSEMENT / DÉTOURNEMENT DE MYTHES DANS LA PRATIQUE POÉTIQUE[1]

à Ute Heidmann et Claude Calame

Même si vouloir reconstituer après coup un processus de création confine à l'impossible, on tente ici de montrer comment des bribes de mythes (antiques) peuvent ressurgir dans une écriture poétique d'aujourd'hui — parfois de manière imprévisible, comme « appelées » par une thématique ou par le travail de la langue —, et comment le mythe s'y transforme. Celui-ci n'existe d'ailleurs, depuis toujours, qu'à travers ses métamorphoses, ses réinterprétations et ses détournements successifs, chaque nouvelle reprise ayant pour effet d'en modifier, voire d'en « retourner » le sens — phénomène qu'illustreront certains poèmes de *Figures d'égarées* et de *Géométrie de l'illimité*. Le mythe pourrait ainsi figurer la métaphore du processus de création, la création littéraire se définissant elle-même comme un incessant travail de pillage, de répétition, de décomposition-recomposition et de transformation de formes ou de fictions anciennes en nouvelles, c'est-à-dire de réécriture-subversion de l'héritage en vue d'un inconnu. Le mythe a en outre en commun avec le poème d'inclure la contradiction sans la résoudre et de constituer une forme de pensée paradoxale issue des profondeurs de la psyché.

---

[1] Conférence donnée à l'Université de Lausanne le 31 janvier 2001 dans le cadre du séminaire postgrade et interdisciplinaire « Poétique des mythes ». La plupart des notes ont été ajoutées postérieurement.
C'est le Professeur Antoine Raybaud qui, en me proposant de venir parler de *Figures d'égarées* au groupe d'Études du XXe siècle de l'Université de Genève, en mai 1998, dans le cadre du cycle de conférences « Mythe palimpseste », m'a donné pour la première fois l'occasion de réfléchir sur la relation entretenue par mon écriture avec le mythe. Cette conférence est à la source du présent exposé.

Opposant l'artiste à l'artisan (qui « produit un objet qu'il connaît d'avance, avec des outils qu'il connaît et des pratiques programmées »), le peintre Pierre Soulages — dans ses *Entretiens avec Charles Juliet*[2] — définit le créateur comme celui qui « va vers ce qu'il ne connaît pas, par des chemins qu'il ignore ». La pratique de l'écriture m'a bien trop persuadée de la pertinence de ces propos pour que l'idée de venir vous entretenir de ces « chemins qu'on ignore », à propos de ma poésie, ne me laisse pas songeuse... On avance, durant si longtemps, à l'aveugle, dans le tâtonnement et l'ignorance de ce qui cherche à se dire, assistant à ce qui se produit au moins autant que le « voulant » (c'est en tout cas mon expérience, aussi bien pour l'écriture poétique que pour l'écriture dramatique), que prétendre évoquer une pratique ou reconstituer après coup un processus de création ou d'élaboration de la forme et du sens confine à l'impossible. Je ne pourrai donc que tenter de m'expliquer à moi-même, devant vous, avec ma subjectivité d'aujourd'hui, quelles relations ma poésie entretient avec le mythe et sa réécriture. Et peut-être vos propres lumières nous seront-elles plus utiles encore, tant il est vrai que le texte (le poème en attente de lecteurs, ou la pièce de théâtre en attente de mises en jeu et de publics) n'atteint la plénitude de son sens qu'à travers les lectures successives qui en sont proposées. « La toile — dit encore Pierre Soulages —, proposée aux regards, commence sa vraie vie de peinture. » Ainsi du poème.

Avatars du mythe et réécritures

L'approche épistémologique du mythe que vous proposez dans ce séminaire a tout pour réjouir un créateur : enfin, on lui propose une épistémologie qui prend acte de la *réalité du processus de création*!

Réactualisé chaque fois par une narration nouvelle, un point de vue et une forme autres, dans un contexte socioculturel et historique donné, le mythe, pour vous (si j'ai bien compris), est et n'est que réécriture (ou réinvention). Or, ce faisant, vous ne définissez pas seulement le destin du mythe, mais, je crois, les conditions de production de toute création vivante. Il existe en effet une conception de la création qui confond l'art avec cet « artisanat » que lui opposait Soulages, à savoir l'effet de « pratiques program-

---

[2] Paris, L'Échoppe, 1990.

mées » en vue d'un objet plus ou moins « connu d'avance », et qui donc ne surprendra pas, ni ne renouvellera en quoi que ce soit les formes, ou notre perception des choses, ou encore ce qu'on nomme « l'horizon d'attente » du lecteur ; et il y a une manière véritablement créatrice d'envisager l'art, plus risquée puisqu'elle va mettre en question l'esthétique ou les idées qui nous précèdent, les *déplacer* au profit d'une réappropriation et d'une réinvention de l'héritage ou encore les métisser, voire même, dans certains cas, les « casser », les démanteler ou les livrer au feu afin de radicalement les renouveler... (Ainsi, pour Anne-Marie Albiach, la poésie serait « un acte de destruction qui se régénère[3] ».) Votre approche du mythe — et c'est en quoi elle séduit un créateur — me paraît donc fondamentalement *poétique*, ou *poïétique*. Elle voit en lui, non pas une forme fermée, un « contenu » fixe ou une « intrigue originaire » témoignant d'une symbolique primitive dont on respecterait ou trahirait ensuite le « noyau dur » irréductible (conception « fondamentaliste » du mythe qui ne va pas, d'ailleurs, sans certaines connotations d'ordre idéologique), mais plutôt un agglomérat d'éléments plus ou moins hétéroclites, « recyclés » chaque fois dans un nouveau contexte d'énonciation qui en détermine le sens, et évoluant aléatoirement de réécriture en réécriture, ce qui suppose incohérences, contradictions, amalgames, synthèses, ajouts et pertes successifs...

Les mythes tels que nous les ont transmis dictionnaires et encyclopédies ne seraient ainsi que le fait de mythographes tardifs et de compilateurs imposant fixité, cohérence et logique à ce qui jusque là s'en passait. Je suis séduite par votre lecture. Mes études d'archéologie classique, il y a vingt ans, les mois passés à analyser, en vue d'un mémoire, les innombrables variantes iconographiques du mythe d'Héraclès pour le seul VIe siècle avant J.-C., les contaminations (observables par exemple sur les vases à figures rouges ou à figures noires) entre ce mythe et celui de Thésée, les réutilisations de motifs hors contexte et les innombrables « erreurs » qui, venant se glisser dans les représentations figurées comme les fautes du copiste sur les manuscrits du Moyen Âge, finissent par déformer progressivement l'iconographie propre à un mythe, m'ont convaincue qu'il en va bien ainsi de sa transmission à travers les âges, et de ses avatars.

---

[3] Anne-Marie ALBIACH, *Figure vocative*, Paris, Fourbis, 1985.

Une telle conception du mythe me séduit aussi, je l'ai dit, parce que j'y reconnais le processus même d'engendrement de la littérature, qui consiste pour beaucoup en pillage, détournement, déplacement, condensation et métamorphose — comme le rêve, qui fait également intervenir la mémoire, l'imagination et la création symbolique, mais de façon tout à fait inconsciente. La littérature, je la vois au point d'intersection de ce travail de remémoration et d'imagination et — c'est ce qui la distingue le plus du rêve — d'un processus de réinvention permanente de la littérature antérieure orienté par une *nouvelle finalité*. Finalité qui peut être plus ou moins consciente dès le départ, ou au contraire surgir de l'écriture elle-même, comme un but, une « chose à dire » vers quoi on n'aurait cessé de tendre depuis le commencement mais qu'on ne découvrirait qu'à la fin. Je suis personnellement convaincue que le sens qui ne précède pas l'écriture mais *découle* de son travail et des difficultés traversées, des « nœuds » intérieurs affrontés, est beaucoup plus important que le sens qu'on croyait viser au départ. C'est d'ailleurs ce sens *involontaire* atteint par l'écriture qui forme le lien secret d'une œuvre à l'autre, comme un fil rouge invisible et obsessionnel qui sous-tendrait à notre insu ce « cheminement à l'aveugle » que j'évoquais en commençant... On n'écrit pas d'abord, me semble-t-il, parce qu'on a « quelque chose à dire », mais parce qu'on a quelque chose à dire *qu'on ne sait pas*. Et c'est le dépliement de ce « quelque chose à dire » dans et par l'écriture qui nous délivre pas à pas le secret de ce que nous portions en nous, et de ce que nous cherchions.

Le sens du mythe, dites-vous ensuite, dépend du contexte de narration. C'est l'intrication entre *énoncé* (du mythe ou de certains de ses éléments) et *énonciation* (mise en forme ou mise en discours) *située* dans le temps et tel ou tel contexte socio-historique (voire politique) qui est génératrice de sens, chaque nouvel auteur, chaque nouveau contexte faisant « dire » autre chose au mythe. Là encore, je suis convaincue de la validité de cette approche — du moins en ce qui concerne l'œuvre écrite, c'est-à-dire assumée par un scripteur, à un moment donné : nulle œuvre littéraire, qu'elle recoure ou non au mythe, ne saurait se voir dissociée du « champ » dans lequel elle surgit (pour reprendre le concept de Bourdieu) — quand bien même aucune œuvre digne de ce nom ne saurait non plus s'y réduire, étant aussi nécessairement, à la fois, ce qui transcende les formes ou les idées communes à une époque pour nous faire entrer dans une sorte d'espace autre qui est celui de la littérature, et *le produit d'un sujet*.

J'entends par là bien entendu le *sujet de l'écriture* — ni tout à fait assimilable à l'auteur, ou au poète, ni non plus à ce langage qui « ne suppose personne qui l'exprime[4] » dont nous parle Maurice Blanchot à propos de Mallarmé, mais sujet qui, au point de rencontre d'une conscience (du monde, de soi, et de la mort), d'un corps et d'un désir, d'une langue et d'une ou plusieurs cultures, constitue en quelque sorte le « noyau » ou l'« axe » de la parole, le point d'émergence — singulier, individuel, *et* « transcendant » — de l'écriture. Écriture que je définirais elle-même, non comme l'instrument d'un projet, ou le moyen de transmission d'un sens ou d'un « message » qui la précéderait, mais avant tout comme *le lieu, dans la langue, d'une expérience et d'une invention infinie* dont on tire *après coup* — en tant qu'auteur ou en tant que lecteur, qui participe aussi à l'élaboration du sens — la leçon ou les significations.

Renoncer complètement au sujet, c'est se livrer aux *lieux communs*, à l'inconscient brut, à la violence du pulsionnel, au mimétisme et au non-maîtrisable ; c'est laisser la langue (et ce qu'elle véhicule) nous déborder et bientôt nous défaire... Si toute création sort *aussi* de là, c'est donc à condition de ne pas y céder, à condition de se changer en travail de métamorphose du « magma » en forme, de désaliénation (ou de catharsis) et d'élaboration (ou d'architecture).

Je vais tenter maintenant de suivre deux pistes de réflexion issues des postulats que je viens d'énumérer, en me demandant d'une part ce que j'ai fait moi-même des mythes qui ont « surgi » ici ou là au cours de l'élaboration de mes recueils, quels éléments j'en ai privilégiés, et pourquoi ; et d'autre part, quels liens pourraient exister entre ces diverses réutilisations du mythe dans ma poésie, et le contexte de la seconde moitié du XXe siècle.

L'Antiquité comme décentrement

Il faut préciser, pour commencer, que je suis moi-même nourrie de culture antique depuis l'adolescence, ayant suivi la filière « classique » (latin-grec) durant mes études secondaires puis passé une demi-licence de grec ancien à l'Université de Genève (avec André Hurst qui me fit aimer Pindare et Bacchylide), suivie d'une licence en archéologie classique et français moderne. Ce qui me

---

[4] Maurice BLANCHOT, *La Part du Feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 48.

donna l'impression, durant toute la durée de mes études, de vivre écartelée entre ces deux mondes que concrétisaient géographiquement les deux ailes de l'Université, contenant l'une la bibliothèque du Département de français, et l'autre la Salle Naville, la bibliothèque des Sciences de l'Antiquité. Sur le plan méthodologique autant que par leur contenu, les cours étaient, de part et d'autre, de nature absolument différente : la psychanalyse (lacanienne), par exemple, ou le structuralisme, qui faisaient fureur d'un côté, semblaient quasiment inconnus de l'autre ; et les étudiants non plus ne se ressemblaient pas, n'avaient ni les mêmes intérêts ni le même mode de vie... Mais à ce va-et-vient entre les « deux côtés », j'ai développé un goût de la dialectique et du travail fertile de la contradiction qui n'a cessé ensuite de m'accompagner — jusque dans le choix d'une double écriture, poétique et théâtrale, qui me replace en tant qu'écrivain dans une nouvelle position d'entre-deux, mes amis poètes et mes amis « théâtreux » ne se connaissant ni ne se croisant pratiquement jamais !

Le décentrement radical qu'impose à l'étudiant moderne, issu de deux millénaires de judéo-christianisme, le dialogue avec l'Antiquité grecque a donc été pour moi d'une extrême importance. Il m'a appris à opposer au point de vue et aux valeurs issus de ma culture (à ses zones d'ombre, aussi) un point de vue « du dehors » favorisant ensuite la confrontation avec d'autres différences et d'autres cultures. Je vois dans ce décentrement, dans cette tension entre des pôles contradictoires, et dans la nécessité d'un « recentrement » qui en forme le corollaire (c'est-à-dire dans l'oscillation permanente entre dedans et dehors, entre passé et présent, ou entre l'autre et soi, et dans la double étrangeté qui en découle) un élément fondamental *de toute démarche créatrice*, et en tout cas fondateur pour ma propre poétique : le dialogue avec les mythes antiques, avec l'esthétique et la philosophie chinoises, ou encore la mystique soufie, s'inscrit pour moi dans cette perspective.

Substrat mythique de « Delphes des trois fois »

Trois recueils vont plus particulièrement me retenir : *D'un lieu l'autre*, paru en 1985, où figure le poème « Delphes des trois fois », qui suggère un cheminement initiatique à travers le site antique de Delphes ; *Figures d'égarées*, paru en 1989[5], qui met en

---

[5] Ces deux recueils (ainsi que *Creuser la Nuit*) ont reparu en un seul volume, en édition de poche (Lausanne, Empreintes, 2000), avec une préface

scène (comme les « stations » successives d'un calvaire) un défilé de figures féminines reliées par le manque, la perte, ou l'égarement, et dont certaines sont empruntées à la mythologie grecque ; et enfin *Géométrie de l'illimité*[6], recueil conçu lui aussi selon une sorte d'architecture initiatique (ou labyrinthique), et dont la section intitulée précisément *Éléments du labyrinthe*[7] renvoie au mythe de Thésée et du Minotaure.

Le long poème « Delphes des trois fois » (dont le titre « détourne » celui d'un poème d'Yves Bonnefoy intitulé « Delphes de la seconde fois ») se construit autour de trois visites au site antique de Delphes, séparées par plusieurs années. Il déploie, tant géographiquement que spirituellement, le double mouvement d'une initiation : le trajet, d'une part, du temple d'Apollon en ruines au théâtre et au stade désertés ; et d'autre part, le passage de la foi (de l'intuition d'une présence du sacré, ou du dialogue avec un *Tu* transcendant) à la solitude contemporaine, à la perte du « centre », à l'éclatement des anciens repères et à la disparition de la transcendance. (Trajet qui est aussi bien sûr celui de la poésie, de l'avant à l'après-Mallarmé.) Disséminés sur la page comme autant de « ruines » de la poésie ou du sens (ce que figure aussi l'image d'« une colombe égarée / dans les marbres / qui ne s'envolait pas »), les vocables du poème (à l'instar des vestiges de Delphes) tracent un chemin sur le blanc en direction, malgré tout, d'une issue possible (quoique non formulée, le poème s'achevant sur un point d'interrogation), d'un « tu » à retrouver ou d'un lecteur-interlocuteur susceptible de répondre à l'appel du « je » comme de permettre à une forme nouvelle (purement humaine) de transcendance du « moi », ou d'échange, de se reconstituer.

Or ce poème, travaillé durant de nombreuses années (de 1976 à 1983), et qui condense plusieurs niveaux d'expérience et de signification, devait primitivement se voir accompagné d'une « Note » permettant d'en éclairer le substrat mythique et symbolique, mais que l'éditeur m'a convaincue de supprimer pour ne livrer aux lecteurs que le texte poétique. Avec raison, sans doute : toute forme

---

d'Antoine Raybaud.

[6] Genève, La Dogana, 2000.

[7] Cette suite de poèmes est la seule pour laquelle le recours au mythe m'ait été suggéré de l'extérieur — en l'occurrence, par la chorégraphe Noemi Lapzeson, en vue de sa chorégraphie *Géométrie du hasard*. Le mythe, ici, n'a donc pas surgi « appelé » par les poèmes, mais a constitué le point de départ de l'écriture.

d'« explication » pouvant apparaître comme réductrice face à la polysémie du poème. Mais à relire, tout récemment, ce texte rédigé il y a quinze ans, il m'a semblé n'avoir fait que tourner depuis lors, par mille tours et détours, autour d'une même intuition centrale et de thèmes qui, aujourd'hui, sans que je l'aie cherché, refont surface dans *Géométrie de l'illimité* avec le mythe du Minotaure. Voici cette « Note » de 1985 — dont je m'aperçois qu'elle situe très exactement le poème, quoique sans l'énoncer explicitement, au point d'intersection du mythique et du psychanalytique :

> Le site oraculaire de Delphes était considéré dans l'Antiquité comme le centre du monde. [...] À l'époque mycénienne, Delphes se nommait Pythô, du nom du serpent Python, fils de la déesse Terre. Celle-ci avait un temple à Delphes et inspirait des oracles, jusqu'à l'arrivée du jeune dieu solaire Apollon qui supplanta l'ancienne divinité terrienne et dont le règne débuta donc par un meurtre : ayant tué le serpent Python, qui, dans les cavernes du Parnasse, gardait le temple de Gê, la Terre-Mère, Apollon institua à Delphes son propre oracle en le substituant à celui de Gê.
>
> Le symbolisme chrétien ne retiendra du serpent (lié aux puissances telluriques et sexuelles) que son aspect négatif. Mais pour la pensée primitive, le serpent, à la fois mâle et femelle, incarne la force primordiale créatrice issue du ventre de la Terre. La victoire d'Apollon sur le serpent, si elle instaure la civilisation (et son ordre) et la différenciation, symbolise le triomphe violent de la lumière et de la raison sur les forces obscures, mais aussi fécondantes, de l'inconscient.

Je pense qu'on pourrait aisément comparer ces forces obscures refoulées par le règne d'Apollon à l'expression du « ça » chez Freud et Groddeck, à savoir l'énergie pulsionnelle inconsciente qui continue d'habiter les profondeurs du « moi » (et la collectivité elle-même) en dépit de l'effort civilisateur — lui-même non dénué d'ambivalence, à l'instar du dieu Apollon chez qui coexistent, dans le mythe, Lumière, Vérité, et cruauté[8]. Le poème se lit

---

[8] Voir aussi, en ce qui concerne l'ambivalence de la lumière apollinienne, Pietro CITATI, *La Lumière de la Nuit*, Paris, Gallimard, 1999 (pour la traduction française), p. 33. Dieu de la lumière, Apollon dissout « les ténèbres de la "Nuit féconde". Étrange lumière : lumière qui dans son éclat excessif [...] contient en elle toute la profondeur des ténèbres. Dans les premiers vers de l'*Iliade*, le poème qui lui est consacré, Apollon descend de l'Olympe

donc sur trois niveaux : un niveau concret, géographique et archéologique, illustré par le cheminement du « je » du temple d'Apollon à l'antre corycien, la grotte du dieu archaïque Pan qui domine tout le site — cheminement qui culmine dans la « vision » de l'engloutissement du site de Delphes[9] et débouche sur la solitude ; un niveau mythique, que reflètent la « Note » que je viens de vous lire et la dialectique, dans le poème, de « Pythô» (le nom archaïque effacé, refoulé) et de « Delphes » (le nom apollinien qui s'y substitue, en instaurant, contre l'obscur et le « maternel », le règne vainqueur et « purificateur » de la lumière); enfin, un niveau allégorique, renvoyant à une sorte de géographie du psychisme, où là aussi la raison, le « moi », s'érigent souvent *contre* un substrat pulsionnel archaïque (ou un substrat mémoriel) refoulé ou nié, au lieu de *l'intégrer en le transformant*.

Cette problématique apparue dans « Delphes des trois fois » refait surface quinze ans plus tard dans *Éléments du labyrinthe*. D'abord avec la notion même de labyrinthe, qui suggère à nouveau (au double niveau du poème et du recueil) l'idée de parcours initiatique, de quête d'une issue à travers l'errance (tout *Géométrie de l'illimité* peut se lire comme la recherche d'une lumière, d'une musique ou d'une « danse » à retrouver au-delà du désespoir, voire à tirer de ce désespoir même); ensuite et surtout avec les poèmes « Le Minotaure intérieur », « Je est un autre » et « Prière du Minotaure » (p. 17):

> Impure, mon innocence
> et trompeuse, la lumière
> qui n'est que mon absence :
>
> Ô rendez-moi le jour :
> je dénouerai pour vous
> le texte enchevêtré
> de notre obscurité.

"comme la nuit", lançant ses flèches acérées sur les Grecs et sur les animaux ; et ce qui nous surprend, ce n'est pas que la lumière tue [...] mais qu'elle ressemble à sa rivale. »

[9] Ce qui se change en « vision » d'abîme dans le poème est issu d'une impression réelle, produite, au cours de l'une de mes visites à Delphes, par les nuages remontant derrière la chaîne de montagnes des Phédriades.

Le Minotaure, figure paradoxale de l'homme

À l'instar de la victoire d'Apollon sur le serpent et les forces chtoniennes, celle de Thésée (cousin d'Héraclès) sur le Minotaure est communément interprétée comme celle du héros sur le monstre, et de l'ordre civilisateur sur le désordre : Thésée sauve Athènes en tuant le monstre qui en dévorait les enfants, et en devient le roi. Mais les sources antiques, comme d'habitude (à part *La Vie de Thésée* de Plutarque, qui date du Ier siècle apr. J.-C.), offrent plutôt une série d'images fragmentaires et... contradictoires — sans accabler le Minotaure : honteusement dissimulé par Minos dans le labyrinthe, celui-ci n'est *ni innocent ni coupable*. Son engendrement monstrueux est dû à une faute du roi de Crète envers les dieux entraînant l'accouplement de sa femme Pasiphaé avec un taureau ; et c'est Minos qui impose à Athènes le cruel tribut destiné au ravitaillement du monstre. L'on sait aussi que Thésée, après sa victoire sur le Minotaure (qu'il tue peu glorieusement *durant son sommeil*, selon plusieurs versions), n'échappe au labyrinthe que grâce à l'amour d'Ariane, fille de Minos et demi-sœur du Minotaure (qu'elle trahit par amour), Ariane qu'il a promis d'épouser mais qu'il trahit et abandonne à Naxos ; à la suite de quoi Ariane se suicide (ou, selon d'autres récits, épouse le dieu Dionysos).

La condamnation explicite du Minotaure vient donc plutôt du christianisme, pour qui le Labyrinthe devient une représentation de l'enfer, le Minotaure, l'incarnation du Mal, et Thésée, une figure du Christ-Sauveur anéantissant à jamais le Mal. La polyvalence du mythe, ses multiples versions, son ambivalence et ses innombrables potentialités signifiantes ont fait place à l'exégèse moralisante, qui soumet la tradition antique à une interprétation allégorique simplificatrice et manichéenne. Il en va ainsi de tout le matériau poétique et symbolique que le rationalisme chrétien va « digérer », le figeant dans un sens moralisateur qui en évacue la tension (et donc, jusqu'à un certain point, le « savoir ») et « tue » le mythe en l'arrachant au processus de transformation infinie qui le fondait à l'origine comme au travail des contradictions qui l'habitaient.

---

[10] « Je crois qu'on pourrait appeler "spiritualité" la recherche, la pratique, l'expérience par lesquelles le sujet opère sur lui-même les *transformations* nécessaires pour avoir accès à la vérité », ou à l'illumination (je souligne). Cette transformation du sujet peut adopter la forme d'un mouvement d'arrachement : « le mouvement de l'*erôs* (amour) » et « est un travail de soi sur

« Prière du Minotaure », dans *Éléments du labyrinthe*, va retourner l'interprétation manichéenne du mythe : si la lumière du jour, et si le monde « civilisé » de la surface peuvent sembler purs, ou innocents, c'est parce qu'on a caché, ou refoulé le monstre ; mais le salut ne consiste pas plus dans le refoulement du Minotaure au fond du labyrinthe que dans la ruse de sa mise à mort ; au contraire, il faudrait le « rendre » au jour pour qu'il « dénoue » notre obscurité, c'est-à-dire le regarder en face afin que l'homme se connaisse pour ce qu'il est : un mélange impur de lumière et d'obscurité, d'esprit et de matière, de raison et de forces pulsionnelles, un « animal spirituel », un Minotaure mi-bête mi-homme qui n'en finit pas de se hisser vers le jour et de « s'humaniser »... En d'autres termes, il me semble que toute « spiritualité », toute morale humaine qui refoule ou cherche à « tuer » la violence de l'instinct au nom de la « pureté » (ou à substituer radicalement la « lumière » aux « ténèbres ») ne peut conduire qu'au mensonge de l'angélisme ou à la mauvaise foi, et tôt ou tard au retour violent du refoulé, au fanatisme et à l'échec. Ce qui m'a toujours passionnément intéressée chez les plus grands spirituels ou mystiques, c'est l'importance fondamentale accordée à l'expérience sensible et au corps, qu'il s'agit pour eux, non de nier ou de mépriser, mais de « dépasser vers le haut » (ou, comme chez les soufis, de convertir à la « danse »). Je vois la spiritualisation[10] (ou, pour éviter toute connotation religieuse, la création de soi par soi) de l'homme comme une progressive *métamorphose,* comme un « dépassement » sans cesse menacé de régression, de mensonge, de folie ou d'errance, et sans cesse à *recommencer* — non comme le choix illusoire du « haut » *contre* le « bas ».

La section intitulée *Éléments du labyrinthe* se présente donc comme un ensemble de poèmes en relation avec le mythe du labyrinthe et ses figures (mythe qui, dès l'Antiquité, entretient des liens avec le rituel chorégraphique[11] et la poésie[12]), mais aussi

---

soi, une *élaboration de soi sur soi*» (je souligne) qui constitue le « long labeur » de l'ascèse (Michel FOUCAULT, *L'Herméneutique du Sujet*, Paris, Seuil / Gallimard, 2001), p. 16-17.

[11] Voir HOMERE, *Iliade,* chant XVIII, ou CALLIMAQUE, *Hymne à Délos*.

[12] La poésie de l'Alexandrin Lycophron, poète « obscur » et auteur de « poésies tortueuses », fut qualifiée dès l'Antiquité de « poésie-labyrinthe », inaugurant la tradition occidentale qui, durant des siècles, va relier art poétique et labyrinthe. Au XIIIe siècle, ÉVRARD l'Allemand a l'idée d'intituler son art

comme un labyrinthe en soi, au cœur duquel se tient l'énigme du Minotaure... ou de « l'homme incliné sur son abîme ». Le poème concluant cette section, « Marelle », renvoie à la fois à l'innocence d'un jeu d'enfant « labyrinthique » (et peut-être à une enfance à retrouver), à la danse, et à l'écriture (puisque le jeu de marelle se dessine à la craie sur le sol), tout en suggérant une « échappée » en direction de l'ouvert — ou d'un recommencement.

Il me faut enfin préciser que le « je » mis en scène dans les poèmes des pages 18 et 19 d'*Éléments du labyrinthe* (« La femme-labyrinthe » et « Le fil d'Ariane ») *n'est pas* celui du poète, mais celui de Thésée face à Ariane. Thésée qui, à son tour, bien que sauvé par la ruse de la fille de Minos, va enrouler traîtreusement la femme qui l'aime dans le fil de sa propre fiction, et la tromper avec des promesses qu'il ne tiendra pas : il se révèle incapable de comprendre la demande d'amour absolu d'Ariane, cette « étrangère inextricable » qui le confronte, à nouveau, à un labyrinthe : celui de l'autre sexe.

À cette illustration mythique de l'échec de l'amour (qui fait écho à certains poèmes de *Figures d'égarées*, consacrés à Phèdre ou à Ophélie, par exemple) s'opposeront, dans la même section, les poèmes « Union » et « Double miroir », qui traduisent au contraire une expérience heureuse de l'amour allant jusqu'à des instants de fusion ou de « coïncidence » du désir. Où se situe le « je » du poète ? Quelle est la part ici de l'expérience propre ? Rien n'en est explicitement dit. Le recours au mythe, en poésie, offre aussi la possibilité de se démultiplier en figures et de brouiller les cartes, pour témoigner de l'expérience humaine en général au lieu de ne chercher à transmettre qu'une expérience particulière...

---

poétique *Laborintus*, jouant sur la lettre pour passer du latin *labyrinthus* à *laborintus* (*labor intus*: travail — ou souffrance — intérieur(e)). BOCCACE quant à lui lancera la tradition poétique, reprise par tout le pétrarquisme italien et français, du « labyrinthe d'amour », dans *Le Songe* qu'il prévoyait d'abord d'intituler « Laberinto d'amore ». On retrouve à nouveau l'assimilation du poème et du labyrinthe chez Madeleine de SCUDÉRY, l'auteur du roman précieux *Le Grand Cyrus* (au cœur du labyrinthe, l'amant devra méditer un rondeau... présenté comme un « labyrinthe de mots »), et au XVIIIe, on mettra à la mode le « poème-labyrinthe », souvent écrit en plusieurs langues.

De Paul Celan aux Égarées

Dans *Figures d'égarées* déjà, où j'abandonne radicalement la première personne pour la déléguer à des personnages imaginaires (ou à la peintre d'art brut Aloïse Corbaz, dont les œuvres et le destin inspirent la dernière section du recueil), plusieurs poèmes sont consacrés à des figures mythiques : Phèdre, Eurydice, Cassandre, Niobé — ou l'Ophélie de Shakespeare. À l'origine du recueil, il y a, si je me souviens bien, un premier choc émotionnel suscité par une série de visages de femmes (une succession de cris muets) peints par Leonor Fini ; il y a le récit que me fit un jour ma grand-mère (française) de l'étrange destin d'une pensionnaire de la maison de retraite où elle vivait, devenue aveugle à force d'avoir pleuré son fiancé tombé le premier jour de la guerre de 14-18, et qui ensuite n'avait jamais connu d'autre homme ; mais il y a aussi et surtout, au moment de l'écriture des premiers poèmes, la découverte bouleversante de « Tübingen, Jänner » (Tübingen, Janvier), de Paul Celan :

Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihre — « ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes » —, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten :

Käme,
Käme ein Mensch,
Käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen : er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.
(« Pallaksch. Pallaksch. »)[13]

---

[13] Poème dont on pourrait proposer la traduction suivante (après bien

Dans *La poésie comme expérience*[14], où je découvris ce fulgurant poème pour la première fois, en 1986, Philippe Lacoue-Labarthe note que « l'unique question qui (le) porte, comme elle a porté toute la poésie de Celan, est celle du sens, de la possibilité du sens. Question transcendantale si l'on veut, qui inscrit Celan, jusqu'à un certain point, dans la lignée ou le sillage de Hölderlin... ». (De même que la citation du début du poème, tirée du « Rhin », le mystérieux « Pallaksch. Pallaksch. » vient en effet de Hölderlin, et renvoie à l'aphasie finale du poète.)

Poésie, donc, qui se (re)cherche une langue : celle d'un poète juif cherchant à continuer d'écrire en allemand après Auschwitz,

---

d'autres):
« Yeux à la cécité / conduits par la parole. / Leur — « une / énigme est le pur / jaillissement » —, leur / souvenir de tours hölderliniennes nageant, cernées / de mouettes. // Visites de menuisiers noyés / à ces / mots qui plongent : // Si venait, / venait un homme, / venait un homme au monde, aujourd'hui, avec / la barbe de lumière / des patriarches : il ne ferait, / à supposer qu'il parle de ce / temps, il / ne ferait / que bredouiller, bredouiller, / encore et toujours / bredouiller. // (« Pallaksch. Pallaksch ».) »

[14] Paris, Bourgois, 1986. Voir aussi, à propos de « Tübingen Jänner » (1961), le commentaire de Bernhard BÖSCHENSTEIN dans la revue *Fin* n°7 (décembre 2000), p. 49-59 ; ce poème, note-t-il, travaillé par la citation de Hölderlin et son morcellement, « est né de la destruction du statut de la poésie hymnique issue de Pindare et nourrie de la mission triomphale attribuée au poète de l'ère goethéenne », à quoi Celan substitue, après la Seconde Guerre mondiale, « l'absence de fondement comme fondement ».
On consultera encore, au sujet de ce même poème, le récent commentaire de Jean BOLLACK (très critique envers l'interprétation de Philippe Lacoue-Labarthe, fondée selon lui sur un « refus du sens ») dans *Poésie contre poésie*, Paris, PUF, 2001, p. 105-138. Ce qui est visé, écrit Bollack, à travers le « balbutiement productif » du poème, c'est « l'autre "rive" d'une voyance dans l'aveuglement ». Le poème de Celan « n'a rien de "bégayant"; il dit qu'il faut reconstituer le langage dans ses éléments premiers, resémantiser la matière ». « On s'applique à une recomposition des éléments syllabiques, afin de pouvoir parler » résume Bollack, qui montre que Celan procède à partir d'« atomes linguistiques » désassemblés et transformés au profit d'une « contre-langue » ou d'une « contre-parole » (« Gegenwort ») substituée à l'ancienne (et fallacieuse) « parole autorisée et autoritaire », celle de l'ode noble et sacralisée qui s'est compromise avec l'Histoire. Le commentateur signale aussi que « le mois de janvier est lié, dans l'œuvre de Celan, à la Conférence de Wannsee, où fut ratifiée l'extermination des juifs », et observe entre autres que toute la seconde partie du poème s'articule autour du mot monosyllabique « Mensch », « Homme »: la parole de Paul Celan s'origine « non pas dans le défaut de Dieu, mais dans le *défaut de l'homme* (« Fehl des Menschen »). L'angoisse métaphysique change d'objet. » (je souligne).

contre sa langue et à partir d'elle, grâce à une « renverse du souffle » (« Atemwende »[15]), c'est-à-dire un *retournement* radical. Poésie issue de la douleur absolue, du balbutiement, de la désarticulation du sens — mais qui refuse envers et contre tout de se taire, de renoncer. Qui, échappant au nihilisme, dit non pour pouvoir à nouveau dire oui. Et aussi : poésie qui rompt définitivement avec l'ancienne langue « sacrée » de l'ode (celle, romantique, prophétique, de Hölderlin, présente en ouverture du poème de Celan sous forme de citation) — la décomposant pour tenter de re-composer autrement le sens.

Au cheminement initiatique de « Delphes des trois fois », qui évoquait allusivement, à travers des vestiges de vers, le deuil de la transcendance, ou du sacré, et l'état ruiné de notre temps, succèdent donc avec les *Figures d'égarées* une sorte de catharsis de la douleur et un travail du deuil (qui est aussi *travail du vide*, au cœur du poème et de la langue) consécutifs au choc de la découverte de Paul Celan. Rencontre qui fut aussi à l'origine, pour moi, d'une double prise de conscience : la possibilité d'une écriture poétique nouvelle existait bel et bien (existait *toujours*), au-delà du pire, mais se doublait de l'impossibilité de faire l'économie d'une « traversée de l'abîme » (traversée effectuée de manière indépassable par Paul Celan) et du constat d'une « noyade ». Le premier poème issu de la lecture de Celan sera, précisément, « Noyée... » :

Noyée, mais dans
ce qui n'est pas
pesante âme
disloquée,
mâcheuse d'infini, elle
dure, elle
persévère dans l'incongru
psaume incessant de sa
plainte

---

[15] Voir *Atemwende*, recueil paru en 1967, et dans « Le Méridien », discours prononcé par Paul Celan lors de la remise du Prix Büchner en 1960 : « Dichtung : das kann eine Atemwende bedeuten » (« Poésie : cela peut signifier une renverse du souffle » — traduction de Jean-Pierre Lefebvre, *in*: Paul CELAN, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999 (édition bilingue augmentée d'un dossier inédit de traductions).

Et c'est progressivement que, suscitées par l'écriture elle-même, les figures mythologiques vont venir s'ajouter aux premières Égarées — comme pour m'aider à universaliser cette catharsis de la douleur, à l'élargir à l'ensemble des femmes, mères, épouses, amantes, mystiques ou égarées que l'excès d'une soif, d'un désespoir, d'un manque ou d'un désir impossible réduit à la prostration mutique, ou livre à la folie. Ainsi Beno Besson[16], à propos d'Ophélie : « Ophélie est en fait plus clairvoyante que si elle était "raisonnable". [Sa folie] est le seul moyen d'exister qui lui reste... Elle est folle pour échapper à la douleur. »

Je n'ai eu ni l'intention ni l'impression, ce faisant, de tenir un discours plus « féministe » (ou tout simplement plus « féminin ») que celui des tragiques grecs, de Racine ou de Shakespeare, quand ils représentent les douleurs de Cassandre, d'Hécube, de Phèdre ou d'Ophélie. Cependant, force m'est d'admettre que, dans bien des cas, le détour par le mythe a entraîné une subversion des figures dont je n'ai pris conscience que beaucoup plus tard, et qui tend à transformer l'échec des Égarées en demi-victoire : d'Ophélie sur la mort, de Cassandre sur le silence, ou d'Aloïse la schizophrène sur la folie et l'impuissance... Ce travail de métamorphose du mythe (et du négatif en positif) s'est produit à mon insu, il est l'*effet du poème* bien plus que son origine consciente. En voici quelques exemples : dans le poème XVII de *Figures d'égarées*, deux vers du *Gerontion* d'Eliot : « The word within a word, unable to speak a word, / swaddled with darkness » ont comme « appelé » la figure de la prophétesse Cassandre — mais une Cassandre « taciturne », qui au lieu de vaticiner se tait : c'est son silence qui « foudroie », plus et mieux qu'aucune parole ; de même, dans le poème XIV, l'Ophélie mythique de Shakespeare n'est pas morte mais « rescapée » — et « détient l'inouï / privilège inutile des / morts »; quant aux Vestales du poème X, elles ne gardent plus l'antique feu sacré (celui qui attestait de la présence vivante des dieux), mais « le vide », persévérant (absurdement ?) dans une fidélité à rien. Dans la plupart des cas, le mythe est donc réinterprété et presque « retourné », mais sans aucune intention consciente, au départ. Il se trouve seulement que le poème, au lieu de maintenir les Égarées dans l'impuissance et l'échec, le plus

---

[16] Cité par Anne CUNÉO dans *Beno Besson et « Hamlet ». Un portrait à travers quelques mises en scène de Hamlet*, Lausanne, Favre, 1987, p. 52. Cette citation retrouvée faisait partie du « matériau » des *Figures d'égarées*.

souvent les sauve. Leur force est dans la résistance muette qu'elles opposent au désespoir : résistance minérale de Niobé (dans le poème VI, inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide), silence assourdissant de Cassandre, ou encore choix de la peinture comme réalisation imaginaire de ses désirs impossibles et invention de soi, dans le cas d'Aloïse, l'aliénée devenue après sa mort une star de l'art brut.

Le mythe, métaphore du processus de création : quelques propositions pour conclure

1. Le mythe[17] (tant qu'il est vivant, c'est-à-dire travaillé par une tension née de la contradiction, tant qu'il évolue et ne cesse de se réinventer) m'apparaît comme une *métaphore du processus de création*. Pas plus que lui, l'invention littéraire ne saurait « naître de rien » : elle est transformation permanente de formes en formes, digestion, palimpseste, incessant pillage, déplacement, décomposition et recomposition nouvelle, par l'écriture, d'un matériau imaginaire en constante évolution, mais dont l'oubli radical signifierait sans doute la fin de la littérature.

2. Les mythes nous fournissent essentiellement des récits, des figures ou des images relatifs à l'économie humaine du désir et de la violence, et c'est en quoi ils nous sont encore et toujours nécessaires. Mais ils ne peuvent continuer de nous nourrir qu'à condition d'être sans cesse retravaillés, mis en question par la conscience actuelle, celle du présent, qui n'en retiendra que certains éléments pour les recomposer (avec d'autres) en vue d'un nouveau sens.

3. Dévalué par le rationalisme occidental, critiqué par les philosophes depuis Platon (qui se méfie autant des poètes qu'il leur est redevable, et recourt lui-même au mythe tout en le dénonçant), le mythe, comme la poésie, dont Maïakovski écrivait qu'elle est « de la pensée rendue sensible », est déjà une forme de pensée — mais

---

[17] Mythe qui constitue en soi, on ne saurait l'ignorer, une notion hautement chargée d'idéologie, indissociable de toute l'histoire de notre modernité, et soulève d'innombrables questions impossibles à aborder ici — peut-être inséparables, d'ailleurs, de l'avenir de la littérature. Car si méconnaître les mythes qui nous précèdent et nous constituent (et leurs détournements) nous voue à la méconnaissance de ce que nous sommes, l'oubli de ces mythes et de la littérature du passé vouerait la littérature elle-même, soit à la gnose (et à une demi-mort), soit à la naïveté et à un rapide épuisement.

de pensée « poétique », essentiellement paradoxale, qui *ne sépare pas* la face « diurne » et la face « nocturne » des choses, l'opacité de la clarté, ou une chose de son contraire, ne résout pas la polyvalence et se montre apte à *penser le deux*, à inclure (sans en résoudre la tension) l'ambivalence ou les contradictions qui ne cessent de nous constituer comme de fonder notre relation au monde.

4. De même que le mythe, à l'origine, renvoie aux composantes les plus archaïques de la psyché, le surgissement initial du poème me semble toujours impliquer une « descente » dans les profondeurs de l'inconscient ou de la mémoire (ou de la langue elle-même) et comme le retour à une sorte d'« enfance de l'imagination ». (D'où le fait que le poème aille *vers l'idée*, au lieu d'en découler.) Le risque, cependant — si l'on refuse ensuite d'en passer par le travail d'élucidation de ce qui s'est obscurément trouvé à travers l'écriture, si l'on refuse de *penser la poésie*, de s'interroger sans cesse à nouveau sur sa nature et ses fins ou d'en tirer un savoir, c'est de se répéter à l'infini ou de rester enfermé dans le cercle du poème, sans en apprendre rien... De même qu'il faut confronter le mythe à la philosophie, passer de l'intuition poétique à l'intelligible, ou à la tentative de compréhension de ce qui se trame là dans la langue, m'apparaît, non comme un risque, mais comme la chance d'une connaissance à conquérir progressivement sur l'in-savoir initial, et susceptible, au-delà, de relancer la poésie, ailleurs et autrement.

5. Les figures du mythe (antique ou moderne), en surgissant au sein du poème, permettent — au même titre que d'autres formes de polyphonie — de substituer au « je » lyrique une constellation de points de vue qui « théâtralisent » le poème et permettent au « je », à la fois, de se projeter dans les figures, et de prendre de la distance avec ses propres émotions ou son propre vécu — c'est-à-dire de se décentrer (tout en ne cessant de rejoindre obliquement ses propres obsessions) comme d'universaliser son propos.

6. Les réécritures successives du mythe, au même titre que l'écriture poétique elle-même — quelque atemporelles qu'elles se veuillent —, sont inséparables du contexte (culturel, épistémologique, idéologique ou socio-historique, voire politique) qui les voit naître. Si la poésie est peut-être de tous les genres littéraires celui qui renvoie le plus au « hors-temps », elle ne saurait sans naïveté se croire exempte de ce qui, historiquement, la détermine (on *ne peut plus* écrire aujourd'hui comme Ronsard, Hugo, Apollinaire ou les surréalistes, ni dire les mêmes choses qu'eux,

et Baudelaire quand il revient au sonnet le fait à la fois pour se donner une contrainte formelle et subvertir du dedans l'ancienne poésie idéaliste — non pas du tout pour imiter).

Nous écrivons aujourd'hui — en Occident du moins — après l'invention de la psychanalyse, après la « mort de Dieu », Nietzsche et Mallarmé... mais aussi dans l'après-Auschwitz, réduits, selon le mot de Cioran, à « bricoler dans l'incurable », en proie à l'incomplétude et au brouillage voire à l'annulation pure et simple des anciennes valeurs — bref, réduits métaphysiquement à une quasi table rase. Comme on a pu dire du théâtre de Beckett qu'il « s'érige sur les ruines de la poésie[18] », la poésie d'aujourd'hui s'érige sur et contre ses propres ruines (celles du sacré, mais aussi celles du prophétisme, du romantisme et de l'humanisme), tendue vers un recommencement possible qui exclut à la fois, me semble-t-il, de s'en tenir à l'ancien sujet lyrique *et* à l'absence de sujet, au « neutre », c'est-à-dire à une conception de l'écriture qui suppose l'abdication de la responsabilité (ou de « l'engagement » au sens large) de la parole du sujet, toujours et nécessairement de l'ordre du « parti pris ».

J'ai tenté de suggérer que le recours aux mythes et à leur prodigieux matériau imaginaire — pour peu que celui-ci se voie déconstruit, puis « détourné » au profit d'un sens neuf — était l'une des voies envisageables d'un tel recommencement. J'inclus dans ce « matériau » hérité du passé aussi bien la mythologie antique ou extra-occidentale que, par exemple, la Bible, autre source inépuisable de réinterprétations et de détournements : c'est avec elle que rivalise Mallarmé en rêvant du Livre total où se déploierait « l'explication orphique de la Terre », et c'est elle encore que « recommence » Francis Ponge (sur le mode matérialiste) en lui substituant *Le Parti Pris des choses*, qui se veut une manière de recommencement de la Création à partir de zéro, « à partir du plus profond et du plus noir (où les précédents siècles nous ont engagés)[19] », et vise ultimement à « susciter l'Homme »... J'y inclus aussi l'ensemble de la littérature et des « mythes » qu'elle nous lègue, de *L'Odyssée* d'Homère et des tragédies antiques au *Godot* de Samuel Beckett ou à la *Rose de personne* (« Niemandsrose ») de Paul Celan.

---

[18] Myriam BOUCHARENC, in : *Samuel Beckett, L'écriture et la scène*, Paris, SEDES, 1998, p. 33.

[19] Francis PONGE, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, 1999 (*Proêmes*, « Notes premières de "l'Homme" »), vol. I, p. 229.

Mais il est bien entendu d'innombrables autres voies possibles pour renouveler la parole poétique : je pense (en Suisse romande) au « lyrisme paradoxal » d'un Pierre Chappuis ou à « l'effacement » d'un Philippe Jaccottet, qui tous deux ont cherché à instaurer une nouvelle parole poétique oscillant entre mise en question du « je », effacement du « moi », méfiance de l'image et reconstruction (discrète) du sujet lyrique ; je pense (en France) au « parti pris » descriptif de Ponge (à son détour « anti-lyrique » par les choses et leur minutieuse description-définition, manière de « désaffubler » la poésie qui est aussi un « parti pris de l'autre », une « poéthique »); je pense aux expérimentations d'Henri Michaux qui changent la poésie en « laboratoire du dedans » pour la contraindre (non sans périls) à de nouvelles découvertes ; ou encore, sur un tout autre plan, à Gabrielle Althen creusant le « coma du ciel » pour « recommencer Dieu » sans Dieu, à partir de « l'empreinte de ce vide » — et bien sûr, de la manière la plus décisive sans doute, à la poésie de Paul Celan qui, Juif passé par les camps, retravaille en profondeur l'héritage hébraïque et l'entrelace à la langue allemande pour se la réapproprier, mais aussi pour la contraindre de l'intérieur à un « renversement »[20]. Et à Mandelstam. Et à *Éclipse d'étoile* de Nelly Sachs. Et à tant d'autres.

« Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer... » répète la dernière page de *L'Innommable*[21]. Ainsi de la poésie occidentale, depuis qu'Adorno l'a déclarée « impossible après Auschwitz » et que Celan a héroïquement tenté d'en re-fonder la possibilité, avant de se jeter au fleuve. Ainsi de l'homme, qui ne cesse de se faire et de se défaire, de désespérer puis de tirer de son désespoir même matière à métamorphose, ou à poème, jusqu'à ce que la mort le prenne.

Sylviane DUPUIS
Écrivain

---

[20] « Il représente la réalisation de ce qui ne semblait pas possible : non seulement écrire de la poésie après Auschwitz, mais encore écrire "dans" ces cendres-là, parvenir à une autre poésie en pliant cet anéantissement absolu, tout en demeurant, d'une certaine façon, au sein de cet anéantissement. [...] Mais en procédant à travers les décombres de l'impossible, il génère une aveuglante moisson d'inventions, qui ont compté de façon décisive dans la poésie de la seconde moitié du XXe siècle [...]. Au fond, ce qui ne fait jamais défaut chez Celan, c'est la violence d'un amour, justement absolu car toujours davantage "sans objet". » (Andrea ZANZOTTO, traduction de Philippe DI MEO transmise par le traducteur).

[21] Samuel BECKETT, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 213.