



Paul Weiss, Paysage.

« Le nom propre de la divine Présence est : Peut-être (*Oulaï*). » (*Tikkouné-ha-Zohar*, 69)

Revue de l'Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée
fondée en 2007

- 2 -

Parmi les membres fondateurs :

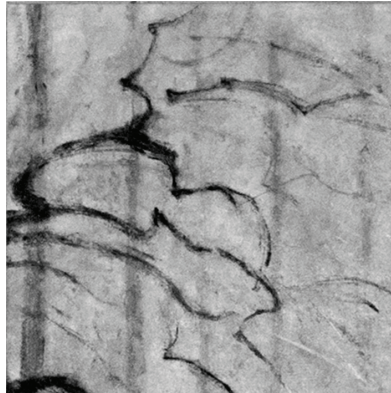
Adrien Finck, Henri Meschonnic, Stéphane Mosès, Hélène Péras

Rédaction :

Claude Vigée, Heidi Traendlin, Alfred Dott, Guy Braun, Anne Mounic

Comité :

Régine Blais, Claude Cazalé Bérard, Jean-François Chiantaretto, Michèle Finck,
Liliane Klapisch-Mosès, Andrée Lerousseau, Sylvie Parizet,
Helmut Pillau, Anthony Rudolf.



Retrouvez *Peut-être* sur Internet : <http://revuepeut-etre.fr>

Les propositions d'articles critiques sont à envoyer à l'adresse suivante : anne.mounic@free.fr

Nous sollicitons nous-mêmes poèmes et proses.

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée
Anne Mounic
47 bis, rue Charles Vaillant 77144 Chalifert - France

En cette drôle d'année 2020, où notre après-midi poétique, prévue le samedi 14 mars, ne put avoir lieu en raison de la pandémie envahissant nos vies, nous retrouvons tout de même, dans la revue, une partie des contributions prévues ce jour-là, notamment celle de Claude Cazalé Bérard, à laquelle est due la publication d'une sélection de poèmes de Claude Vigée en italien (Cahier de *Peut-être* n° 6, septembre 2020). La traductrice nous fait partager sa joie et son questionnement. L'hommage de Daniella Pinkstein, à laquelle nous devons l'initiative du colloque organisé en partenariat avec l'Institut Wiesel, prévu le 24 mai, annulé et reporté en novembre, nous éclaire sur la perspective, – Claude Vigée, poète, prophète –, qu'elle a donnée à cet événement, qui vient à point pour célébrer le centenaire de la naissance, le 3 janvier 2021, de celui qui a traversé le vingtième siècle (3 janvier 1921) et ses terribles *défilés*. De surcroît, David Schnée nous permet de partager ses réflexions sur le judaïsme.

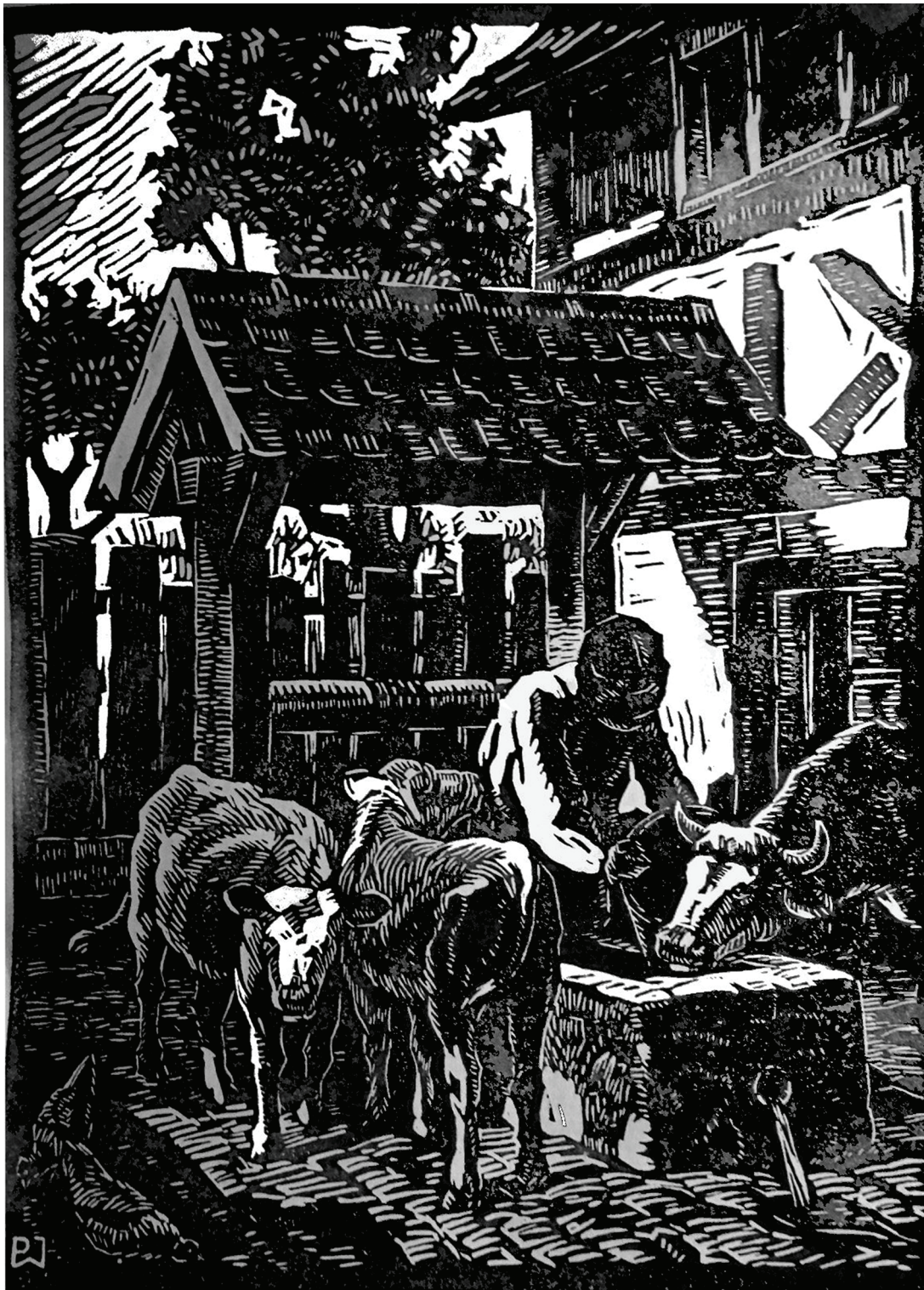
Dans la continuité du colloque de Strasbourg, « L'éclat et l'écart : En chemin avec les Juifs d'Alsace et de Lorraine » (23-24 octobre 2019), Freddy Raphaël développe l'idée inspirée par l'un des chapiteaux de la cathédrale, « La synagogue aux yeux bandés. Et pourtant elle voit. », titre de la session 4, où il était question d'André Spire et de Claude Vigée. Nous devons à Alfred Dott la photographie de ce motif, qui orne le portail sud.

Nous proposons également à la lecture poèmes et proses, de Georges Gachnoci et de Beryl Cathelineau Villatte entre autres. Marc Kauffmann, membre de l'association, écrit en allemand sous le nom d'Anton Brunnengeber et fait traduire ses poèmes. On peut en lire d'autres dans *Temporel* n° 2, octobre 2006, toujours en ligne.

C'est un ami de Claude Vigée, le peintre Paul Weiss, que nous proposons de redécouvrir entre ces pages, grâce à quelques reproductions de ses tableaux et gravures, (collection particulière ou musée de Bischwiller), – que nous devons à Alfred Dott –, accompagnées de ce qu'écrivit de lui le poète et qui parut en 1977 dans *Du bec à l'oreille*. Ces réflexions sur l'œuvre de son aîné nous fournissent aussi de précieuses indications sur sa poétique. De même, sa réflexion sur la poétique surréaliste et l'« automatisme mental » nous instruit sur ses propres choix. Cet essai parut initialement dans *Révolte et louange* en 1962.

Ce numéro 12 de la revue marque l'année du centenaire de Claude Vigée. Nous souhaitons que son œuvre fleurisse dans les consciences en touchant de son rythme « l'oreille ouverte » du lecteur attentif.

Anne Mounic,
Chalifert, 2 mai 2020.



Paul Weiss, Xylogravure.

Sommaire

« À ceux que mon cœur aime »

L'invention poétique et l'automatisme mental

par Claude Vigée

L'art et l'univers de Paul Weiss

par Claude Vigée

« Mon heure sur la terre »

Exposition de photographies à Bischwiller

par Alfred Dott

Exil et traduction

Traduire Claude Vigée en italien

par Claude Cazalé Bérard

Tentative de compréhension du judaïsme

par David Schnée

Ma rencontre avec l'œuvre de Claude Vigée

par Daniella Pinkstein

Inceste heureux et circoncision de Dieu :

deux notions fondatrices de la pensée de Claude Vigée

par Anne Mounic

« L'oreille ouverte »

« Et pourtant, derrière son bandeau, elle voit. »

L'Église et la Synagogue du portail sud de la cathédrale de Strasbourg

par Freddy Raphaël

La spirale, figure du devenir, figure de l'œuvre

par Anne Mounic

La jeunesse affranchie du poète brésilien Antônio Frederico de Castro Alves

par Martine Blanché

« Le lac de la rosée »

Sonnet

et autres poèmes

par Georges Gachnochi

Tombée de la nuit

par Beryl Cathelineau Villatte

Poème

par Anton Brunnengeber

À Claude Vigée et Wanda Landowska

par Michèle Finck

« Dompter le temps »

Actualités de Claude Vigée et de Peut-être

Ont contribué à ce numéro

Présentation de l'association

« À ceux que mon cœur aime »





Paul Weiss, Paysage sous la neige.
Huile sur toile.

« L'idée de surréalisme, écrit André Breton, tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite... »² À cet effet Breton préconisait, dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, l'usage de l'automatisme mental sous toutes ses formes ; et principalement celui de l'écriture automatique, du récit des rêves, auxquels vinrent s'ajouter plus tard l'« objet surréaliste » et la « trouvaille ». Il y définissait le surréalisme comme « un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »³. Rolland de Renéville résume la doctrine en ces termes : « ... la nécessité pour le poète de se laisser écrire, sans qu'il y ait lieu pour lui d'intervenir sur les mots qui se font jour à travers lui »⁴.

Ces assertions posent, et résolvent à leur manière, le problème difficile de la création poétique dans son rapport avec le langage. Est-on en droit de confondre le processus de l'invention avec l'enregistrement passif d'expériences mentales qui ne laissent dans le langage spontané de l'instant qu'une trace imparfaite et discontinue ? Les poètes se feraient-ils vraiment « les sourds réceptacles de tant d'échos ? » Une telle conception de la poésie relève de la méthode descriptive, elle tend à créer des figures statiques, des documents plutôt que des œuvres vivantes. Elle pêche dans la mesure où elle identifie l'expression verbale immédiate avec les forces psychiques cachées « en pleine zone interdite », dans les régions du rêve et de l'enchantement, et substitue à la continuité de celles-ci le dénombrement fragmentaire de l'écriture automatique.

Pour juger des principes de Breton, il faut reprendre un à un les éléments mis en jeu dans la méthode décrite. Quels rapports entretiennent entre eux le rêve, le récit du rêve, l'automatisme mental, l'écriture automatique, et le « fonctionnement réel de la pensée ? » Comment faut-il envisager leurs relations avec la poésie ? Breton met un signe d'égalité entre tous ces termes : le rêve et son récit, l'automatisme mental et l'écriture automatique expriment indistinctement la « réalité supérieure » de la pensée et se confondent nécessairement avec la poésie. Reste à savoir si ces équations se justifient, ou si elles remplacent la vérité psychologique par un cercle de synonymes qui l'éludent.

*

-
- 1 Claude Vigée, *Révolte et louanges : Essais sur la poésie moderne*. Paris : Corti, 1962, pp. 83-100.
 - 2 *Second Manifeste du Surréalisme*. Paris : Kra, 1930, p. 23.
 - 3 *Manifeste du Surréalisme*. Paris : Kra, 1929, p. 46.
 - 4 Roland de Renéville, *L'Expérience poétique*. Paris : N.R.F., 1938 p. 55.

Examinons d'abord les notions que cultive une certaine critique de notre temps sur les liens du rêve et de la poésie. Certes, il existe une parenté entre ces deux formes d'activité intérieure. La source d'énergie affective dont vivent les images mentales semble plus apte à se manifester dans un état de coupure où l'être gagné par le sommeil cesse d'agir utilitairement : encore est-ce au prix de la communication de ces images, proprement ineffables, et sujettes seulement à décalque verbal. La transe hypnotique et le rêve ne constituent cependant pas un état idéal, dans lequel l'impulsion pure de l'esprit créateur ou le « Mystère » d'André Breton se livreraient directement au regard explorateur. Les « formes d'associations, négligées jusqu'à lui », que le surréalisme provoque par l'intermédiaire du rêve transcrit ou de l'écriture automatique, possèdent-elles vraiment une « réalité supérieure » ? Comme nous l'indique Breton au début du premier « *Manifeste* », tout le mouvement *repose sur cette croyance*.⁵ On peut la mettre en doute. Connue dans l'allégorie de Claudel, le roi secret de l'âme reste à jamais caché derrière la Muraille intérieure. À l'état de veille et dans le rêve on n'en devine la présence que par l'ombre interceptée et projetée sur l'écran des formes objectives par le travail de l'imagination. C'est ainsi que, dans la Genèse, selon certains exégètes, les anges ou Elohim créèrent Adam en laissant tomber leur silhouette sur le limon, et le formèrent à l'image de *leur* ombre où Dieu lui-même ne s'était point révélé.

Si l'on examine les caractères principaux de l'activité onirique et de la création de l'art, on se rend compte que le rêve, comme la vision extérieure du monde, remplit les conditions posées par Croce pour la seule expression esthétique. L'existence séparée du rêve, de la nature, et de l'art, est la meilleure critique que l'on puisse faire du concept esthétique de Croce. Le rêve est vraiment une œuvre d'art au sens de Croce, une perception formelle à base affective du type « intuition-expression ». Mais son milieu d'épanouissement, et le mécanisme auquel il obéit, sont sans rapports immédiats avec l'univers spatialisé où se meuvent notre corps et notre esprit éveillés.

Comme toute œuvre d'art le rêve est particulier, il s'achève chaque fois sur lui-même : c'est une expérience totale que l'on ne saurait transposer directement dans une autre sphère d'existence (par le récit qu'on en fait, ou par le procédé du rêve éveillé dont se prévalait Desnos), ni généraliser autrement que sous l'aspect imagé du mythe. Reverdy, parlant de l'expérience directe des sens, fait une remarque qui s'applique aussi bien ici : « Les sensations sont le combustible du néant. Inutile de les noter, de les embaumer. Elles ne ressuscitent, avec leur sève et leur parfum, que lorsqu'elles ressurgissent on ne sait plus d'où – quand on les avait oubliées –, qu'elles sont retordues, transformées, adaptées au moment précis où elles doivent être libérées. Non plus pour être exprimées elles-mêmes, mais pour exprimer »⁶. La poésie s'accommode mal de l'exploitation brutale de l'esprit. Il lui faut des étendues de silence et d'oubli qui la nourrissent, lui donnent le temps d'éclore, de s'ouvrir à elle-même !

Le rêve rétrécit le rôle du langage jusqu'à en faire un instrument accessoire dont il se passe souvent tout à fait pour lui substituer l'action pure, exactement comme dans la vie pratique. Le rêveur est un homme

5 *Manifeste du Surréalisme, op. cit.*, p. 46.

6 Pierre Reverdy, *Le livre de mon bord*. Paris : Mercure de France, 1948, p. 217.

très occupé. C'est ici l'image animée qui domine et incarne la psyché, à laquelle revient le rôle principal dans l'expression interne du rêve.

La poésie, au contraire, confie au langage la fonction exercée par l'imagination motrice dans le rêve. Il secrète la substance même du sentiment poétique, mais le « décrit » aussi peu que les images mouvantes du rêve expliquent le sens du songe au rêveur. Celui-ci s'identifie avec la scène rêvée comme l'amateur de poèmes avec la page lue. Aux yeux du lecteur poème et langage se confondent pour le désigner lui-même, comme l'image de rêve est une avec la personne qui la subit.

Ainsi, prendre les images oniriques découvertes par « l'illumination systématique des lieux cachés » pour matière d'un poème ou d'un tableau (Breton parle du « modèle intérieur » dans son essai sur le *Surréalisme et la peinture*), c'est tenter d'en faire une reproduction, une description maladroite, effectuée au mépris de la différence radicale entre les milieux d'expression imposés par le rêve et le langage articulé. Valéry nous met en garde contre cette erreur : rien de plus difficile que d'écrire son rêve, et rien de moins spontané. Le résultat ne saurait être qu'une approximation plus ou moins grossière et schématique.

C'est là une première objection que l'on peut formuler contre le principe surréaliste : l'analogie finale du rêve et du poème empêche tout saut de l'un à l'autre, toute utilisation immédiate de l'un pour l'autre dans le processus créateur. Les critiques du Symbolisme nous ont utilement rappelé que la poésie n'était pas la musique. Il serait opportun aujourd'hui de nous faire souvenir des différences qui séparent le rêve de la poésie. C'est abuser du sens des mots que d'assimiler le poète créant à l'esprit qui songe dans le sommeil. Tous deux certes peuvent nous captiver, mais combien divergents sont leurs moyens !

La technique d'expression poétique n'est pas tenue de se référer aux conditions de l'état de rêve dont l'automatisme de Breton est une forme affaiblie et au fond assez suspecte : « Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez... » Elle ne leur doit aucune fidélité : appliqué ici, ce mot n'a pas de sens. Les poètes ne sauraient se réduire à de « modestes appareils enregistreurs ».

Paul Éluard le reconnaît, qui écrit en 1939 dans *Donner à voir* : « On ne prend pas le récit d'un rêve pour un poème. Tous deux réalité vivante, mais le premier est souvenir, tout de suite usé, transformé, une aventure, et du deuxième rien ne se perd, ni ne change ». Le rêve, création automatique, et l'art, création active du moi, sont deux formes très différentes de vision spirituelle. L'un nous sépare du monde, nous livre sans défense et sans voix aux monstres de la vie préconsciente. L'autre nous le rend transformé. baigné par la lumière de notre nouvelle connaissance, intégré à nos fibres les plus secrètes qui trouvent en lui leurs attaches.

Notre plus grande intimité, écrit Pierre Reverdy, nous ne pouvons l'exprimer qu'avec des matériaux qui nous sont extérieurs et étrangers. Ce sont les objets dont un peintre se sert – ou le poète les mots qui les désignent – qui deviennent les moyens d'expression les plus près, les seuls propres à rendre ses sentiments et ses idées sensibles et intelligibles. Parce qu'ils sont la forme que ses sentiments et ses idées doivent prendre, ils deviennent lui-même autant qu'il est obligé, lui, de devenir eux-mêmes. De sorte que si un peintre ne peut jamais mieux s'exprimer qu'en employant la mer, l'autre des ponts jetés par-dessus les torrents, l'autre des femmes nues et le

- 11 -

dernier des pommes, il n'y a qu'à bien regarder comment chacun traite ou maltraite ces différents objets pour trouver le niveau de son pouvoir humain, et le secret total de sa conscience d'artiste.⁷

- 12 -

Pierre Reverdy décrit ici le mécanisme de l'« introjection active » analysé par Ferenczi et esquissé par Freud dans son étude sur l'identification. Il nous paraît suggérer aussi la critique de l'imagination matérielle, dont Jung et Bachelard ont sondé les structures dans leurs ouvrages sur les archétypes de la conscience collective et la psychanalyse des quatre éléments. Une telle démarche, mettant à nu le pouvoir de transformation matérielle de l'impulsion affective, nous fera probablement pénétrer plus avant dans les arcanes de la création poétique que le recours à l'automatisme mental. Breton, dans ses ouvrages plus récents, semble s'orienter lui-même dans cette direction : il exalte le mythe primitif de la résurrection, parle de la nécessité d'un « détour par l'essence »⁸, qui, en temps de crise, substitue à l'actuel faussé une image parfaite de l'inactuel dont la substance est éternelle.

Affirmant l'identité de la poésie et du rêve, le premier *Manifeste* proclame également leurs affinités étroites avec l'automatisme verbal, qu'il assimile à la pensée authentique. Dans sa définition célèbre du mouvement surréaliste, Breton entend « exprimer le fonctionnement réel de la pensée » par l'écriture automatique, de préférence à toute autre méthode si l'on juge l'ordre dans lequel il range les différents moyens.

Cette idée implique l'identité immédiate de la « réalité supérieure » de l'esprit avec ce mode d'expression particulier, d'origine extérieure et conventionnelle, qu'est une langue écrite. Bien mieux : Breton nous apprend dans « Les Mots sans Rides » que ceux-ci vont dorénavant « commander à la pensée ».

Si nous pénétrons dans les intentions du *Manifeste* de 1924, Breton établit une équivalence entre la pensée libérée et l'automatisme mental d'une part, – (la pensée réduite à un instinct psychique) –, entre l'automatisme mental et la technique de l'écriture automatique d'autre part (cet instinct psychique réduit à un instinct verbal); enfin, entre ce dernier et la création poétique. Deux problèmes se posent : ceux-là justement qu'éclaire Breton en postulant, par un acte de foi, l'identité profonde des termes mentionnés.

Dans quelle mesure peut-on affirmer que l'écriture automatique, où intervient non seulement le langage appris dans les rapports sociaux, mais encore celui des livres et des écoles, donne une transcription authentique du « fonctionnement réel de la pensée » ? Sans prétendre exprimer la psyché entière, dont Breton ne veut voir que certains aspects, traduit-elle l'automatisme mental proprement dit, avec ses composantes affectives et imaginatives, ses manifestations paralogiques ou parfois étrangement rationnelles ?

Quelle que soit la réponse apportée à ces questions dont il ne suffit pas de se débarrasser par simples décrets, reste à savoir jusqu'à quel point on s'en servira pour expliquer la nature de la création poétique. Est-on en droit de faire dépendre exclusivement celle-ci, soit de l'automatisme mental pur, soit de l'automatisme verbal en jeu dans la « dictée » surréaliste ?

7 Pierre Reverdy, « La Nature aux abois », *Revue Verve*, II, 8, 1940, p. 54-55.

8 André Breton, *Arcane 17*. New York : Brentano's, pp. 29-30.

La théorie sur laquelle se fondent le *Manifeste* de 1924 et les écrits antérieurs de Breton recueillis dans *Pas Perdue*, affirme que notre vie intérieure, consciente et inconsciente, se fait à partir des mots. Elle estime que le reste de notre activité psychique est illusoire ou ne compte pour rien. L'impulsion affective elle-même, qui est à la racine de la pensée manifestée, serait de nature verbale. En tout cas, elle n'acquerrait de valeur ou d'efficace qu'au niveau de l'univers nominal.

Dès lors la technique surréaliste se justifie. L'automatisme linguistique posséderait une assise primordiale dans l'esprit créateur. On pourrait assimiler le langage, même orthographié, à un instinct psychique magnifiquement développé qui se serait spécialisé au cours de l'histoire humaine en donnant à chaque tribu ses mots. Du point de vue psychogénétique, il n'y aurait pas rupture entre la matière verbale inconsciemment agrégée, et l'état mental profond de l'Être absolu, qui tendait à passer du monde improféré des émotions et du rêve dans celui de l'écriture ou de la parole articulée.

Ainsi, nul acte de la volonté, nul effort vers l'expression ne seraient requis pour adapter l'un à l'autre le langage et la pensée. Le poème, assemblage verbal, naîtrait d'un état affectif ou imaginatif comme surgit l'écume à la pointe extrême d'une vague, de l'océan tout entier qui la supporte et partage sa nature marine.

Nous trouvons ici la marque d'un nominalisme extrême. Cette tendance caractérise les écrits les plus importants de la jeunesse de Breton. Elle s'affirmait déjà dans des œuvres théoriques antérieures au *Manifeste*. Nous lisons dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, qui lui est à peu près contemporain, et dont le titre semble révélateur :

Les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle. Tout se passe alors comme si une réalité concrète existait en dehors de l'individuel, que dis-je, comme si cette réalité était immuable. Mais, je l'ai déjà dit, les mots de par la nature que nous leur reconnaissons méritent de jouer un rôle autrement décisif. Rien ne sert de les modifier puisque tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel. Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage. La médiocrité de l'univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ?... Qu'est-ce qui nous retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence tout apparente des choses ? Le langage peut et doit être arraché à tout servage. Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de mœurs. Silence, – afin qu'où nul n'a jamais passé, je passe. Silence ! – Après toi, mon beau langage.⁹

Dans le second *Manifeste* Breton fait allusion à « ces produits de l'activité psychique... aussi indépendants que possible de tout ce qui n'est pas la vie passive de l'intelligence, ces produits que sont l'écriture automatique et les récits des rêves... Le tout est qu'il (l'homme) continue à parler tout le temps que dure cette mystérieuse sonnerie ; c'est en effet par où il cesse de s'appartenir qu'il nous appartient »¹⁰. Le principe nominaliste ressort bien, ici, du parallélisme établi entre la parole automatique et le mystère psychique commun à toute l'espèce humaine, qu'elle est censée transcrire intégralement.

9 André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Commerce*, III, Hiver 1924, pp. 47-49.

10 *Op. cit.*, pp. 54-55

La doctrine surréaliste orthodoxe nie l'autonomie de la sensibilité, et l'antériorité de la conscience individuelle ; elle l'ignore, ou lui refuse toute signification primordiale : « Après toi, mon beau langage. » Elle est fondée sur une interprétation métaphysique du monde et sur une théorie de la nature de l'esprit qui ferait du mot – c'est-à-dire de la convention arbitraire liée aux accidents de l'histoire – l'unique réalité et la seule méthode possible de connaissance. Nous ne sommes pas loin de la thèse extrême que soutient Carnap dans ses études sur la structure logique du langage.

C'est réduire étrangement le domaine et la force de l'esprit.

Le langage, écrit Jules Monnerot, n'est qu'une zone moyenne que bornent à ses deux frontières extrêmes l'algèbre et l'ineffable, la mathématique et le couple mystique-musique. Il n'est qu'un auxiliaire rétif, il faut que d'autres puissances sachent le tenir en bride, l'abandonner même à l'occasion pour quelque moyen plus adéquat. »¹¹ Valéry nous dit ce qui se passe en lui quand il essaie de « remplacer les formules verbales par des valeurs et des significations non verbales, qui soient indépendantes du langage adopté. J'y trouve des impulsions et des images naïves, des produits bruts de mes besoins et de mes expériences personnelles. *C'est ma vie même qui s'étonne*, et c'est elle qui me doit fournir, si elle le peut, mes réponses, car ce n'est que dans les réactions de notre vie que peut résider toute la force, et comme la nécessité, de notre vérité »¹².

Il semble que le secteur le plus important de l'univers intérieur soit ainsi contourné dans l'interprétation que nous donne Breton de la vie mentale ! S'il existe des relations évidentes entre l'intention intellectuelle et la réalisation verbale qui la retrace en symboles plus ou moins abstraits, une certaine continuité de l'une à l'autre que l'on appelle le sens des mots ou du discours, l'identité substantielle de la pensée et d'un langage parlé postulée par Breton ne nous paraît pas correspondre à la vérité :

L'homme pour l'œil humain n'est qu'une vision.
Quand tu veux remonter de ta langue à ton âme,
Néant. Ton propre fil en toi-même est rompu.
Tu ne sais pas ton verbe et veux savoir le sien ?¹³

Un abîme originel se creuse entre le langage et le réel. La réfutation du nominalisme prométhéen qu'entreprend Victor Hugo dans ce poème de *Dernière Gerbe* s'applique également au principe de l'écriture automatique.

Il y a disparité, non seulement entre la pensée logique et la construction grammaticale comme l'a montré Charles Serrus,¹⁴ mais encore entre la pensée imaginative du poète pénétrée d'affectivité et les structures linguistiques qui sont sa contrepartie extérieure. À défaut de la transmutation si particulière qui caractérise l'acte poétique total, et ne se retrouve qu'en lui, le langage échoue dans la recreation authentique

11 Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le sacré*. Paris : N.R.F., 1945, p. 145.

12 Paul Valéry, *Variété V*. Paris : N.R.F., 1945, p. 134.

13 Victor Hugo, *Dernière Gerbe*, *Œuvres complètes*. Paris : Albin Michel, 1941, XXIV, p. 326.

14 Charles Serrus, *La langue, le sens et la pensée*. Paris : P.U.F., 1941, pp. 168-169.

des états affectifs et des images mentales, tout comme le mécanisme syntaxique trahit la démarche logique véritable de l'esprit.

Le langage brut, non transfiguré par l'opération de l'esprit poétique, ou purifié à l'usage de la science par la rigueur mathématique, n'offre qu'un à peu près inepte des événements intérieurs. D'où l'échec à la fois du naturalisme poétique et de la vieille rhétorique à recettes. D'où, faut-il ajouter, la faiblesse du principe surréaliste.

Le sens des mots souffre d'une indétermination due à leur double nature : ils sont à la fois pensée et langage. Profitant de cette équivoque, les nominalistes et leurs alliés surréalistes tentent de tirer à eux tout le jeu. Dans le second *Manifeste* Breton caractérise ainsi l'inspiration :

Nous la reconnaissons sans peine à cette prise de possession totale de notre esprit, qui, de loin en loin, empêche que tout problème posé, nous soyons le jouet d'une solution rationnelle, à cette sorte de court-circuit qu'elle provoque entre une idée donnée et sa *répondante* (écrite par exemple)...

Le court-circuit se produit quand les deux « pôles » de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits...¹⁵

Les surréalistes substituent à la tension bipolaire qui s'établit entre la pensée et le langage un centre de force unique, véritable rocher miraculeux dans le désert spirituel, qu'il suffirait de frapper pour faire jaillir en flots de paroles les eaux vives de l'esprit.

L'origine probable du nominalisme de Breton est à trouver chez Rimbaud, et, dans la lignée des grands philosophes du XIX^{ème} siècle, chez Hegel. Rimbaud exprime dans ses lettres comme dans ses œuvres poétiques l'ambition de recréer le monde par l'invention d'un nouveau langage. Mais il échoue dans cette tâche titanesque. Lui qui s'était cru mage ou prophète, il est « rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! »¹⁶ Ce retour brutal au réalisme, ce rejet du nominalisme démiurgique et prométhéen expliquent les sentiments ambivalents qu'entretiennent les surréalistes à l'égard de Rimbaud, qui fut à la fois précurseur et renégat de leur mouvement.

Dans ses *Recherches sur la Nature et les Fonctions du Langage* Brice Parain étudie la position de la philosophie moniste allemande par rapport au langage. Il définit cette philosophie comme la « cosmologie du nominalisme »¹⁷. Analysant l'expressionnisme hégélien, il nous livre le secret de ce monisme. : « Toute la philosophie de Hegel est construite sur ce postulat : images et mots forment ensemble le tout de notre conscience et se combattent à l'intérieur de ce tout, qui tantôt, ainsi, paraît se détruire et tantôt se reconstituer, pour de nouveau se détruire, puis se reconstituer sans fin. »¹⁸ Brice Parain conclut en rejetant la conception hégélienne et ses conséquences, qui demeurent incertaines du fait que nous ne connaissons pas l'origine du langage —, connaissance sur laquelle s'appuie le postulat de Hegel et dont procède la dialectique des images et des mots.

15 *Second Manifeste du Surréalisme, op. cit.*, p. 54.

16 Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer, Œuvres*. Paris : Mercure de France, 1952, p. 198.

17 Brice Parain, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*. Paris : N.R.F., 1942, p. 144.

18 *Ibid.*, p. 159.

*

Le sens du discours est la résultante d'un couple de forces qui, prises isolément, s'avèrent inaptes à traduire la vie de l'esprit. L'intention poétique est d'abord une impulsion informe –, un cri dont l'écho se perd dans la sombre et sonore citerne de l'âme. Le mécanisme verbal, trop rigide, paraît à première vue peu propice à l'expression des affections ou à la création imaginative, qui sont l'apanage unique de l'individu. La pensée explore les ressources dont dispose le langage, elle tente de deviner quels êtres neufs sauraient en surgir. Dans ce but elle le transforme et se l'approprie après l'avoir soumis à une critique qui, bien plus que l'automatisme, constitue la clef de l'invention poétique.

Le « fonctionnement réel de la pensée » ne s'accomplit pas dans les mots, mais *avant eux*, dans leur direction, et se complète enfin par leur intermédiaire. La nuance est considérable. La durée intérieure ne se tisse dans aucun langage acquis. Tout au plus peut-elle s'y réfléchir après s'être propagée dans les profondeurs du corps qui est son premier organe expressif.

Ce n'est pas en vain que Thomas Hobbes se défait de « la traduction du discours de l'esprit dans le discours de la langue et des erreurs qui en résultent »¹⁹ L'esprit se vit d'autant moins par l'intermédiaire des mots que l'attitude mentale est plus proche de la transe contemplative, de l'épreuve du surréel – c'est-à-dire d'une réalité concentrée et parvenue à son point extrême d'acuité émotive. Bergson, dans la quatrième partie de *l'Évolution créatrice* met à sa place véritable ce langage muet, fait d'absence, que toute parole proférée est impuissante à traduire. Mallarmé, dans ses poèmes, tenta de réverbérer le soleil obscur de l'âme dont le souvenir, de Nerval à Maurice Blanchot, n'a cessé de hanter notre littérature. La poésie, en ce qu'elle a d'essentiel, est cette intention de la pensée tacite le vers le langage *impossible* – un drame de l'incarnation.

À l'autre extrémité de la vie mentale le calcul, langage-type, ne peut se dispenser de la propriété d'unités mobiles, et substituables *sans résidu* (Valéry), que confèrent les mots à certaines conceptions abstraites. Selon le dogme surréaliste le relâchement de l'attention permettrait aux mots de « se faire jour à travers nous ». On peut se demander dès lors ce qui est le plus étranger en nous, le moins authentique au niveau de l'âme profonde, – le langage acquis entaché d'impersonnalité, ou nous-mêmes saisis dans « notre plus grande intimité », liés à cette expérience centrale de l'esprit dont Valéry disait : « C'est ma vie même qui s'étonne. »

Si notre être crée un obstacle aux mots, c'est que les éléments du langage lui sont à l'origine extérieurs, non pas confondus d'emblée avec notre vie cachée, qui reste toujours celle de l'origine. Elle ne possède pourtant d'autre instrument pour se manifester clairement. C'est là sa tragédie, et la gloire du poète. L'intimité spirituelle n'est pas visitée par la lumière déformante de la conscience pratique : le langage appauvri qui lui sert d'organe ose à peine l'effleurer. L'art seul sait poser un masque de quartz translucide sur le visage fuyant des eaux souterraines.

*

19 Thomas Hobbes, *Treatise on Human Nature*, V.

L'acte créateur et la contemplation esthétique en général s'accompagnent d'une dépersonnalisation. Le poète est sollicité dans un sens différent de l'égotisme banal où se comptait ordinairement l'individu. Dans l'instant inspiré il s'abandonne à une certaine distraction, il devient la proie d'une torpeur physique où s'affaiblissent les contraintes extérieures qui régissent d'habitude sa conduite.

Cet état ne correspond nullement à une baisse de sa lucidité intérieure, mais au contraire, à une restriction de son champ, à sa convergence sur elle-même. Cette absorption, qui se produit aussi dans l'expérience réceptive (l'audition musicale en particulier), est en rapports étroits avec l'hypnotisme.

Loin d'acquérir pour nous-mêmes – afin d'en jouir sur le champ – les richesses qui se proposent alors à l'œil intérieur nous sommes conquis par leur éclat, médusés d'horreur ou divinement fascinés, ravis toujours à notre précédente condition et intégrés à quelque nouvel univers. « Les grandes œuvres, écrit André Gide, ne nous instruisent pas tant qu'elles nous plongent dans une sorte d'hébétude presque amoureuse. Ceux qui cherchent partout leur profit, je les compare à ces prostituées qui, avant de se livrer, demandent : « combien tu donnes ? » ».

L'esprit créateur ne se comporte pas en témoin d'un spectacle : il participe à une naissance dont il sort lui-même transformé. L'hypnose scientifiquement définie est une concentration d'attention qui exclut ou inhibe toute autre activité mentale. C'est la condition même de la création ou de la « re-crédation » esthétique dont parle Croce dans son *Bréviaire*. Dans un tel état le poète est d'abord tout-à-fait dégagé de l'emprise verbale, produit par excellence (le la communauté historique et du monde ambiant. Prononcer immédiatement, et sans trahir, dans un langage acquis, est la dernière éventualité à laquelle il puisse songer s'il prétend poursuivre l'expérience étrange qui consiste à pénétrer au cœur de la réalité intérieure. Igitur, au terme de sa descente dans l'escalier spirituel, marche dans le silence et sur la cendre.

Ce n'est que bien plus tard, vers la phase ultime de l'alchimie poétique, que le langage occupera la place principale dans les opérations de l'esprit créateur. Sous sa forme primaire, tant qu'elle n'a pas été purifiée par une rude ascèse, l'éruption verbale automatique, loin de correspondre à la réalité spirituelle et de devenir la « musicienne » de son silence, ne sait ni la traduire en signes, ni la communiquer. Elle se situe plutôt aux antipodes de notre être profond. Elle constitue le vomissement de tout ce qui reste en nous de mécanique, d'étranger, d'inassimilable.

Le torrent de l'avenir inouï enfonce le barrage des mots qui s'opposait à son expansion. Ses vagues irritées en portent les débris sur le rivage immobile des choses. L'explosion de cette gangue asphyxiante devient un moyen de lutte et de sauvegarde ; la rupture l'armure verbale, provoquée ou spontanée, ressortit à la pratique psychanalytique si elle n'est pas simple jeu d'intellectuels en vacances.

Les éruptions verbales à l'état de veille apparaissent en clinique chez les individus qui présentent un syndrome d'automatisme mental généralisé, d'allure incontrôlable, et sont en voie de perdre l'unité de leur personnalité. En simulant ces symptômes Breton croyait faire parler au plus vif de lui-même la voix impersonnelle de l'humanité entière : ce n'est pas l'homme générique qui s'exprime ainsi, mais l'absence d'homme, le haut-parleur intarissable de *personne*.

Chez les malades affligés d'un tel signe, les échanges normaux entre l'intellect et la sensibilité sont rompus. Il se produit un dévergondage des facultés mentales à la fois au niveau affectif et au niveau intellectuel. Les manifestations d'automatisme moteur (agitation convulsive) et mental (déluge verbal) sont

le témoignage d'une dissolution et non d'une intégration vitale de l'esprit sur un plan nouveau. Par là, elles s'opposent à l'expérience créatrice.

Le débordement verbal involontaire qui se manifeste parfois chez l'homme sain dans les nuits d'insomnie, les époques de surmenage intellectuel et physique, présente le même caractère : c'est un bavardage lassant et débridé, un retour insupportablement ennuyeux de paroles stéréotypées.

La plupart des poèmes surréalistes écrits sous « dictée » ou prétendus tels, sont, eux aussi, d'une monotonie effrayante qui n'est pas seulement l'effet d'un procédé littéraire abusif. Goethe et Flaubert nous mettent en garde contre ces débauches verbales gratuites, que certains ont tendance à confondre avec l'inspiration véritable, mieux encore, avec « le fonctionnement réel de la pensée ».

Jean Paulhan écrit dans les *Fleurs de Tarbes* : « La terreur est verbale, et plus soucieuse de langage que n'ont jamais été les Rhétoriques... Il n'est pas d'écrivain mieux occupé des mots que celui qui se propose à tout instant de les pourchasser, d'être absent d'eux, ou bien de les réinventer. Ce serait peu encore d'établir qu'il les a réinventés, d'apporter les preuves de son innocence. Or, ces preuves... sont elles-mêmes, et jusqu'au désordre et au défaut, de nature langagière. Ce sont d'autres mots qui établissent que l'on a échappé aux mots. D'où vient qu'un poème surréaliste s'imite plus aisément qu'un sonnet ? L'écrivain de terreur, en cette aventure, fait étrangement songer à Gribouille, qui se jette à l'eau pour éviter la pluie ».

Dans *Roméo et Juliette* (I, 5 ; II, 2) l'étincelle amoureuse jaillit entre les jeunes gens avant qu'ils n'aient pris connaissance de leur origine et de leurs noms respectifs. La possession érotique est entière à l'instant même : « Did my heart love till now ? forswear it, sight ! / For I ne'er saw true beauty till this night. »... « Go, ask his name : if he be married, / My grave is like to be my wedding bed. » La reconnaissance passionnelle s'effectue au niveau de la réalité absolue. Les amants ne découvrent leur identité qu'après la révélation du sentiment. Leur appartenance les emprisonne dans la facticité historique et sociale, à laquelle la passion pure s'oppose. Dans le nom de Roméo, Juliette lira comme en un miroir l'image de leur malheur commun. Il sera cause du désastre extérieur qui les attend. Saut de l'instant éternel dans le temps des hommes, de l'inexprimable vérité de l'être dans le langage meurtrier de l'histoire : « 'Tis but thy name that is my enemy. »

Juliette songe alors à débaptiser Roméo pour réparer le destin. « O be some other name ! / What's in a name ?... »

Changeant son nom, elle croit sauver son être, et mettre sur la réalité transcendante de l'amour un mot de passe terrestre qui le préserve pour eux seuls : « Call me but love, and I'll be new baptized, » s'écrit Roméo. Ils tentent ainsi, dans un élan suprême qui les projette hors du monde, de dépasser et de nier l'univers verbal dont le sens leur est si funeste. C'est en lui qu'ils rencontrent leur fin tragique. La situation shakespearienne n'est pas sans évoquer les rapports douloureux du langage et de l'inspiration poétique.

Le langage automatique est un fait. Mais aucune donnée actuelle sur la structure et l'activité de l'esprit ne permet d'affirmer, avec Breton, que ce langage et l'expression poétique soient identiques ou même comparables. L'automatisme constitue sans doute un aspect de la création poétique, mais ne la définit nullement. C'est ce que reconnaît Éluard dans ce passage de *Donner à Voir*.

On a pu penser que l'écriture automatique rendait les poèmes inutiles. Non : elle augmente, développe seulement le champ de l'examen de conscience poétique, en l'enrichissant. Si la conscience est parfaite, les éléments que l'écriture automatique extrait du monde intérieur et les éléments du monde extérieur s'équilibrent. Réduits alors à l'égalité, ils s'entremêlent, se confondent pour former l'unité poétique.

De ce texte capital il faut retenir l'insistance sur l'hégémonie de la « conscience parfaite » dans le processus poétique. L'invention constitue une tentative difficile de l'être affectif pour échapper à la fois à l'automatisme stérile d'un langage appris qui trahit la sensibilité personnelle comme le psittacisme trahit l'intelligence, et à la camisole de force de la conscience vulgaire qui les dépasse tous deux en les utilisant à des fins pratiques ou purement abstraites. Aussi ne se laisse-t-elle définir ni par l'automatisme mental, ni par une technique empirique, ni par l'intelligence rationnelle intéressée à ses propres fins. Le problème de la création poétique se pose en tout autres termes. Nous ne pouvons que les esquisser ici.

Il existe une différence de nature entre le murmure intérieur authentique, qui est kl'écho conscient d'une mystérieuse et permanente croissance de l'esprit dans la durée concrète du monde dont l'homme fait partie, et ce qu'entend Breton quand il nous engage à nous « **fier au caractère inépuisable du murmure** » : un murmure *verbal* qu'en vrai nominaliste il prend pour la substance originelle de la pensée.

Dans la mesure où nous n'avons pas à faire à une écholalie pure, ce murmure sensible est déjà prise de forme, projection extérieure du murmure intime sans visage, de la muette parole de l'être en nous. Il se révèle SIMULACRE verbal, musical, plastique ou musculaire de son vivant silence. Celui-ci précède tout langage déterminé comme la pensée, – l'activité ignée d'un moi pensant) –, devance toutes les pensées. C'est la **différence** entre la *natura naturans* et la *natura naturata* de Spinoza. Aucun des arts n'échappe à cette loi. Il serait plus exact de dire qu'elle seule les explique et justifie leur existence. La dialectique des grands théoriciens surréalistes, en aboutissant à la négation de tout art, constitue une démonstration par l'absurde de cette vérité.

« L'art, dit Valéry, s'oppose à l'esprit ». Il y a naissance d'art quand la scission originelle entre la durée intérieure et le monde des choses déterminées (réelles ou imaginaires), est abolie par la faculté de simulation amoureuse de l'esprit créateur, qui se retourne sur lui-même et saisit sa propre réalité. L'esthétique grecque définissait cette action comme une *mimesis*, une sorte de danse par laquelle la conscience extériorise, en s'y ouvrant, l'être caché. Valéry, avec son laconisme habituel, parle à ce propos du *passage par les mots*.

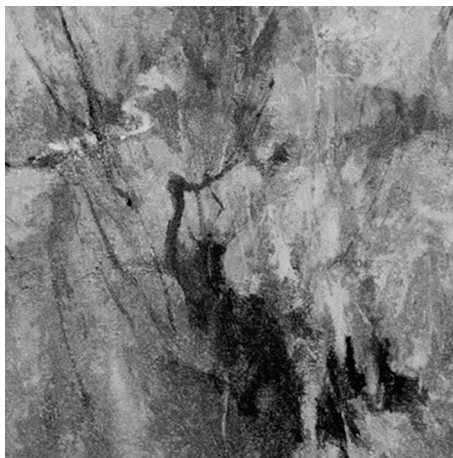
Il faut cerner et tracer le profil visible d'une force nue, tailler la statue de l'ineffable enfoui au plus secret de nous-mêmes. Le monde entier se cristallise alors dans le poème comme l'univers dans l'œil humain qui s'invente en le percevant. Les mots chargés de transmettre l'émotion illuminante deviennent la surface animée, à la fois des objets visibles du ciel et de la terre, et de notre intériorité latente, qui trouve enfin sa forme et s'y dévoile : ainsi l'être du monde, mêlé au nôtre dans les champs de force du langage, devient connaissance.²⁰

Je songe à ce vers admirable de Guido Cavalcanti, l'ami de jeunesse de Dante : « ... È bianca neve scender senza venti... » La sensation de chute mate et silencieuse dans la pure lumière hivernale m'étreint

20 Cf. *Les Artistes de la Faim*. Paris : Calmann-Lévy, 1960, pp. 135-160, et le « Courrier International d'Études Poétiques », n° 18, 1958, pp. 7-13.

avec une douceur poignante quand j'entends chanter ces six mots. Par un miracle de transmutation poétique, les mots et les choses inertes prennent vraiment une âme qui touche la nôtre, fait frémir les racines de notre être, nous entraîne dans la danse et la communion universelles. « Pour se rendre à soi-même son émotion, dit Thomas Mann, il faut que l'artiste la spatialise en quelque sorte, et devienne l'imitateur de lui-même ».

Les dieux ne parlent que par mythes et figures où s'épanouit leur mystère qui est nôtre : mais ceux-ci ne sont pas donnés à l'homme par dictée comme le voudrait la doctrine de Breton. Il dépend de l'homme de les faire surgir dans un douloureux effort créateur, auquel participent également la conscience personnelle et l'imagination collective. Sans cette tension où s'ordonnent les contraires, l'esprit ne rencontre en lui-même et dans le monde informe qui assiège ses sens, d'autre réalité que le chaos.



*Terre et ciel dans le vent
fêtent leurs épousailles :
]le grand saule allaité
par les sèves humaines
jaillit avec l'été
hors des eaux souterraines !*

L'art de Paul Weiss [1896-1961] se place sous le signe d'un humanisme concret, non divorcé de la réalité. Cependant, le primat y est donné à la vie intérieure, au don de vision et de métamorphose, aux dépens de la représentation purement plastique ou colorée des éléments du monde sensible. Ici l'univers objectif, le lieu natal par excellence s'ouvrent entièrement – comme sous l'effet d'une caresse à la fois brusque et fascinante – au regard du peintre doué de magie sympathique. L'objet est absorbé, transformé par l'esprit en une substance plus proche de lui-même. Son coefficient de réalité s'accroît par conséquent aux yeux de notre conscience, à laquelle, tel un vivant miroir, s'offre l'œuvre peinte. En même temps qu'ils apaisent notre faim de joie visuelle, de perception significative et authentique, chez P. Weiss, les objets concrets s'intériorisent. Ils s'intègrent à un univers plus purement humain, ordonné selon des exigences particulières à la seule fonction mentale. Le fait sourd-muet se transmue en image.

C'est ici que l'on saisit le lien, unique mais capital, entre la peinture et la poésie : ces deux arts refondent les données brutes de l'expérience, par elles-mêmes absurdes, et les recréent en fonction des normes propres à la nature de l'esprit, sur lesquelles reposent en dernier lieu l'exercice de la perception extérieure des choses et tout l'immense édifice de la sensibilité investie dans notre expérience du monde. Le peintre et le poète remettent en cause l'adéquation des données routinières, imposées par l'existence pratique, à la structure fondamentale, à la vérité et aux besoins essentiels de la pensée. Au lieu de poursuivre clopin-clopant une route où seuls l'habitude, la mauvaise foi ou l'aveuglement intellectuel peuvent maintenir ceux qui se sentent satisfaits de leurs rapports avec leur être profond et leur entourage manifeste, l'artiste rebrousse chemin. Il revient sur ses traces jusqu'à l'origine de sa connaissance du monde, afin de s'assurer de sa validité, c'est-à-dire de son accord avec les lois qui régissent son esprit, *de la coïncidence de ce qu'il sait avec ce qu'il est*.

Par cette démarche, il réconcilie le dehors et le dedans, marie le ciel avec la terre, abolit dans l'acte créateur les antinomies qui déchirent partout ailleurs l'âme humaine, et donne ainsi un nouveau départ à la personnalité idéale dont il a, ne fût-ce qu'un instant, refait en lui-même l'unité.

1 Claude Vigée, *Du bec à l'oreille*. Strasbourg : La Nuée-Bleue, 1977, pp. 13-18.

*

J'ai vu travailler Paul Weiss. J'ai noté avec quelle intensité son regard clair, comme dilaté par l'effort de la capture dans laquelle il s'échange avec ce qu'il fait sien, s'attache à la proie visuelle qu'il enserme et taraude à la fois. Je l'ai entendu parler de son art, avec quelle précision et quelle lucidité, en son magnifique dialecte bas-rhinois dans lequel on peut exprimer jusqu'aux pensées les plus subtiles et les plus complexes, à condition de les avoir tirées de sa vie toutes chaudes et de ne pas remâcher quelques vagues souvenirs livresques. Nous avons arpenté ensemble, un dimanche de l'été 1952, ce chemin de Lüberg qui surplombe le village de Hanhoffen, dominant la plaine du Ried semée de bouquets de trembles et de peupliers jusqu'aux marécages du Rhin, partout présent ici sous la terre humide et sableuse, fermée à l'est comme à l'ouest par la crête bleutée des montagnes.

L'artiste, plongé au plus incandescent de lui-même par le contact soudain avec telle présence significative du monde, doit se rassembler autour de son être et tisser, du sein de sa virilité secrète, le réseau des énergies spirituelles enfin prêtes à affronter le jour, à se révéler en situation dans l'existence. Ainsi, chargé de ses propres puissances devenues actuelles et stimulées par la vision des sens, il lui faut s'élancer de toute sa souplesse, par l'exercice de sa plus entière liberté psychique liée au savoir technique aboli dans sa propre possession, en une espèce de savante spontanéité, vers l'accomplissement de cette tâche en apparence impossible : la conjuration et l'expression simultanées de l'esprit par l'esprit. Mais dans cet effort difficilement mesurable, il ne faut pas qu'il vise à côté de sa condition propre – une condition d'homme vivant sur terre parmi d'autres hommes qui partagent son expérience d'ensemble et témoignent de sa réalité, parmi des choses qui sont infiniment proches de lui, qui ont besoin de lui pour affirmer leur existence, comme il exige la leur afin de justifier et de vivifier la sienne.

Ainsi le peintre, donnant libre cours à l'impulsion des profondeurs, veillera à ce que cette énergie soit dirigée dans le sens d'une expérience véritable de la vie terrestre. Elle ne devra point s'égarer au-delà du monde humain, en le prenant par la bande, ni passer, à travers lui, dans un univers ultra-sensuel ou incommunicable. Elle ne se réfugiera pas dans un Éden abstrait, dans un jardin suspendu – loin des vergers et des murs où se situe l'activité temporelle – à l'extrême pointe du percevable. Ce ne sont là souvent que pays de cocagne, villégiatures à la petite semaine où l'on accède à peu de frais, comme à ces paradis artificiels que procure une louche pharmacopée.

Le courant intérieur, pour s'ouvrir à lui-même et se révéler aux yeux d'autrui, empruntera les mille sentiers de la réalité concrète – rêvée ou vécue, qu'importe – qu'il métamorphose et informe. En l'arrachant à sa facticité pesante, l'artiste se l'approprie à ses fins expressives. Pour Weiss, l'enracinement dans le monde sensible ne constitue donc guère une trahison de la spiritualité, mais le chemin d'amour qui mène le plus sûrement vers elle.

Sa passion pour le jeu interne de la lumière, qui l'a fait passer par une longue période impressionniste dont il se dégage désormais, après en avoir tiré une science aigüe de la couleur, son intérêt psychologiques qui lui fait peindre quelques portraits d'une *présence* si rare à notre époque, sa curiosité technique qui est à

l'origine de son œuvre de graveur, son attachement pour le pays réel enfin, celui de son enfance et de toute sa vie d'homme, avec lequel une véritable identification s'opère en lui à l'exclusion de tout autre « monde » – (« Je mourrais », m'a-t-il dit, « si je devais être arraché pour plus de quelques mois à ma campagne chérie des environs de Bischwiller ») – tout ceci exprime sa foi en la nature immanente de la création artistique et répercute dans tous les domaines son *credo* de peintre : la notion d'incarnation inspire chacune de ses attitudes, domine son activité dans les régions les plus variées de son expérience. Pour lui le réel intérieur se révèle à travers *la nature apprise par cœur* (Goethe). Ceci explique l'importance de l'élément local dans sa peinture, cette fidélité vibrante au lieu qui le fait ressembler à un tardif disciple d'Apollonius de Thyane.² Chez ce peintre, le cordon ombilical n'a jamais été tranché : il est resté en contact, comme fils d'ouvrier, avec la classe dont il est issu, comme terrien avec le paysage vivant qui l'a nourri et porté.

On ne connaît vraiment de science affectueuse et savoureuse, et on ne peut par suite exprimer avec sincérité que le monde dont on a surgi, dont on partage l'être profond, dont on assume l'héritage. Ou alors, par contraste, celui envers lequel on est en état de refus, de non-participation absolue. Dans les deux cas la tension psychique permet d'établir un rapport authentique : le mouvement pénétrant de l'amour n'a d'alternative que la flagellation de la haine et de la souffrance. Weiss est en état d'ouverture devant le spectacle quotidien qui lui est consubstantiel. Il n'a jamais quitté l'univers aimant de l'enfance.

C'est pourquoi, chez lui, le circuit de la puissance créatrice à travers *les objets heureux pour l'homme*, dont parle Goethe, peut encore s'accomplir. Cette énergie n'est pas refoulée en lui-même par l'opacité absolue des données extérieures qui confronte la plupart des artistes ou poètes de notre époque. Chez Paul Weiss, l'énergie expressive première, dont le monde du regard sera le réceptacle, revient vers sa source intime. Mais elle y retourne illuminée. Elle est révélée à elle-même par ce passage dans le concret, par cette épuisante mais bienheureuse épiphanie à travers une patrie qu'elle rédime en la modifiant dans sa direction propre.

Les paysages des années 1930 à 1940, aériens et brumeux, révélaient une influence trop purement impressionniste. Cet art parvient à sa libre maturité dans certaines peintures vigoureuses des deux décennies suivantes : « *Le Saule du Vieux-Rhin* » (1951), « *La Rivière sous les Arbres* », « *La Barque amarrée dans le Vieux-Rhin* » (1952) témoignent d'une manière où la délicatesse des nuances, la suggestion vibrante de l'atmosphère estivale s'allient à une forte vision concrète, une mainmise formelle et substantielle sur les réalités perçues. Plutôt que l'emprise de Monet ou de Signac, on y décèlerait – si quelque ancêtre pouvait éclairer une évolution tout à fait spontanée – la leçon salutaire de Corot et de Courbet. Ainsi se manifeste chez Paul Weiss l'expérience d'une unité poétique avec les objets du monde, saisis à travers la clarté solaire, éprouvés profondément par-delà les surfaces lumineuses. Le tableau désormais ne sert plus de prétexte à des sensations visuelles subtiles, ou à des variations d'ordre sentimental sur le thème cyclique des saisons. Il tend à nous offrir un univers habitable, un lieu créé pour la résidence heureuse de l'homme. Par l'intermédiaire de ces puissantes architectures colorées faites d'ombres et de feuillages engagés dans un multiple corps-à-corps, de ces maîtresses branches qui s'arc-

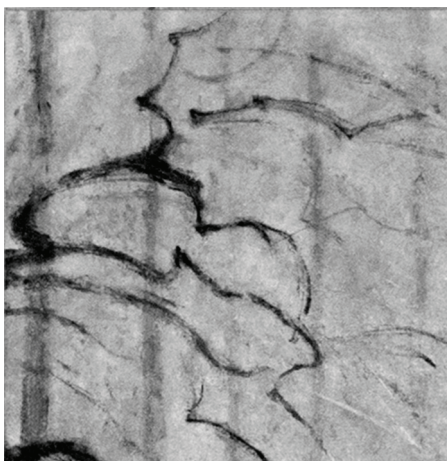
2 Apollonios de Tyane (plutôt cette orthographe), né à Tyane en Cappadoce vers 16 de notre ère et mort à Éphèse en 97 ou 98, était un philosophe néo-pythagoricien, prédicateur errant, personnage légendaire dont la biographie fut diffusée par Philostrate au début du III^{ème} siècle. (Note de l'éditeur.)

boutent à des nuages écumant très haut en plein ciel, s'accomplit soudain le mariage des présences naturelles et humaines. « *Le Saule du Vieux-Rhin* » dispense une vérité intérieure qui demeure irréductible à la seule habileté technique du peintre. De telles œuvres nous aident à exister ici-bas. En face d'elles s'accroît quelquefois notre désir de vivre et de respirer l'air de ce monde.

Ainsi, dans les tableaux actuels, le cercle se referme sur lui-même, l'esprit retourne à l'esprit ; mais comme un filet jeté dans l'océan des créatures par le pêcheur spirituel, et retiré au crépuscule, lourd de poissons étincelants, il s'est enrichi des trésors capturés dans ses mailles sensibles lors du grand sondage de l'espace natal et cosmique.

L'artiste œuvrant selon ces principes refusera toute démesure, toute incursion au-delà des frontières humaines, dont l'intention même et l'inspiration luciférienne lui paraîtront suspectes, nourries de dérision à l'égard de l'homme et de son ouvrage : elles visent, en effet, à répudier à la fois une condition et une création proprement terrestres, confondues dans un commun sarcasme.

La peinture de Paul Weiss nous enseigne que c'est à travers l'homme, par le truchement du monde de l'homme que l'artiste doit s'accomplir, afin que, par un juste retour, l'homme se découvre ou se retrouve entier dans l'image que l'art lui présente de son univers. C'est dans cette mise en équation de l'homme et du monde que la vie créatrice de Weiss trouve en même temps ses limites et son impératif. Cet effort d'investissement réciproque met sur son œuvre récente sa marque caractéristique et comme l'empreinte de son destin.



« Mon heure sur la terre »

- 25 -

Numéro 12

2021





Le vieux lit de la Moder au pont d'Oberhoffen.
5 septembre 1953 (matin).
Photographie de Claude Vigée.

Durant ces quelques jours que j'ai passés chez lui à Paris, Claude Vigée m'a ouvert ses albums de photographies et sa boîte de diapositives Kodachrome. Ces dernières ont été captées par Claude au moment de ses séjours en Europe durant les vacances d'été dans les années 1950. Je me suis employé à reproduire ces images sous forme de fichiers numériques du mieux que j'ai pu, pour les améliorer par la suite en gommant les imperfections dues au temps (rayures, contraste, colorimétrie, etc.).

Grâce à la médiathèque du Centre Culturel Claude Vigée, au savoir faire de Caroline Malitourne (qui a en outre également réalisé l'affiche et l'invitation) et de la Directrice Corine Marcot très à l'écoute pour tout ce qui concerne Claude Vigée, nous avons pu monter l'exposition : *Claude Vigée Photographie l'Alsace*. Parmi les diapositives couleur (de format 24 x 36), j'en ai sélectionné cinquante (un crève-cœur !) relatives à l'Alsace pour les montrer au public de la ville de sa jeunesse. C'est Fabrice Baumann (Photographys) qui a réalisé les tirages au format 20 x 30 cm. Ils ont été montés dans des cadres 30 x 40 prêtés aimablement par le GRAPh (Groupe de Recherches et d'Actions Photographiques).

L'exposition s'ouvre avec la fenêtre qui donne sur les jardins de *la verte enfance du monde* à l'arrière des grands parents Jules et Coralie où les arbres fruitiers masquent le clocher du temple protestant. Les légendes des cartels proviennent des indications portées par Claude Vigée lui-même sur les diapositives et précisant le lieu, la date parfois même l'heure de la prise de vue.

Une première série représente Bischwiller avec la Laub (ancienne mairie) le marché, le quartier de *l'Endeléchel* (Trou aux canards) avec une photo de Claude en short qui nous le rend si proche, le quartier du Diaconat et la maison Reff... Ensuite viennent les environs immédiats avec le Ried, ses blés et les attelages anciens, ses houblons, les prés et la Forêt Noire au loin, la Moder et les forêts avoisinantes. On continue avec des vues de Strasbourg, la cathédrale, le long de l'Ill, puis les excursions plus lointaines avec des images de Sacharrachbergheim, de Sessenheim (la grange de Goethe) et Seebach (famille maternelle) pour terminer par les ruines du Nideck, le lac de Hanau et le Rhin.

L'exposition est à voir sur le site de *Peut-être* grâce à Guy Braun qui a souligné l'ensemble avec des poèmes lus par Claude Vigée. L'exposition était en place jusqu'au 30 novembre et s'est terminée par un spectacle/lecture monté par la compagnie Théât'Reis.

Firenze. Photographie de Claude Vigée.



Exil et traduction
Traduire Claude Vigée en italien

par Claude Cazalé Bérard

Exil de la parole, exil de la présence :
Quand le prince est absent le monde est en exil
Chaque homme est en exil dans le désert du temps.¹

Esilio della parola, esilio della presenza :
Quando il principe è assente il mondo è in esilio
Ogni uomo è in esilio nel deserto del tempo.

(*West End*)

C'est un plaisir que de présenter dans *Peut-être* ma traduction en italien d'un choix de poèmes de Claude Vigée, qui a abouti à une édition bilingue de ses poèmes qui paraîtra prochainement dans les publications de l'Association, grâce à Anne Mounic que je remercie chaleureusement pour son accueil. Je voudrais revenir, en cette occasion, sur deux thèmes qui tiennent à cœur à Claude Vigée parce que étroitement liés à son expérience existentielle et à son aventure intellectuelle et spirituelle : l'exil et la traduction.

Exil et traduction

On pourrait parler d'« éclat et d'écart » – en reprenant le titre si subtil et profond du très important colloque, qui a eu lieu à Strasbourg en octobre dernier, sur les juifs d'Alsace et de Lorraine, auquel ont brillamment participé Anne Mounic et Géraldine Roux –, dans la mesure où l'exil subi par Claude Vigée comme épreuve de vie a impliqué un « écart » de la langue ou des langues..., mais aussi une splendide reconquête – l'« éclat » – dans son héroïque « lutte avec l'ange », qui est en fait une « lutte avec langue », menée dans sa pratique multilingue et à travers la traduction de poètes aimés.² Un double défi qu'il lance à son traducteur, lui-même mis en demeure de respecter cet « écart » et cet « éclat » présents comme tension dialectique et créatrice dans une écriture qui n'est jamais immédiate, jamais facile d'accès puisqu'elle recèle secrètement le mystère, ce silence qui l'engendre « le silence de l'Aleph »³. Ce silence, qui précède toute

1 Claude Vigée, *La corne du Grand Pardon*, in *Jusqu'à l'aube future* : Poèmes 1950-2015. Chalifert : Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée, 2018, p. 93.

2 Claude Vigée, « Lutte avec l'ange, lutte avec langue », Entretien avec Anne Mounic, *La Double voix*. Paris : Parole et Silence, 2010, pp. 93-101.

3 Claude Vigée, *Dans le silence de l'Aleph. Écriture et Révélation*. Paris : Albin Michel, 1992.

création, prélude à un nouveau « passage », une nouvelle « pâque » pour la conquête d'une liberté d'exister, d'un lieu saint de la justice et de la paix. Secret de l'« extase » et de l'« errance » qui rythment tout le parcours de Claude Vigée. Comme nous le verrons, le poète et le traducteur ont, en effet, vocation de « passeur », de « médiateur », « *tragbettatore* », dirions-nous en italien... Faire passer, conduire, transporter : le transport de l'intelligence et du cœur qui mène dans un territoire autre et en même temps ramène à soi, du même à l'autre, à l'étranger : c'est « l'épreuve de l'étranger » pour Antoine Berman.⁴

Cette dimension éthique de la parole poétique, littéralement une « poéthique », renvoie à ces trois principes identifiés par Edgar Morin, dans *La Méthode*, qui peuvent caractériser à la fois la création poétique en tant que telle et l'entreprise de traduction qui la fait sienne : – la « récursivité » comme retour sur soi, sur sa propre pensée, rétroaction, feed-back ; – le « dialogique » en tant que tension complexe des opposés, interaction, incertitude, inachèvement ; enfin, la « reliance », cette reconnaissance de la nécessité existentielle et gnoséologique de relier, de rassembler, de réunir, sans pour autant réduire, homologuer, uniformiser.⁵ L'éthique contre le nihilisme justement rejeté par Vigée, contre les dogmes de la pensée unique, mais aussi contre les exigences parfois arbitraires d'une langue d'arrivée qui peut entraîner à trahir, à déformer, défigurer... Avec Berman et Ricœur nous pensons que la traduction est une « hospitalité langagière » – où se résout de manière probante la double signification en français du mot hôte : celui qui reçoit (la langue d'arrivée) et celui qui est reçu (la langue de départ) –, une hospitalité infinie sans préjugés et méfiance, dans la reconnaissance que les langues ont vocation à se mêler, à se métisser, en inaugurant un nouveau langage.⁶ Paul Ricœur parle du « défi » et « bonheur » de la traduction, une fois que l'on a renoncé définitivement à la prétention de produire la traduction parfaite, mais aussi de sauver toute la mémoire du monde et des cultures ; « défi » et « bonheur » dans la mesure où la traduction s'efforce (par approximations, par tâtonnements successifs), de « construire des comparables », selon l'expression empruntée à Marcel Détienné, qui envisage un « comparatisme constructif », mettant en œuvre à partir du « choc de l'incomparable » – des équivalences, des convergences, des relations improbables et inédites entre objets, concepts ou êtres hétérogènes : « Grandeur de la traduction, risque de la traduction : trahison créatrice de l'original, appropriation également créatrice par la langue d'accueil, construction du comparable. »⁷

C'est justement d'une véritable rencontre, d'une relation authentique à l'autre que j'entends parler à propos de ces traductions que j'ai portées pendant plusieurs années, dans une gestation lente et attentive, à l'écoute tant de Claude Vigée (comme poète et traducteur) que de la poésie italienne qui est appelée à accueillir ses vers. Je rappelais à cet égard, lors de notre précédente rencontre, qu'il s'agissait de prendre en compte au plus haut point, l'autre de la langue, l'autre du texte, l'autre de la culture, approchés (plus qu'appropriés ou maîtrisés et dominés) moyennant de subtiles et complexes (parfois violentes, parfois arbitraires) opérations

4 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard, 1984.

5 Edgar Morin, *La Méthode 6 : Éthique*. Paris : Seuil, 2004, p. 32.

6 Paul Ricœur, *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004. Ce recueil rassemble trois conférences sur ce thème : « Défi et bonheur de la traduction » (1997), pp. 7-20 ; « Le paradigme de la traduction » (1998), pp. 21-52 ; « Un 'passage' : traduire l'intraduisible » (inédit), pp. 53-69 ;

7 Cité par P. Ricœur, *ibid.*, p. 63. Marcel Détienné, *Comparer l'incomparable*. Paris : Seuil, 2000, p. 48.

de translation, de transfert, de transposition, de transfiguration, de transmigration... Il s'agit donc aussi de la recherche de l'exactitude, de la correspondance verbale, de l'équivalence sans adéquation, du partage de la signification (celle du message, du texte, de l'œuvre) postulée comme absolument unique et pourtant toujours communicable : singulière et néanmoins plurielle en vertu de ses multiples modulations, de ses connotations, de ses transformations, de ses métaphorisations ; point de rencontre fragile, incertain et imprévisible, et pourtant aspirant à la conservation, à la pérennisation ; trace irréversible de notre finitude historique et, peut-être, pourquoi pas, comme signe de notre appartenance à un infini, à un éternel...

Je voudrais rappeler avec ses mots, cette intervention de Claude Vigée lui-même définissant la tâche du traducteur à partir de sa propre expérience, lors d'une Table ronde dédiée à la Traduction :

La première tâche d'un traducteur de poésie, c'est de produire un rythme vivant, sans songer a priori à imiter sottement ou à restituer celui de son modèle étranger. Au contraire, il faut d'abord le conjurer, hors du vide de sa propre conscience en éveil, à partir de son propre silence qui remplit sa propre ouïe, sa propre oreille qui attend, et qui ne sait pas, et qui interroge l'avenir. Comment passer sans aucune transition des rythmes profonds de l'allemand par exemple, ou de l'hébreu, ou de l'anglais, ou même du dialecte alémanique alsacien, à ceux du français parlé d'aujourd'hui ? Un abîme les sépare à première vue [...]. Alors, on ne peut pas traduire ? Je ne sais pas. On ne peut peut-être pas traduire, mais il est certainement permis d'écouter intensément le murmure des syllabes initiales, permis de suivre en soi-même leur mouvement subtil, de les danser en soi-même [...], d'accueillir leur respiration pleine de justesse et de génie. Il est permis de distinguer les sonorités spécifiques que ces syllabes initiales éveillent dans notre oreille attentive, de s'accorder aux nuances de leur musique et de leur silence. Quand on fait ça, quand on essaie, on ignore au commencement si on a la moindre chance d'aboutir à un texte vrai et vivant dans l'autre langue. Quel serait le fruit de cette conversion, de cette *teshovah*, improbable comme toutes les conversions – en principe ? Voilà le grand problème. La fidélité, au sens le plus simple, est une vertu nécessaire dans toutes traductions. Poésies ou proses. Pour être un artisan du langage honnête et compétent, il convient avant tout de restituer le sens obvie du texte, en interprétant avec doigté, souplesse et humilité. En d'autres termes, comme le disait Goethe, cela ne fait jamais de mal de savoir quelque chose. Même dans les langues. Le contenu sémantique primaire du poème étranger doit être partagé finalement, avec le lecteur futur, qui lui ignore qu'il ne sait rien, ne connaît peut-être pas l'allemand, ni l'anglais, ni l'hébreu, ni – honte suprême ! – le dialecte alsacien. Ce lecteur avance vers l'œuvre qui est scellée, en tâtonnant dans la nuit. Ce lecteur futur, avance comme un aveugle plein de confiance, qu'il faut comme un bon chien d'aveugle guider doucement par la main, pour réussir ce voyage périlleux de traduction, qui s'achèvera, espérons-le, par un véritable échange entre les deux langues. Il importe pour le traducteur, de se sentir à la fois très bien et très mal, dans une langue comme dans l'autre. De se sentir un peu étranger dans toutes les langues – surtout celle qu'on veut traduire – dans lesquelles on traduit. Le traducteur saura à la fois jouir et pâtir de ce qu'il se donne à transmuier ainsi, dans l'opération alchimique dont je parle. Mais il le fera sans jamais se leurrer sur les difficultés inhérentes à une approche précise, détaillée, loyale, du texte à traduire, et du texte en traduction. [...] L'écoute, c'est la clef. Alors, que je traduise Rilke, T.S. Eliot, Ivan Goll, David Rokéah le poète israélien, Daniel Seter, Shirley Kaufman, ou bien tout récemment encore [...] le poète allemand Walter Helmut Fritz, je pars toujours de la lecture à haute voix. Ensuite, répétée en sourdine, pour moi-même. Je marmonne les strophes du poème, je me laisse porter par le flux montant, puis descendant, décroissant, des vocables initiaux – je ne dis pas des mots –, des vocables, ou des

- 31 -

voyelles initiales, originales. Et puis, par un tour de passe-passe, parce que je suis en même temps un filou et un espiègle, tout cela est vite remplacé mine de rien, juste pour voir, par les vocables que je leur substitue expérimentalement en français, pour voir, pour rigoler. Et c'est une phase transitoire. [...] Je réponds au rythme des vers originaux, en intériorisant ce rythme-là par degré. Je glisse avec un bonheur inquiet, coupable et ravi, de phonème – pas de mot – mais de phonème en phonème, comme un nageur qui fait très imprudemment la planche sur les profondeurs houleuses de l'océan, sans trop penser à ce qu'il y a dessous. Sans me soucier d'autre chose que de cette dérive temporelle, merveilleuse. [...] Alors, c'est une dérive merveilleuse, temporelle. Je réussis à capter comme cela le poème, venu d'ailleurs, d'en dessous et d'autrefois, dans mon maintenant. C'est moi qui fais la planche, maintenant. Ce qu'il y a dessous, ce poème, c'est d'autrefois et d'ailleurs, d'un autre. [...] Alors, c'est comme cela que je réussis à capter le poème. Dans mon maintenant, dans ma durée actuelle. Cette durée actuelle coïncide, puisque c'est quand même un travail, avec le déploiement du texte que je dois traduire. Il se déploie, mais où est-ce qu'il se déploie ? Plus chez Rilke, chez Goll ou Eliot, mais chez moi. Il se déploie dans le champ de ma propre conscience qui est éveillée, qui est aux aguets. C'est comme cela que se marie ce qui est traduit, ce que l'on doit traduire, avec ce que l'on fait, par une espèce de séduction mutuelle, de jeu mutuel. C'est une écoute, et cette écoute-là, cette bonne écoute, est faite d'humilité bien sûr. Cette écoute témoigne non pas d'un savoir, mais d'un non-savoir qui est heureusement consenti, qui témoigne d'une suspension de la part du traducteur : d'une suspension du désir de possession, de maîtrise face au poème. Je renonce pour un temps à la tentation de m'emparer du langage de l'autre. Je laisse librement jouer en moi le langage de l'autre, les pouvoirs de ce langage. Et c'est dans cet état de vacuité d'esprit, de dessaisissement, dans cet état de légèreté, dans tous les sens du terme, aussi légèreté au sens d'irresponsabilité (ne pas trop penser à ce que l'on fait, à ce que l'on dit, à ce que l'on va sortir), dans cet état-là d'absence de poids de la tête, que j'ai distillé peu à peu, syllabe après syllabe, mes traductions françaises des poètes dont je vous ai mentionné le nom. Alors, après coup je saisis, je commence à saisir, quand c'est fini, ce que je cherchais dans cet exercice un peu extravagant ; à travers mon propre corps, bien éveillé, bien présent au monde. Ce que je cherchais à travers moi se tramait déjà d'avance. À travers mon corps se tramait une voix : d'abord celle du poète à traduire, puis la mienne. Une voix qui pourrait se sentir en phase avec le chant d'un autre – d'un autre devenu intime, tout en restant étranger. Il faut donc vivre cette aventure-là, sans calculer. Il faut la vivre à fonds perdus, en courant tous les risques, y compris celui de ne pas être publié. C'est comme cela : il faut payer, il faut vivre cette aventure de la traduction à fonds perdus, il faut se prêter sans conditions préalables, sans garantie d'assurance, sans restriction mentale, à la conversion d'âme, à la *teshovah*, à la conversion de paroles finalement, au changement d'être que cette opération nous impose au plus intime de nous-même, ce qui est toujours un peu douloureux. Le traducteur participe intensément, et c'est la jouissance de la chose. Poète ou non poète, il participe intensément à la métamorphose d'un poème donné par l'autre, derrière moi, dans le dos, en un poème conquis. C'est un peu la conquête de la Terre promise. C'est une histoire du genre « terre promise, terre conquise », qu'on revit, même quand on traduit un poème. On ressurgit avec ce chant nouveau qui est gagné sur l'ailleurs. Pour parler comme Rilke : « cela est encore proche, et cela est déjà étranger ». C'est ce que Rilke appelle dans un des sonnets à Orphée : « gain de l'espace », de l'espace étranger. C'est une chose assez miraculeuse, et bien que détachée de sa matrice, l'œuvre du traducteur demeure toujours, si elle est vraie, si elle est bonne, comme l'écho, le rappel, de ce qui a été laissé en arrière. Sans que cela soit jamais vraiment oublié, ni supplanté. Chacune de mes traductions doit se lire, devrait se lire, aussi, comme un *toda raba*, comme un remerciement adressé au poème étranger, passionnément visité, puis délaissé et trahi, comme on trahit un amour ancien. La reconnaissance, c'est la condition de cet accouchement difficile. Et c'est avant tout par

gratitude que j'ai éprouvé la nécessité, la volupté, la perversité si vous voulez, de traduire des poèmes de Rilke, ou d'Eliot, ou d'autres. Poèmes étrangers, auxquels je m'étais d'abord heurté avec une certaine colère, avec angoisse, et peur. Et l'on revient toujours à la Bible : comme Jacob affronta l'Ange nocturne, l'Ange démon nocturne, au gué du Yabbok. Au don gratuit de la poésie d'un autre, répond, doit répondre ma simple gratitude, qui fait écho à la générosité, à la bonté investie dans les œuvres héritées du passé poétique humain. Car nous en sommes les héritiers. Et il faut dire merci pour cela. Gratitude : seule la gratitude rend possible, au fond de l'âme, sans comédie, la résurrection d'un poème dans un autre continent de la parole, comme la gratitude aussi favorise l'émergence de tout ce qui est bon, rare et précieux en ce monde.⁸

Et c'est précisément cette gratitude que je voudrais exprimer ici, à Claude Vigée, pour avoir eu le bonheur de le traduire, moi qui ne suis pas poète, mais seulement quelqu'un qui avec amour filial pratique la langue italienne, ma langue maternelle au sens strict du terme, et qui a souhaité en faire don à notre cher poète. J'espère avoir respecté, en me mettant à l'écoute, son défi au conformisme, aux habitudes langagières, aux facilités du déjà lu, déjà vu. J'espère avoir réussi à rester fidèle à son rapport intime et sensuel à la parole, en en conservant le rythme, la pulsation, la couleur tout en le transfigurant dans la langue qui fut celle de Dante, ce passeur par excellence, ce « transgresseur » selon les paroles de Saint John Perse – en relations, souvenons-nous, avec Claude Vigée, lors de leur exil américain – ; Saint-John Perse qui offrit au Florentin un hommage magnifique, de poète à poète ayant subi également la proscription et l'exil :

Poète, homme d'absence et de présence, homme de refus et d'affluence, poète, né pour tous et de tous s'accroissant, il est fait d'unité et de pluralité. Par grands lambeaux d'humanité s'opère en lui ce déchirement d'un seul en proie à l'épopée de tous – levée de tous dans l'œuvre et de l'œuvre dans tous. Des marches de l'exil, il gère une solitude plus peuplée qu'aucune terre d'empire. [...] Homme lui-même de pleine vocation, ardent à vivre l'homme dans la pensée et dans l'action, Dante semble pour son temps légitimer d'instinct une volonté de puissance hors des limitations de l'orthodoxie chrétienne... Poète toujours ce rebelle-né, qui revendique dans l'homme plus que l'homme... Et que la poésie elle-même est action, c'est ce que tend à confesser la solitude du proscrit. [...] Honneur à Dante Alighieri, maître d'œuvre et d'action ! Honneur à l'homme de grande cause et de grande tractation ; et pleine gratitude à l'homme, dans son temps, qui le plus loin porta l'action libératrice du langage – le poète, par qui s'éclaire et s'agrandit l'espace des vivants.⁹

8 Les interventions à cette Table ronde qui s'est tenue – dans le cadre du Colloque *Traduction et interculturelité. Théories et pratiques de la traduction*, organisé par le CRIX (Centre de Recherches Italiennes de Paris X) en collaboration avec les universités Paris III - Sorbonne Nouvelle, et Paris IV Sorbonne – en Sorbonne le 27 novembre 2004, sont publiées dans la revue en ligne *Testo e Senso* (8 – 2007).

9 Saint-John Perse, « Discours de Florence » (20 avril 1965), *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1972, pp. 454-456 ; le même qui avait critiqué le « judaïsme », ce mélange de prose et de poésie créé par Claude Vigée, avec approche une très originale et novatrice de la textualité littéraire.

Avant de proposer quelques-unes de mes traductions, je voudrais rappeler que la première et unique traduction en italien qui ait été publiée, est celle d'Ottavio Di Grazia, qui participa plusieurs fois à nos colloques et tables rondes autour de l'œuvre de Claude Vigée. Il a traduit, en effet, *Dans le silence de l'Aleph. Écriture et révélation*, sous le beau titre : *Alle porte del silenzio. Scrittura e rivelazione nella tradizione ebraica* (Padova : Edizione Paoline, 2003). Le critique italien a su saisir la profonde articulation entre dimension existentielle et enracinement sapientiel, entre histoire individuelle et contingente d'une part, et histoire universelle d'autre part. Il a su montrer comment à partir de la tragédie d'un temps menacé par la barbarie, au bord du chaos, le poète sait se transcender dans la parole poétique, et s'élever à travers sa création langagière jusqu'à la Parole divine recelée dans le mystère biblique. Di Grazia insiste sur la diversité des langues qui jalonnent toute l'expérience vitale de Claude Vigée, du dialecte alsacien de l'enfance, au français de l'école, du lycée et des études universitaires, à l'anglais de l'exil, à l'allemand de son travail de traducteur, à l'hébreu du retour à la Terre promise ! Un ancrage dans le passé et dans le futur...

C'est ainsi qu'à travers une vie faite de pérégrinations, d'exils, d'aventures nouvelles, je n'ai jamais abandonné l'usage de mon dialecte natal. [...] Mais il existe dans le lieu mental une source plus profonde, dont les eaux viennent de plus loin, dont les origines se cachent dans le futur inouï autant que dans le passé. Ces langues de la première et de la seconde enfance, qui contribuent de manière décisive à l'édification de soi-même, réfractent beaucoup plus fortement que celles de l'âge adulte la lueur d'une source qui nous échappe. [...] L'Aleph est la source de toutes les paroles articulées, brisées ou florissantes, qui adviennent en nous plus tard au cours de notre pérégrination terrestre.¹⁰

Di Grazia parle justement d'une « physique verbale » dans laquelle se lit une « métaphysique de la parole révélée » ; d'une « poétique existentielle » qui n'est autre que la réalisation vivante, actuelle « ici et maintenant » d'une vocation éternelle à l'insondable, au mystère. « L'espoir en la parole est la promesse du monde »¹¹, dit encore le poète.

Mon choix de poèmes est forcément très personnel, il favorise l'inspiration biblique et méditerranéenne de Claude Vigée, celle qui chez moi fait écho avec cette tradition italienne dont je suis pétrie depuis mon enfance. L'inspiration méditerranéenne et les échos bibliques, en particulier du Cantique des cantiques dans sa poésie d'amour, le rapprochent ainsi d'un grand poète italien, tourmenté et solaire à la fois, charnel et spirituel, Umberto Saba, originaire de cette Trieste juive, héritière de la Mitteleuropa (Italo Svevo...), martyr et héroïque dans sa résistance au fascisme. Je voudrais rappeler ici les paroles d'Elsa Morante, elle-même romancière (auteur de l'inoubliable *Storia*) et poète, qui considérait Saba comme « le poète de toute la vie », travaillant « avec la scrupuleuse honnêteté de ceux qui recherchent la vérité », avec la force et l'obstination de

¹⁰ Claude Vigée, « Écouter, marmonner, transposer. Déchirure et invention de la parole ». *Mélancolie solaire*. Paris : Orizons, 2008, pp. 246-248.

¹¹ *Ibid.*, p. 249.

ceux qui défendent les valeurs de la vie, contre celles de la mort, ce qui lui permettait de rapprocher la *Divine Comédie*, *La Flûte enchantée* de Mozart, le *Recherche* de Proust et le *Canzoniere* de Saba :

L'homme et son univers sont compris par Saba avec irrémédiable sympathie, voire amour : heureux Saba ! Puisqu'une loi irrémédiable de l'art et de la nature a établi qu'il n'y a pas d'autre moyen pour extraire les formes de la vie hors de l'informe de la mort. Et la sympathie amoureuse de Saba attendrit et magnifie toute chose vivante : rendant à chaque chose un sentiment définitif de gratitude et de pardon. [...] Comme les protagonistes des mythes, des fables et des mystères, tout poète doit traverser l'épreuve de la réalité et de l'angoisse, jusqu'à la limpidité de la parole qui le délivre, et délivre aussi le monde de ses monstres irréels. Et dans cette courageuse traversée chaque poète est un pionnier, car le drame de la réalité n'a pas de limites, et il est toujours autre.¹²

La culture juive de Saba, avec sa défense de la vie en dépit de tout, contre les mortifères esthétiques de la modernité et contre la barbarie, se retrouve dans celle de Claude Vigée pour une poésie qui se veut à la fois lyrique et épique, hymnique. J'ai donc suivi cette double et complémentaire source d'inspiration.

Choix de poèmes traduits

Voici, donc, quelque uns de poème que j'ai choisis, ceux qui davantage me parlent et me font vibrer à l'unisson.

Tu n'écris plus
Pour être lu
Par des poètes.

Tu dis pour être
Au cœur de l'homme,
Simplement.

Ton chant est comme
Une fenêtre
Ouvrée au vent :

Orages à mille têtes !
(« Tu dis pour naître »¹³)

12 Elsa Morante, « Il poeta di tutta la vita », *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Milan : Adelphi, 1987, pp. 36-39 [notre traduction] Se reporter également à : *Pour ou contre la bombe atomique*, tr. par J.-N. Schifano. Paris : Gallimard, 1992.

13 Claude Vigée, *La corne du Grand Pardon*, in *Jusqu'à l'aube future*, op. cit., p. 157.

Non scrivi più
Per essere letto
Dai poeti.

Tu dici per essere
Nel cuore dell'uomo,
Semplicemente.

Il tuo canto è come
Una finestra
Spalancata al vento :

Bufera dalle mille teste!

Parmi les vers les plus difficiles à rendre, ce sont ceux assurément qui disent l'ivresse, l'envolée de l'étreinte amoureuse, puisque chaque langue a son intonation pour l'amour, ses propres résonances :

[...]
Comme sourd la beauté d'un visage amoureux.
la flamme du miroir dit celle de l'espace :
tel est le transparent mystère de l'été ;
dans le nid du matin le poème et l'enfant,
promesses faites chair naissent d'un même feu,
ils portent la pourpre immédiate du soleil.
L'oiseau s'il chante n'a qu'un cri : *TON CŒUR FAIT MONDE*,
le double empire uni sous la simple couronne
et le monde vraiment chez lui au cœur de l'homme.
(« Épiphanie » ¹⁴)

[...]
Come scaturisce la bellezza di un viso amoroso.
la fiamma dello specchio dice quella dello spazio :
tale è il trasparente mistero dell'estate ;
nel nido del mattino la poesia e il bambino,
promesse fattesi carne nascono dallo stesso fuoco,
portano la porpora immediata del sole.
L'uccello se canta ha un solo grido : *IL CUORE FATTO MONDO*,
il doppio impero unito sotto l'unica corona
e il mondo veramente di casa nel cuore dell'uomo.

Rêveries de l'Italie, résonances du Cantique des cantiques :

Femme, tu vis en moi, double dès l'origine,
Tes pieds contre mes mains, tes seins sous ma poitrine,
Et la douce chaleur de tes reins sous mes flancs
Se perd dans la fraîcheur de nos draps de lit blancs.

Oiseau fou, tu plonges
Plus loin que l'hiver :
Tes ailes s'allongent
Au-delà de la mer.

Dans le creux de l'exil ainsi fleurit la joie :
Autour de notre feu se rompt l'anneau des nuits.
De la maison charnelle où le matin rougeoie,
Obscures, vers la mer, les collines s'enfuient.

La mouette au vent
Trouve sa patrie :
Le soleil levant
Porte notre vie.

Ève, je dors en toi, simple dès l'origine,
Mes pieds contre les tiens, mes bras sur ta poitrine,
Et la douce chaleur de tes reins sous mes flancs
Brûle comme le jour sur la terre au printemps.
(« Les Noces de Capri »¹⁵)

Donna, in me tu vivi, doppia dall'origine,
I tuoi piedi premono le mie mani, i tuoi seni sotto il mio petto,
E sotto i miei fianchi, il dolce calore delle tue reni
Si perde nel fresco delle lenzuola bianche.

Uccello impazzito, t'immergi
Ben oltre l'inverno:

Le ali protese
Al di là del mare.

15 *Ibid.*, p. 213.

Nella cuna dell'esilio la gioia così s'infiora:
Attorno al nostro fuoco, l'anello si rompe delle notti.
Dal corpo nostra dimora, ove rosseggia il mattino,
Oscure fuggono, verso il mare, le colline.

Il gabbiano nel vento
Si libra nel suo spazio:

Il sol levante
Porta la nostra vita

Eva, in te dormo, uno dall'origine
I miei piedi premono i tuoi, le mie braccia sul tuo petto.
E sotto i miei fianchi il dolce calore delle tue reni
Brucia come il giorno sulla terra di primavera.

Les paroles de la méditation nocturne se coulent d'elles-mêmes dans le rythme de la langue italienne :

Je parle seulement lorsque j'ai bu le souffle
à la source noire de la rosée,
son flux de lune est devenu
ma voyelle première,
l'âme du lait tissée dans le silence de la lumière.

Derrière elle se tient,
immense et sans visage,
la nuit future où chante
la pluie verte qui germe
dans mon commencement.
(« En élevant les mains pour la néoménie »¹⁶)

Parlo soltanto quando il soffio ho bevuto
alla nera fonte della rugiada,
il suo flusso lunare è diventato
la mia vocale prima,
l'anima del latte intessuta nel silenzio della luce.

16 *Ibid.*, p. 378.

Dietro ferma sta,
 immensa e senza volto,
 la notte futura ove canta
 la pioggia verde che germoglia
 nel mio cominciare.

Enfin, Jérusalem, la ville qu'il va découvrir à travers les traits contradictoires des figures féminines de l'Écriture :

Sauverons-nous l'éclair, l'instant du thyrses offert
 Entre étoile et rivière à la cité mouvante ?
 Guérirons-nous le temps, ramenant de l'exil
 L'arche de bois d'olive irriguant le désert
 Avec l'huile de l'arbre ? Ô lumière sans voix,
 Parole enfin votive, éclair du cœur aimant...
 Me voici de retour
 Dans mon commencement. Muets, mais de désir,
 Mes yeux chantent les femmes de Jérusalem :
 Miriam, Rachel, Dina, mères du jeune peuple.
 Dans la clarté des rues sans hâte elles mûrissent,
 Toutes sont dans l'espoir du sauveur d'Israël.
 Jadis comme aujourd'hui Jacob exulte en elles.
 Haute marée la nuit déferlant sur la plage,
 La Parole indicible est faite à leur image.
 Elle invente un secret que nous tremblons d'entendre :
 L'humilité de naître et de recommencer.
 (« Jérusalem »¹⁷)

Salveremo il lampo, l'istante del tirso offerto
 Tra stella e fiume alla città in movimento ?
 Guariremo il tempo, portando dall'esilio
 L'arca di legno di ulivo irrigando il deserto
 Con l'olio dell'albero ? O luce senza voce,
 Parole finalmente votive, lampo del cuore amante...
 Eccomi tornato
 Al mio inizio. Muti, ma per il desiderio,
 I miei occhi cantano le donne di Gerusalemme :
 Miriam, Rachele, Dina, madri del giovane popolo.
 Nella luce delle strade, senza fretta, loro maturano,

17 *Ibid.*, p. 244.

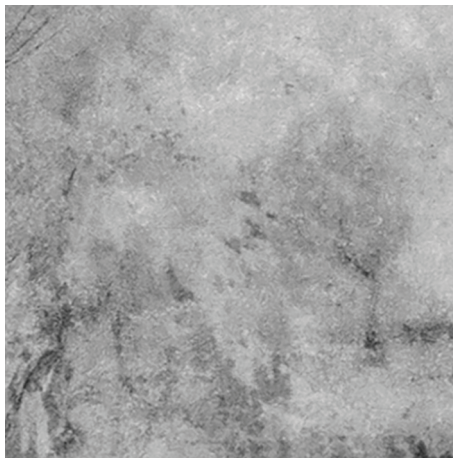
Tutte sperano il salvatore d'Israele.
Ieri come oggi Giacobbe esulta in loro.
Alta marea di notte che dilaga sulla spiaggia,
La Parola indicibile somiglia loro.
Inventa un segreto che temiamo di sentire :
L'umiltà di nascere e di ricominciare.

Vigée, évoquant Jérusalem, nous dit qu'aucune ville au monde n'a concentré en elle-même, à un tel point d'intensité le rêve, l'espoir, la force, la foi, la volonté d'exister d'un peuple à travers les millénaires : son rôle et sa responsabilité éthique et spirituelle, en tant que poète, ce n'est pas seulement de célébrer la mémoire des pères et d'annoncer l'ère messianique, mais aussi de témoigner la résurrection des profondeurs de la terre de tout un peuple :

Notre génération périt dans le désert.
Quand le bâton toucha nos visages brûlés
L'eau du rocher jaillit hors des orbites creuses.
Dans nos yeux, massifs pleins du sel de la mer Morte,
Brillèrent tout à coup les larmes de la joie.
Ô grâce du retour, rupture de l'exil :
Frère et sœur dispersés ne se perdront plus guère,
Ils sont illuminés par le feu qui les lie.
Longtemps chacun n'était qu'âme perdue sans monde,
Eau morte abandonnée aux brouillards de l'absence :
Mais l'amour est retour, fondation et naissance,
Flot de vie jaillissant des montagnes natales !
Ce qu'au matin l'homme a perdu, le soir il le retrouve,
Avec une autre joie, magnifiée par les larmes,
Riche de toute perte, avec l'éclat sans fin
De la lumière inscrite aux tempes par la mort.
(« Le poème du retour »¹⁸)

La nostra generazione perì nel deserto.
Quando il bastone toccò i nostri volti bruciati
L'acqua della roccia sgorgò fuori dalle orbite incavate.
Nei nostri occhi, massi pieni del sale del Mar Morto,
Brillarono all'improvviso le lacrime di gioia.
O grazia del ritorno, rottura dell'esilio :
Fratelli e sorelle dispersi ormai non si perderanno più,
Sono illuminati dal fuoco che li lega.

Per lungo tempo, ognuno era soltanto un'anima persa senza mondo,
Acqua morta abbandonata nelle nebbie dell'assenza:
Ma l'amore è tornato, fondazione e nascita,
flusso vitale sgorgante dalle montagne natie!
Ciò che l'uomo ha perso al mattino, lo ritrova alla sera,
Con un'altra gioia, magnificata dalle lacrime,
Ricca di ogni perdita, con lo splendore senza fine
Della luce incisa sulle tempie dalla morte.





Paul Weiss, Xylogravure.

Dans la bibliothèque familiale, trônaient les deux tomes du *Panier de houblon*¹, escortés par *La maison des vivants*² et *Vivre à Jérusalem*³. J'ai donc découvert Claude Vigée par ses chroniques. Le judan m'est, de fait, resté longtemps méconnu. C'est en feuilletant *L'extase et l'errance*⁴, en lisant des articles et des essais consacrés à son travail, que ce vocable retint mon attention. Cependant, sans avoir pris connaissance des objets, il resta hermétique à mon entendement. Depuis, j'ai comblé cette lacune. Ceci est donc une tentative de restitution de ma compréhension du judan, le style de Claude Vigée.

Judan versus Roman

Qu'est ce que n'est pas le judan ? C'est la seule fois que je définirai le judan par ce qu'il n'est pas : le judan n'est pas le roman (considéré comme style littéraire). Il convient d'approfondir cette distinction : Qu'est ce que le « roman » ?

Le roman comporterait un déterminisme mortifère ; un mécanisme autonome, non pas tant de l'écrivain, que de la vie elle-même. Entendez bien : une machine implacable est à l'œuvre dans le roman qui aliène ses personnages (d'ailleurs nous parlons bien de personnages et pas d'individus). La fatalité y emprisonne le vivant. Il convient sans doute de moduler ce liminaire. En effet, de Chrétien de Troyes à nos jours, le style romanesque n'a cessé de se renouveler : pour ne parler que de Rabelais et Cervantès, de Laurence Sterne et Denis Diderot à Balzac puis Zola, du Nouveau Roman⁵...

Des oppositions fécondes

Le roman se réfère étymologiquement au « romain », à Rome (la Rome antique). Et il ne convient pas de rapprocher cette opposition du judéen/judan au romain/roman par une quelconque querelle qui

1 Claude Vigée, *Un panier de houblon*, Tome 1 : *La verte enfance du monde* ; Tome 2 : *L'arrachement*. Paris : J.C. Lattès, 1994 et 1995.

2 Claude Vigée, *La maison des vivants : Images retrouvées*. Strasbourg : La Nuée Bleue, 1996.

3 Claude Vigée, *Vivre à Jérusalem : Une voix dans le défilé*. Paris : Nouvelle Cité, 1985.

4 Claude Vigée, *L'extase et l'errance*. Paris : Orizons, 2009.

5 Francine Kaufmann, *Le judan ou l'esthétique littéraire de Claude Vigée*. In : La Revue des Lettres Modernes, *Écrits français d'Israël de 1880 à nos jours*, sld de David Mendelson et Michaël Elial. 1989, p. 105 : « [...] dans l'Europe dévastée, après la Seconde Guerre mondiale, le roman traverse une crise. Les partisans du « Nouveau Roman » s'insurgent contre le narrateur démiurge et contre la structure rigoureuse et cohérente de l'œuvre romanesque. [...] C'est dans ce contexte qu'il faut apprécier la tentative de Claude Vigée d'élaborer une forme littéraire qui ne s'attacherait pas à reconstituer une réalité défunte ou purement imaginaire (comme le roman traditionnel), ni à dresser le constat d'échec d'une civilisation disloquée (comme le Nouveau Roman), mais qui s'inscrirait dans le cours de la vie, qui serait une forme de vie même. ».

remonterait à +70 de notre ère⁶ : cette opposition remonte bien avant, dès la rencontre des cultures juives et gréco-latines, qui tout en ayant bénéficié de ponts (politique avec Flavius Josèphe ou philosophique avec Philon d'Alexandrie) sont exclusives dans leurs approches. Pourtant, tout en fondant des dualités (matière/lumière ; poésie/prose ; marche/statique ; ...) Claude Vigée ne s'y arrête pas et met constamment ces oppositions en tension, car selon lui (et en accord avec la pensée juive) : « [...] la dualité serait le moteur même de l'unité initiale et future. »⁷

L'intuition de la pensée juive

La pensée juive imprègne Claude Vigée. C'est un vieil atavisme pour le dire rapidement. Ce mot d'atavisme n'est pas vain : car c'est bien de ses grands-pères, et surtout Léopold (le père de sa mère), que les premières fondations culturelles hébraïques sont héritées : en témoignent certains passages du Tome 1 du *Panier de houblon*⁸.

Lors de son engagement dans un mouvement de résistance juive à Toulouse durant la seconde guerre mondiale, une prise de conscience émerge qui corrobore ses lectures passées, notamment d'Edmond Fleg.⁹ Cette brèche,¹⁰ il l'approfondira en son exil américain et la cultivera durant son retour en terre d'Israël à partir de 1960. Mais déjà en 1959 à Paris, au second colloque des intellectuels juifs de langue française auquel il participe, nous pouvons déduire avec Francine Kaufmann que Vigée est « reconnu par ses pairs comme un juif de sensibilité même s'il n'est pas un érudit »¹¹. Cette ascendance culturelle et cultuelle qui l'imprègne, il lui est donné d'en rendre compte spécifiquement avec un essai (*Dans le silence de l'Aleph*¹²) et deux collaborations avec Victor Malka (un entretien : *Le puits d'eaux vives*¹³ ; un ouvrage coécrit : *Treize inconnus de la Bible*¹⁴). Il est toutefois important de rappeler « l'intuition fondamentale »¹⁵ que demeure le judaïsme, qui trouve *a posteriori* son modèle dans la Bible.

6 N.d.A. : Date de la destruction du second Temple de Jérusalem par les légions de Titus.

7 Claude Vigée, *L'extase et l'errance*. Paris : Orizons, 2009, p. 17.

8 Claude Vigée, *Un panier de Houblon*, Tome 1 : *La verte enfance du monde*, op. cit., p. 28 :

« [...] mon grand-père maternel présidait à l'allumage des lumières [de Hannoucca]. ».

9 Edmond Fleg, *Anthologie juive*, 2 Tomes : *Des origines au Moyen-âge ; Du Moyen-âge à nos jours*. Paris : Éditions Gallimard (N.R.F.), 1939 pour la 12^{ème} et 14^{ème} édition.

10 N.d.A. : Péretz, petit fils du patriarche Jacob, fils de Yehuda (Juda), dont le prénom signifie « faire brèche » par référence à sa naissance.

11 Francine Kaufmann, « Vigée et la Bible, D'un judaïsme d'intuition à un judaïsme de la connaissance ». In : *Perspectives* (Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem), *Claude Vigée la traversée du siècle*, n° 22, 2015, p. 152.

12 Claude Vigée, *Dans le silence de l'Aleph : Écriture et Révélation*. Paris : Albin Michel, Spiritualités vivantes, 1992.

13 Claude Vigée et Victor Malka, *Le puits d'eaux vives : Entretien sur les cinq rouleaux de la Bible*. Paris : Albin Michel, 1993.

14 Claude Vigée et Victor Malka, *Treize inconnus de la Bible*. Paris : Albin Michel, 1996.

15 Claude Vigée, *L'extase et l'errance*. Paris : Orizons, 2009, p. 43.

Une forme inséparable du fond

Ainsi le judan est une roche, constituée d'un ciment de prose et de grains de poésie.¹⁶ Les sous-titres de ses judans l'indiquent : ce genre est à la fois poésie, journal et essai. Comme la vie elle-même est faite de grâces qui alternent avec des événements contingents ; comme la Bible elle-même est faite de poèmes, de chroniques et de lois. Cependant le judan ne se résume ni à une juxtaposition de procédés littéraires différents, ni à une construction factice d'éléments épars.

Une nécessité de Vie

En effet, pour Vigée, cette architecture est une nécessité comme la respiration est nécessairement alternance d'inspirations et d'expirations : « [...] pour moi, de la vie à la parole, de la parole à la vie et à l'esprit, il y a un va-et-vient constant. »¹⁷ Ce « va-et-vient constant », ce pneuma trouve son modèle dans la Bible, autant dire dans la source de Vie. Ainsi, Vigée est le verlan de « J'ai vie », nom de clandestinité qui s'origine dans la Bible et qui demeurera.¹⁸ Et lui-même se veut appartenir à « la modeste Faculté de vie »¹⁹.

Une unité plurielle

C'est pourquoi les conseils et les injonctions de Gide puis de Saint-John-Perse lui furent douloureux. Amputer ses écrits d'une partie constitutive de son œuvre, la prose, considérée par ces aînés comme de simples « notes »²⁰, des « échafaudages »²¹, ce n'était pas simplement épurer son propos, c'était le vider de son sens : tant la forme est constitutive de la pensée de l'auteur. En effet, Vigée affirme cette unité plurielle et originelle du judan : « Je ne recoudrai pas adroitement le texte en lambeaux de mon livre. »²²

16 Francine Kaufmann, *Le judan ou l'esthétique littéraire de Claude Vigée*. In : *La Revue des Lettres Modernes, Écrits français d'Israël de 1880 à nos jours*, sld de David Mendelson et Michaël Elial, 1989, pp. 103-104 : « [...] sur la page du livre, la prose sort anoblie et lourde de la promesse du poème, tandis que le poème acquiert une dimension jaillissante, humaine, vivante parce qu'il s'inscrit dans le déroulement prosaïque de la parole quotidienne. ».

17 Claude Vigée, *L'extase et l'errance*. Paris : Orizons, 2009, p.188.

18 Claude Vigée et Sylvie Parizet, *Les portes éclairées de la nuit*. Paris : Les éditions du Cerf, 2006, p. 29 : « Pour la première fois apparaît alors le nom de Claude Vigée. « Vie, j'ai », proclame-t-il ainsi, puisant sa source chez Jérémie (33, 34, 35) et surtout dans un passage d'Isaïe qu'il cite souvent, chapitre 49, verset 18 : « Haïj Ani. » ».

19 Claude Vigée, *Une voix dans le défilé*. Bruyères-le-Châtel : Éd. Nouvelle Cité, 1985, p. 11.

20 Claude Vigée, *L'extase et l'errance*. Paris : Orizons, 2009, p. 57.

21 *Ibid.*

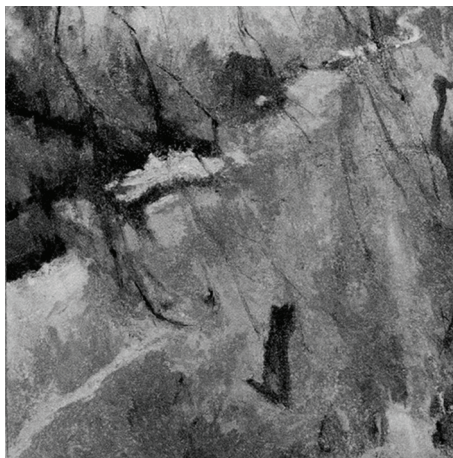
22 Claude Vigée, *Claude Vigée par Jean-Yves Lartichaux*. Paris : Éditions Seghers, collection Poètes d'aujourd'hui, 1978, p. 62.

Conclusion provisoire : « le miel du rocher »

- 46 -

Plutôt qu'une métaphore textile, c'est donc bien au minéral qu'emprunte le judan. C'est ainsi qu'il faut comprendre ce passage célèbre de *Délivrance du souffle*²³, cité et titré justement « Le Judan » par Jean-Yves Lartichaux : « Des rayons de miel sont enfouis dans la montagne de Jérusalem, comme les paroles logées muettes dans l'épaisseur d'un livre. [...] Il y a interaction ordonnée entre ces noyaux pulsants de semence, soleils de calcite rayonnants et denses, et le grain fin, rose ou gris, de la pierre nocturne du monde. »²⁴ Le miel est minéral, ce sont « les noyaux pulsants de semence, soleils de calcites rayonnants et denses », qui sont inclus dans le rocher, « le grain fin, rose ou gris, de la pierre nocturne du monde ». La roche est constituée de cette dualité comme le judan de la prose et de la poésie, comme la vie est cette chose complexe faite d'oppositions qu'il ne tient qu'à nous de rendre fécondes.

mars 2019 – février 2020.



²³ Claude Vigée, *Délivrance du souffle*. Paris : Flammarion, 1977.

²⁴ Claude Vigée, *Délivrance du souffle*. In : *Claude Vigée* par Jean-Yves Lartichaux. Paris : Éditions Seghers, collection Poètes d'aujourd'hui, 1978, p. 165.

Écrire.

Écrire sans mentir, écrire avec le regard de l'autre dans ses mains. Ne pas célébrer un masque de parade, ne pas se célébrer à la face des miroirs. Toujours chercher en soi ce lieu de vérité, dans une langue limpide, forte et subtile, « à l'heure où tant d'hommes », comme le dit Claude Vigée, « cherchent à l'aveuglette leur chemin, égarés dans un monde sans merci »².

Écrire à propos de ma rencontre avec son œuvre, c'est parler dans cette clarté, la sienne qu'il faut aujourd'hui que je fasse mienne.

Il n'y a rien de plus éprouvant que de rendre hommage à la personne que l'on admire pour ses œuvres, pour son courage, pour sa voix lumineuse. Rien de plus terrifiant, - comme si je me risquais à manquer une marche d'une phrase à l'autre -, que d'expliquer cette rencontre qui changea, sans fracas mais radicalement cependant, la direction du chemin que j'empruntais.

Je ne suis pas une universitaire, je ne suis pas tout à fait poète, je ne suis pas non plus, comme disait Paul Valéry, le Monsieur qui s'ennuie. J'écris des histoires, des contes entre ce temps d'aujourd'hui et les temps futurs que le passé nous enseigne.

Avant de connaître les œuvres de Claude Vigée, avant d'entendre le son cristallin de ses réflexions qui nous enjoignent à partager ce bout d'humanité à laquelle nous participons si brièvement, j'usais de subterfuges pour entrer dans ce monde, pour y chercher une digne place, en gesticulant le plus souvent au seuil de gouffres variés, - dont du reste, étrange ironie, ici même, à la Sorbonne Nouvelle, il y a seulement, ou si lointainement déjà quinze ans.

Mon approche de Claude Vigée sera donc très personnelle. Pour rien, je ne voudrais expliquer sa poésie, ou ses écrits. Je voudrais simplement tenter à fleur de peau d'expliquer cette transmission, ce don plus exactement, que ses écrits m'ont tendu, et que j'ai saisi de toutes mes forces.

Il existe une blague juive qui m'a toujours fait rire autant que frémir, blague d'autant plus ambiguë, que deux chutes la caractérisent.

Première version :

Un juif et un non juif partagent le même compartiment de train. À chaque arrêt et à l'annonce de chaque station, le juif secoue la tête et se lamente « Oy, oy, oy ! Oy, oy, oy ! ». Après un certain nombre d'arrêts, le non-juif, exaspéré, l'interpelle. Mais quel est donc votre problème ? « Oy, oy, oy ! ». Je suis dans le mauvais train ! ».

Cette plaisanterie, comme dans l'humour juif souvent, perd très franchement de sa drôlerie si elle est

1 Présentation prévue le 14 mars, 2020, Sorbonne Nouvelle.

2 Claude Vigée, *Le passage du vivant*. Paris : Parole et silence, 2001, p.81.

appliquée à la vie, - sombre métaphore soudain de la route inéluctable que le hasard de gré ou de force nous amène à suivre. Le « sort » serait jeté, en quelque sorte.

Nous avons fêté il y a quatre jours, le 10 mars dernier, le miracle de Pourim. Nous y sommes entrés, désinvoltes, déguisés, comme le veut la tradition, en clown, en roi ou en Satan, nous en sommes sortis, suffoqués par un masque de tissu.

- 48 -

Pourim signifie en hébreu : tirage au sort du destin d'autrui ou d'une date déterminant l'avenir. Rien n'est plus antinomique à la tradition hébraïque que la notion de sort hasardeux ou de prédestination absolue. Et pourtant Pourim est non seulement une très grande fête, mais elle est également la seule où le nom de dieu n'est, dans les textes, jamais signifié. Elle est le miracle de l'homme par excellence.

Mais qu'est-ce en vérité qu'un miracle ?

Dans *La Manne et la Rosée*³, cet ouvrage d'une clairvoyance limpide, dédié si justement « à qui écoute », Claude Vigée pour donner à voir le contexte dans lequel se joue Pourim, fait le portrait froid des personnages qui en font sa légende. Haman, tout d'abord, descendant d'Amaleq, le « hâsseur acharné de la descendance de Jacob » qui avait été épargné par la faiblesse du roi Saul, et qui revient avec la même évidence du crime ; le Roi de Perse, Assuérus, roi idolâtre, tyrannique, concupiscent ; Mardochée quatrième génération des judéens, tuteur et cousin d'Esther, qui livre sa cousine, prostitution presque désinvolte, aux délices lubriques du roi. Et puis, Esther en gardant un masque anonyme, sans livrer son identité, cachée en son propre nom, qui se donne en silence.

Le sort en effet semble jeté.

Tandis que le roi dans cette ville de Suse offre des orgies qui se confondent, lestes d'un lendemain à l'autre, à l'inhumanité indifférence ou bestiale du journalier, Haman se saisit de la prétendue insoumission de Mardochée pour en exiger la mort et celle de tout son peuple. Esther incarnera alors le salut, ou bien la face ordinaire et complice du cours du temps...

Oy, oy, oy !

« Nous qui relisons », écrit Claude Vigée, « cette vieille histoire⁴ toujours nouvelle, - en notre qualité d'héritiers de Mardochée, de porteurs de la parole révélée au Sinaï -, nous diagnostiquons, aujourd'hui, encore, le mal invétéré [...]: Suse la capitale n'emplit-elle pas le monde entier ? »⁵.

« Ce monde en gestation », continue-il, « risque sans doute de glisser une fois de plus, comme il l'a toujours fait au cours du passé, dans une gigantesque mascarade. Car ne sommes-nous pas déjà dans ce monde rassasié, vulgaire, celui du paraître pur ? »⁶

Écrire, comme le fait Claude Vigée, en s'inscrivant non seulement dans la roche de Judée, mais dans l'entre-temps que constitue tout à la fois la vie humaine et celle, renouvelée, inspirée, sans cesse renaissante et

3 Claude Vigée, *La Manne et la rosée, Fêtes de la Tora*. Paris : Desclée de Brouwer, 1986.

4 La fête de Pourim remonte à l'an 480 avant notre ère.

5 *La Manne et la rosée, op. cit.*, p. 181

6 *Ibid.*

réécrite de l'histoire juive, n'est pas seulement une prouesse sur l'Être, mais exige également la force d'égaliser ses propres visions pour espérer ce demain périlleux, mais incandescent de vie.

Pour écrire dans cet entre-deux, ce que Claude Vigée nomme également le devenir humano-divin,⁷ il faut savoir tenir la mascarade à distance, en dépit des accoutrements que les langues « verbeuses » éructées ou doucereuses, les modes, les maladies, les stéréotypes, l'envie d'aimer, les peurs, la violence nous contraignent à porter.

Certes ! Mais dans l'écriture, où se dissimule cette vérité ? Est-ce dans la maîtrise du temps, comme pour Jacob luttant avec l'Ange ?

Claude Vigée raconte en plusieurs lieux une parabole issue du Zohar, à propos de l'alphabet hébraïque, qui l'amène chaque fois à conclure que :

« Ces lettres où le monde s'engendre ne sont pas simplement des signes qui se réfèrent à lui : elles participent de la substance même de notre monde. » « En parlant, en écrivant, en agitant à la légère les lettres, les mots, les phrases et les livres, on remue le monde entier. »⁸

Quelle fondamentale responsabilité !

Walter Benjamin dont l'étude de la littérature avait ponctué ses Passages d'extraordinaires fulgurances, énonçait à propos de l'effraction du langage dans l'histoire humaine : « *Ce que Proust veut dire avec le déplacement expérimental des meubles dans le demi-sommeil du matin, ce que Bloch perçoit comme l'obscurité de l'instant vécu, ce n'est rien d'autre que ce que nous devons établir ici, au plan de l'histoire et collectivement. Il y a un 'savoir non-encore-conscient' de l'Autrefois...* »⁹

Walter Benjamin avait la certitude de ce savoir, lui que la Révélation de la Parole du Sinaï enchaîna à cet autrefois sans lendemain, dans ce Port au bout de nulle part. Un savoir inscrit dans le temps du langage, et qui porte comme Esther à la fois le masque anonyme de son temps, et le visage unique de « l'existentiel ».

Claude Vigée a eu le courage de continuer à emprunter le chemin de *ce savoir non encore conscient*, pour que l'origine de l'homme, comme il dit, soit aussi devant lui, « au futur »¹⁰.

Cette tension chez Claude Vigée, entre les différents niveaux de temporalité, relève presque de la magie, - tant chaque phrase appelle *in extremis* au miracle. Son œuvre se situe en un tel contraste avec le monde qui nous environne – contraste quasi radical – qu'il semble peu probable qu'elle soit aujourd'hui totalement entendue ni tout à fait comprise, et moins encore admise pour ses écrits critiques en particulier. L'entêtement de ce monde, « qui marche vers la mort » avec la rage d'un Ésaü, qui ne demande plus rien à la vie, ni ne cherche même à lui rendre de contrepartie, s'éloigne avec morgue de « ce temps de la joie, temps futur qui fuserait hors du silence rédimé », et vers lequel de livre en livre Claude Vigée n'a cessé de vouloir nous conduire.

7 Claude Vigée, *Le fin murmure de la lumière*. Paris : Parole et Silence, 2009, p. 174.

8 Claude Vigée, *Le passage du vivant*. Paris : Parole et Silence, 2001, p. 65

9 Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIX^{ème} siècle*, « Le livre des passages ». Paris : Cerf, 1989, p. 405.

10 Claude Vigée, *Être poète pour que vivent les hommes*. Paris : Parole et Silence, 2006, p. 86.

Comment espérer aujourd'hui arracher ce monde du tumulte à « l'amour de la matière brute ou à la folie du meurtre et du suicide qui l'obsède »¹¹ ?

Écrire le salut n'est pas se lamenter, dans l'immobilité entre deux voyages, sur l'erreur de destination du train. La loterie de la vie, le tirage au sort demanderait peut-être, - face à cette vitre où défile par intermittences entre le jour et la nuit les royaumes à venir -, de nous dessaisir des masques grimaçants que son reflet nous renvoie.

Tous les masques ! Même ceux faits de papier dont on peut se figurer à quoi ils nous ramènent.

« Il faut que nous fassions sortir ce feu du fourré obscur de notre âme. »¹²

La thora, la loi juive, compile des techniques de pensées, de mise en abymes, de pratique de l'ordre du temps, comme création. La séparation des aliments, de certaines matières organiques ou végétales, les récits ritualisés par leur célébration, le décompte des lettres hébraïques (la guématria), la hiérarchie des générations, voire des gémellités, toute une intrication de temporalités terrestres et célestes, porte ce Peuple au mouvement incessant dans et hors de toute logique d'inéluctabilité.

Dans le premier et sixième commandements des Tables de loi, coexistent l'une face l'autre, l'une divine, l'autre humaine, deux temporalités, à la fois injonction et préface des destins ultérieurs -, l'une émise par dieu, l'autre enjointe à l'homme. Seule la première cependant dit « Moi », Anokhi, et celui qui dit moi, dit aussi « je suis celui qui t'a fait sortir de la maison des esclaves », mais à l'homme qui ne dit pas « Moi », il est dit « Tu » : « Tu n'assassineras pas ». Cette charge qui sous-tend le monde céleste à qui revient la responsabilité du verbe et le monde terrestre sur lequel nos pas libres iront à la rencontre d'un destin humain, - et dont l'Europe est aussi l'enfant -, s'est plusieurs fois engouffrée tête-bêche dans l'inversion des rôles attribués.

Si la nature du temps, comme le suppose Claude Vigée, nous échappe et en même temps nous constitue, elle est aussi, ajoute-t-il, la substance la plus intime en nous-mêmes.¹³

Dans ce lieu sans nom, en silence, où il faut être plénier, dans ce tremblement qui n'est pas encore la minute qui suit, ni celle qui nous précède, dans ce silence de l'Aleph commence en chacun le monde à venir.

Ce que je sais de Claude Vigée, ce que je voudrais, par mille moyens éluder, fuir, tant la lutte est rude, est qu'il faut écrire dans ce lieu-là. C'est cela aussi être un écrivain juif. Et c'est par ses mains que je le suis devenue. Car mes prédécesseurs, dont la grandeur et le courage sont sans égal, tous ces Katzenelson, Vogel, Bergelson, Greenberg, Zelda, Markish, Singer, Der Nister, ces écrivains et tant d'autres encore de langue yiddish ou hébraïque, s'ils m'ont résolument encouragée à vivre parmi leurs étoiles, le monde de l'exil dont ils étaient les légataires, avançaient, hélas, encore dans les décombres fumantes de l'histoire.

Il leur fallait tenir bon de station en station, tenir le monde tel qu'il avançait jusqu'au chaos du dernier arrêt.

11 Dans le silence de l'Aleph, op. cit., p. 144

12 Claude Vigée, *La lucarne aux Etoiles*. Paris : Cerf, 1998, p. 173

13 Claude Vigée, Victor Malka, *Le Puits d'eaux vives*. Paris : Albin Michel 1993, p. 140.

Claude Vigée ressuscite l'idiome libre, c'est la fin d'une parole de l'exil. Le temps circule à nouveau, dans sa tension, ses paradoxes, ses lois intimes ou cycliques : « Les ailleurs de l'exil sont les mille visages du lieu de nulle part qui est, en nous, la vraie patrie »¹⁴, nous murmure-t-il dans *Apprendre la nuit*.

Pour la première fois, un écrivain juif et qui se dit comme tel, ouvre le champ de l'avenir, hors des détournements de la Parole du Sinaï, des affres mensongers de l'Histoire, des larmes perdues et inutiles, du souvenir sacrificiel, épouvanté ou sidéré....

Un poète juif comme homme du futur.

Quand on regarde aujourd'hui l'état du monde, ces éclats de furie qui nous reviennent, ces menaces de chaos, ce tohu-bohu qui gronde, et ce tonnerre fracassant qu'est ce signal encore, toujours le même, obsédant : ces tombes profanées de morts que l'on voudrait encore anéantir, les mêmes morts dont on se moque dans ces Carnivals où l'on confond la vie à sa profanation, le rire au sarcasme, le jour aux ténèbres, de quel idiome faut-il user pour désormais réparer, rédimier, parler, espérer une histoire humaine ? Et déceler à nouveau ce que le masque désigne ?

Nous revoilà à Pourim.

« Nous diagnostiquons, aujourd'hui encore, le mal invétéré, buriné au fer rouge, dans le masque de la société environnante : Suse, la capitale n'empli-elle pas le monde entier ? »¹⁵

Transmettre à l'homme son avenir, dans, comme Claude Vigée le nomme, « cet univers opaque, mauvais, arrogant et bestial »¹⁶, c'est révéler la source du Temps, c'est entendre le souffle de l'infini ou déceler l'invisible à travers la percée d'Esther dans l'âme de l'Histoire, au cœur du drame.

Esther qui fit jaillir l'humanité dans les yeux d'un roi perdu.

Écrire, jouer de l'immanence de l'alphabet, c'est porter la charge de cette reconnaissance qui différencie la minute de l'heure, le mensonge de la vérité, le salut du chaos. Cette terrible leçon qu'instille Claude Vigée d'ouvrages critiques en ouvrages poétiques, - cette leçon presque intenable par la responsabilité qu'elle fait peser sur l'articulation de chaque mot -, est celle qui nous inscrit, chacun, dans ce temps futur, avec humilité : « Je serai ».

« Si nous savons le décrypter, ce monde de la grimace satanique peut-être modifié et rédimé. Tel est le fond de l'histoire juive du Salut. »¹⁷

14 Claude Vigée, *Apprendre la nuit, Jusqu'à l'aube future, Poèmes 1950-2015, Peut-être* n° 9. Chalifert : Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée, 2018, p. 391.

15 *La Manne et la Rosée, op. cit.*, p.181.

16 Claude Vigée, *Dans le silence de l'Aleph*. Paris : Albin Michel, 1992, p.133.

17 *La Manne et la Rosée, op. cit.*, p. 182.

Deuxième version :

Un juif et non juif partagent le même compartiment de train. À chaque arrêt et à l'annonce de chaque station, le juif secoue la tête et se lamente, « Oy, oy, oy ! Oy, oy, oy ! » Après un certain nombre d'arrêts, le non-juif, exaspéré, l'interpelle. Mais quel est enfin votre problème ? « Oy, oy, oy ! Est-ce que je suis vraiment dans le bon train ? »

- 52 -

La question du monde est rentrée dans cette version peut-être plus tragique de la blague. L'humour a cessé d'être une farce. *Peut-être, rencontrerons-nous l'espérance ?* suppose l'un des traités du Talmud.¹⁸ *Oulai... ??* Peut-être sommes-nous dans la bonne direction, dans ce temps qui nous est imparti jusqu'à la prochaine station ?

« La perplexité de la conscience hébraïque ne porte pas sur Dieu, problème de la théologie, elle ne porte pas sur l'homme, problème de la philosophie. Elle porte sur le monde : comment est-il possible qu'un monde existe ? », enseignait Léon Ashkénazi lors de l'un de ses cours, auquel assistait aussi Claude Vigée.

L'existence de l'homme dans sa mince et fragile temporalité devra remplir cette interrogation, sans y répondre cependant (surtout pas !), remplir ce monde de son tremblement précieux. Oy, Oy ! Sommes-nous dans le bon monde ?

Peut-être ! *Oulai... ?*

Avec le devoir d'en douter, hanté, malgré tout. Pourtant il faudra bien continuer à cheminer en équilibre entre son propre mouvement et celui qui se poursuit sans relâche, entre le bruissement de l'être et le silence divin.

Comme cette Promesse renouvelée,

Pour écrire dans cet entre-Temps-là, il faut que la poésie ou la prose, « disent la vie, terrible et magnifique, pour la première fois »¹⁹, écrit Claude Vigée, comme « à l'aube du monde »²⁰.

Je ne connais aucun autre poète qui ait su exhorter à tant de clarté, à l'opposé totale de ce qu'André Chouraqui nommait, - pour la 9ème plaie - : la Ténèbre.

Quel autre homme de lettres contemporain, avec tant de justesse et de cette humilité perçante qui viendrait à éprouver l'orgueilleux, a su célébrer la vie, la vie sans cesse renaissante, jaillissante, pulsante ou cheminante ; - et, sans chercher d'arrangements, y révéler aussi les signaux de l'enfer, du « néant dévorant », -. Et cela, pour que *celui qui écoute* sache distinguer non seulement l'aube de la pénombre avançante, mais à tout moment, même à terre, blessé à la hanche, reconnaisse devant lui son combat. Voilà donc qu'écrire, pour détourner l'ironie de Claude Vigée, recouvrerait plusieurs vocations : être deux fois juif et doublement poète, doublement responsable des Temps dont je suis peut-être la jonction - *Peut-être !* - Pour donner à languir d'un demain.

18 Traité Haguiga (4b).

19 Claude Vigée, *Danser vers l'abîme, Jusqu'à l'aube future, op. cit.*, p. 407.

20 « Les tombeaux dans la forêt », *ibid.*, p.415.

« Oui, malgré tout, un jour poindra, un matin impensable dont la lumière incréée nous portera au-delà de la haine, nous soulèvera par-dessus la ruine et la destruction de l'heure présente »²¹, disait Claude Vigée à propos de Benjamin Fondane.

Un jour clair, je l'espère, où les séparations auront rejoint leur confluent commun, vers ce Temps immanent, - en nous -, précieux et indicible –, de l'absolu humain. Nous serons.

Fasse que par vos mains, nous soyons à la hauteur.

Merci Claude Vigée.



21 Claude Vigée, *Le passage du vivant*, *op. cit.*, p. 21.



Paul Weiss, Xylogravure.

*Inceste heureux et circoncision de Dieu :
deux notions fondatrices de la pensée de Claude Vigée*

par Anne Mounic

Je voudrais revenir ici en quelques lignes sur deux notions généralement oubliées par la critique de l'œuvre de Claude Vigée, mais qui me paraissent fondamentales afin de saisir l'ampleur de sa pensée et son apport, malheureusement largement négligé, à la modernité, l'inceste heureux et la circoncision de Dieu, deux formules audacieuses, dont la première se trouve très tôt dans la réflexion du poète, en 1957, dans *L'Été indien*. J'ai déjà insisté sur ces deux notions, les présentant dans mon livre paru en 2005, y revenant dans quelque articles ainsi que dans la préface à *Jusqu'à l'aube future*, mais je n'ai pas été comprise, me semble-t-il. C'est au moins l'impression que je tire de ma lecture de ce qui s'écrit sur cette œuvre inégalement explorée. Je paraîtrai bien sûr à d'autres négliger des aspects qui leur paraissent essentiels. Nous sommes condamnés à nous comprendre imparfaitement. Si l'inceste heureux est une notion précoce, la circoncision de Dieu ne vient qu'un peu plus tard, dans *La Lune d'hiver*, en 1970. Les deux ouvrages ont reparu, respectivement en 2000, sous le titre *Journal de l'Été indien*, le judan étant scindé de son volet poétique, et, en 2002, chez Champion, sous le titre *La Lune d'hiver*, l'ouvrage original ayant été amputé de quelques pages, m'a appris son auteur. C'est à ces deux éditions que je me référerai ci-dessous.

L'« inceste heureux » (1957)

Le monde ici reste symbole, analogie, simple allégorie même. Jamais on ne rencontre l'identification substantielle qui révélerait « l'inceste heureux », comme c'est le cas encore chez Goethe et, peut-être, chez Hölderlin. Plus près de nous, elle reparaît dans les derniers poèmes de Rilke, dans l'œuvre de W.C. Williams, celle surtout de Jorge Guillén.¹

Si l'on reprend les termes utilisés dans ce passage, où l'expression apparaît pour la première fois, on décèle, dans les notions de « symbole, analogie, simple allégorie », un dualisme, un objet en représentant un autre, l'idée se réifiant dès lors et perdant le caractère dynamique d'une force produite par un esprit agissant au sein du devenir qu'il modèle. Le dualisme, scindant l'énergie vitale dans une extériorité que partagent dès lors à la fois le regard et l'idée, exile l'être du monde et de soi, d'un même mouvement, et « l'identification substantielle » à ces deux réalités, unies, pourrions-nous dire, par le cordon ombilical de la vie en mutuel nourrissement, devient impossible et, sans doute même, impensable, si l'on en juge par la réticence que suscite cette notion exposée par Claude Vigée.

L'essai reproduit dans ce volume sur l'art de Paul Weiss illustre parfaitement l'implication de cette notion en matière artistique.

1 Claude Vigée, *Journal de l'Été indien : Il n'y a pas de temps profane*. Saint-Maur : Parole et Silence, 2000, p. 43.

L'artiste, plongé au plus incandescent de lui-même par le contact soudain avec telle présence significative du monde, doit se rassembler autour de son être et tisser, du sein de sa virilité secrète, le réseau des énergies spirituelles enfin prêtes à affronter le jour, à se révéler en situation dans l'existence. Ainsi, chargé de ses propres puissances devenues actuelles et stimulées par la vision des sens, il lui faut s'élancer de toute sa souplesse, par l'exercice de sa plus entière liberté psychique liée au savoir technique aboli dans sa propre possession, en une espèce de savante spontanéité, vers l'accomplissement de cette tâche en apparence impossible : la conjuration et l'expression simultanées de l'esprit par l'esprit. Mais dans cet effort difficilement mesurable, il ne faut pas qu'il vise à côté de sa condition propre – une condition d'homme vivant sur terre parmi d'autres hommes qui partagent son expérience d'ensemble et témoignent de sa réalité, parmi des choses qui sont infiniment proches de lui, qui ont besoin de lui pour affirmer leur existence, comme il exige la leur afin de justifier et de vivifier la sienne.²

On peut parler d'intersubjectivité avec le monde puisque la pénétration de l'esprit humain dans l'indifférence de l'inerte l'anime de cette sensibilité tout humaine qui en lui se réverbère en se révélant à elle-même comme force féconde, ou germinative, pour reprendre un terme cher à Claude Vigée. Si perte du monde et perte de soi vont de pair, identification « substantielle » au monde et à soi vont aussi de pair. Il s'agit d'une identification à la vie en nous et hors de nous, une même énergie, la *nature naturante* de Spinoza dont parle Claude Vigée dans l'article de *Révolte et louanges* également reproduit dans ce volume. L'artiste qui s'en tient à la *natura naturata*, c'est-à-dire au résultat arrêté plutôt qu'au processus vital, s'en remet au symbole, à l'analogie, à l'allégorie. L'identification à la vie implique la reconnaissance de cette généreuse fécondité qui anime toute individualité, de la plante à l'être humain en passant par les animaux, et qui se traduit, en matière artistique, par une extase du monde en nous, ou, autrement dit, par une subjectivation de ce qui risquerait de s'aliéner dans une désespérante indifférence. Il en va de même de la transcendance, nous le verrons.

L'amour du même pour le même effectue un double compromis. D'un côté il s'insère, comme médiateur, entre l'inceste négatif, coupable, et « l'inceste heureux » dont la conscience exilée a la nostalgie secrète. Il rappelle et permet de pressentir la possession entière de l'être par soi.³

En somme, l'inceste heureux nous permet, dans cette identification substantielle à la vie, ou étreinte pleine et entière de l'incarnation, – au cours de la lutte avec l'ange, par exemple –, de nous constituer comme sujet. Trois philosophes nous aident à comprendre ce qui se trouve en jeu, Søren Kierkegaard, Michel Henry et Robert Misrahi.

2 Claude Vigée, *Du bec à l'oreille*. Strasbourg : La Nuée-Bleue, 1977, p. 15. Article reproduit dans ce volume.

3 Claude Vigée, *Journal de l'Été indien : Il n'y a pas de temps profane*, *op. cit.*, p. 43.

Kierkegaard, dans *ou bien... ou bien...*, en 1843, décrit le passage du stade esthétique, où l'individu est tributaire des sensations immédiates, au stade éthique, comme choix de soi-même. On peut considérer cette décision comme une seconde naissance, ou naissance de l'individu à la conscience de soi, et fondement du sujet. Kierkegaard le décrit ainsi :

Le choix fait ici deux mouvements dialectiques à la fois, ce qui est choisi n'existe pas et n'existe que par le choix, et ce qui est choisi existe, car autrement il n'y aurait pas de choix. Car si ce que je choisis n'existait pas, mais devenait absolu par le choix, je ne choisirais pas, mais je créerais ; mais je ne me crée pas moi-même, je me choisis moi-même.⁴

Ce qui est choisi et « n'existe que par le choix », c'est le sujet, c'est-à-dire l'individu installé au centre de lui-même, comme un absolu, « moi-même dans ma validité éternelle »⁵, c'est-à-dire libre, non plus enfermé dans le fini, mais ouvert sur l'infini et relié à son histoire et celle d'autres individus. Il domine la fragmentation de la vie immédiate et sa propre excentricité (il ne vit plus à la périphérie de lui-même), en légitimant l'individu qu'il est et qui préexiste à ce choix de soi-même comme sujet. Cette démarche existentielle se trouve en rupture avec la philosophie grecque et le christianisme qu'elle a influencé. Pour le philosophe grec, d'Anaximandre à Platon, l'individu n'a guère de poids. Platon fait dire à Socrate, au Livre X de *La République* : « mais on doit plus d'égards à la vérité qu'à un homme »⁶ et Anaximandre (vers 610-547 avant notre ère), fondateur de l'école milésienne, pense qu'au début était l'infini et affirme, comme le rapporte Simplicius, l'un de ses doxographes, (qui ont consigné sa doctrine), que « c'est de là que proviennent les êtres, c'est en cela aussi qu'ils se dissipent suivant une loi nécessaire, car, comme il le dit, en son langage poétique, ils sont châtiés et expient, au temps fixé d'avance, leur réciproque injustice. »⁷

Comme l'écrit Chestov, dont Claude Vigée a lu tous les livres dont parle Benjamin Fondane : « Toute la sagesse humaine, précisément la sagesse, mène depuis les temps les plus anciens une lutte obstinée, une lutte à outrance contre l'être individuel. Hors de cette lutte contre le moi détestable, les grands maîtres de l'humanité ne voient pas de salut, et ils ne trouvent nulle autre issue aux contradictions et aux horreurs de l'existence. »⁸ On aura reconnu l'allusion à la célèbre Pensée 455 de Pascal, qui débute ainsi : « Le *moi* est haïssable » et se poursuit de la sorte : « En un mot, le *moi* a deux qualités : il est injuste en soi, en ce qu'il se fait le centre de tout ; il est incommode aux autres, en ce qu'il les veut asservir : car chaque *moi* est l'ennemi et

- 57 -

4 Søren Kierkegaard, *ou bien... ou bien...* Traduit du danois par F. et O. Prior et M. H. Guignot. Introduction de F. Brandt. Paris : Gallimard Tel, 1984, p. 507.

5 *Ibid.*, p. 506.

6 Platon, *La République*, Livre X, 595c. *Œuvres complètes*, Livres VIII-X. Texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris : Belles Lettres, 2008, p. 83.

7 *Les Penseurs grecs avant Socrate de Thalès de Milet à Prodicos*. Traduction, introduction et notes par Jean Voilquin. Paris : Garnier-Flammarion, 1964, p. 51.

8 Léon Chestov, *Le Pouvoir des clés* (1923). Traduction de Boris de Schloezer. Nouvelle édition corrigée, présentée et annotée par Ramona Fotiadé. Paris : Le Bruit du Temps, 2010, p. 176.

voudrait être le tyran de tous les autres. »⁹ La pensée chrétienne a repris de la philosophie grecque le rejet de l'individu. Saint Augustin, maître à penser des Jansénistes, veut oublier sa volonté charnelle afin de s'unir à la vérité de Dieu, sorte d'infini réparateur du péché attaché à l'individu : « Ô Vérité, lumière de mon cœur, faites taire les ténèbres qui m'enveloppent. [...] Que personne ne m'en empêche : j'y boirai et aussi je vivrai. Que je ne sois pas à moi-même ma propre vie ! J'ai mal vécu par ma faute, j'ai été la cause de ma mort. En vous je revis ! »¹⁰ Saint Paul présente l'« être de chair » comme « vendu au pouvoir du péché » (Romains, 7, 14) et rattache les individus au tout, comme « membres chacun pour sa part » du « corps du Christ » (ICorinthiens, 12, 27). Kierkegaard associe individu et péché dans *Le Concept de l'angoisse* (1844) : « Le péché est justement cette transcendance, ce *discrimen rerum* dans lequel le péché entre dans l'individu parce qu'individu. »¹¹ Il montre toutefois que l'angoisse, « liberté entravée »¹² parce que celle-ci, « plongeant alors dans son propre possible, saisit à cet instant la finitude et s'y accroche »¹³, disparaît si l'individu sait vivre dans l'instant sans se projeter dans l'avenir avec crainte ou ruminer le passé en se lamentant. Cet instant décisif est aussi celui où le sujet se plonge dans le devenir, abandonnant ainsi le désespoir : « Voici donc la formule qui décrit l'état du moi, quand le désespoir en est entièrement extirpé : en s'orientant vers lui-même, en voulant être lui-même, le moi plonge, à travers sa propre transparence, dans la puissance qui l'a posé. »¹⁴ Nous retrouvons ici les éléments du choix de soi-même : se fondant comme sujet au centre de lui-même par un retour sur soi de la conscience, l'individu se rattache à son histoire et à l'histoire de chacun en général. Nous sommes loin de la conception de Hegel, qui, lui, suivait la philosophie grecque, affirmant que : « Les rêves que l'individu peut faire à son propre sujet ne donnent qu'une idée exagérée de sa propre valeur. Pourtant il est fort possible que l'individu subisse une injustice – mais cela ne concerne pas l'histoire universelle et son progrès, dont les individus ne sont que les serviteurs, les instruments. »¹⁵ À cela Kierkegaard rétorquait : « Mais entre une génération d'hommes et un banc de harengs il y a pourtant une différence, malgré qu'il soit aujourd'hui si distingué de se délecter aux jeux de couleurs du banc et de mépriser les individus qui ne comptent pas plus que des harengs. »¹⁶ Toutefois, même chez les harengs, la vie se manifeste dans la particularité de chaque individualité. Réhabiliter, comme le fait Kierkegaard, la légitimité de l'individu qui se choisit lui-même et assume ainsi sa propre vie, bien qu'individuelle, c'est choisir la vie, comme le préconise le Deutéronome (30, 19) : « .. j'ai placé devant toi la

9 Pascal, *Pensées*. Préface et introduction, par Léon Brunschwig. Paris : Le Livre de Poche, 1978, p. 209.

10 Saint Augustin, *Les Confessions*, Livre Douzième, chapitre X. Traduction, préface et notes par J. Trabucco. Paris : Garnier-Flammarion, 1964, p. 288.

11 Søren Kierkegaard, *Le Concept de l'angoisse* (1844), in *Miettes philosophiques, le Concept de l'angoisse, Traité du désespoir*. Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau. Paris : Gallimard Tel, 2003, p. 211. *discrimen rerum* : point de séparation, de distinction, des choses.

12 *Ibid.*, p. 210.

13 *Ibid.*, p. 224.

14 Søren Kierkegaard, *Traité du désespoir* (1849), in *ibid.*, p. 352.

15 G.W.F. Hegel, *La Raison dans l'histoire* (1822-1828). Traduction, introduction et notes de Kostas Papoyannou. Paris : 10/18, 1965, p. 98.

16 Søren Kierkegaard, *Postscriptum aux Miettes philosophiques* (1846). Traduit du danois et préfacé par Paul Petit. Paris : Gallimard Tel, 2001, p. 232.

vie et la mort, le bonheur et la calamité : choisis la vie ! » Kierkegaard, avec une certaine ironie, me semble-t-il, parle de la « résignation », qui « est en possession de la propre conscience de l'individu vis-à-vis de lui-même »¹⁷, pour désigner l'instance capable d'apprécier le rapport de l'individu et de l'infini, ou « béatitude éternelle »¹⁸. Cette ironie vise sans doute ce que Hegel dénommait la « conscience malheureuse »¹⁹ et qui cesse de l'être lorsqu'elle sacrifie sa volonté singulière à la volonté universelle et se nie elle-même afin d'acquiescer, avec la raison, la certitude. Le philosophe allemand prône l'opération inverse du choix de soi et de la vie. La négation, toujours, impose sa médiation et le sacrifice de la réalité sensible. Mallarmé, après sa fameuse crise de 1866, écrivait à Henri Cazalis ces lignes bien connues : « C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. »²⁰ Il s'agit autant de la disparition du sujet que de celle, « élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »²¹ et reflète l'Univers Spirituel, dont il rend compte grâce au langage, lui-même « se réfléchissant »²² comme Hérodiade dans son « miroir ! / Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée »²³. Ce qui se voit ainsi éliminer, c'est non seulement le sujet mais, dans le même élan, la vie, qui n'est plus le *réfèrent* du poème, pour employer un terme de linguistique. Témoin, d'ailleurs, ce mot « ptyx »²⁴ dans le « sonnet allégorique de lui-même », ou se réfléchissant, que Mallarmé avait prétendu inventer pour le besoin de la rime.

Cet effacement de l'instance personnelle, de l'énergie intérieure et de ce que Goethe nommait, dans *Faust*, « La force de l'homme, par le poète révélée. »²⁵, conduit à une dualité sujet/objet qui déracine la parole, la déshumanise et la condamne à l'inerte. L'œuvre d'art n'est plus qu'objet ; elle perd sa source ; elle perd sa sève. Dans *Acheminement vers la parole* (1959), Martin Heidegger évince poète et instant poétique au profit du résultat : « Ce poème est de Georg Trakl. Qu'il en soit l'auteur n'a pas d'importance ; aussi bien ici que partout où un poème est superbement réussi. La grande réussite supporte même que puissent être reniés personne et nom du poète. »²⁶ On remarquera l'usage du verbe « renier », qui marque un désaveu et une rupture, conformément à ce que dit Hegel de la négation de la réalité sensible, de la « destruction de l'élément physique »²⁷ pour que la symbolique atteigne l'absolu. Cette philosophie affirme ses racines platoniciennes :

17 *Ibid.*, p. 267.

18 *Ibid.*, p. 266.

19 G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit* (1807). Traduction de Jean Hyppolite. Paris : Aubier Montaigne, sans date, p. 176.

20 Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis du vendredi 17 ou mardi 14 mai 1867. *Œuvres complètes* I. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard Pléiade, 1998, p. 714.

21 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations. Œuvres complètes* II. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard Pléiade, 2003, p. 211.

22 Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage. Œuvres* I, op. cit., p. 504.

23 Stéphane Mallarmé, *Hérodiade*, in *ibid.*, p. 19.

24 Stéphane Mallarmé, « Ses purs ongles très haut... », in *ibid.*, p. 37.

25 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust* I, vers 157, in *Faust : Urfaust, Faust I, Faust II*. Édition établie, présentée et annotée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider. Paris : Bartillat, 2009, p. 193.

26 Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole* (1959). Traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier. Paris : Gallimard Tel, 2010, p. 19.

27 G.W.F. Hegel, *Esthétique* (1818-1829). Traduction de Charles Bénard, revue et complétée avec commentaires et notes par

« C'est la destruction de son existence visible, le fait de disparaître et de périr, mais aussi un retour à lui-même, une résurrection, une immortalité divine. »²⁸ On sait que Socrate affirmait que s'occuper de philosophie, c'était « rechercher la mort et l'état qui la suit »²⁹. Il invitait ses interlocuteurs à se « purifier l'âme »³⁰, c'est-à-dire à « vivre, autant que possible, dans la vie présente et dans la vie future, seule avec elle-même, dégagée du corps comme d'une chaîne ». Nous pouvons ajouter que dans ce monde d'objets que nous proposent les tenants d'un art désincarné, on perd la seule continuité qui existe et qui est celle du récit subjectif, au sein duquel s'intègre la personne qui a fait le choix de soi-même, comme l'explique Kierkegaard. Non seulement on échoue au royaume de l'inerte, mais, plus encore, ce dernier est fragmenté, sans unité, sans cohérence.

Chestov signale, juste avant le passage cité plus haut, que Goethe met dans la bouche de Méphistophélès, figure de la limite, du fini et de la négation, ces paroles, fort semblables à celles d'Anaximandre :

Je suis l'esprit qui toujours nie !
Et c'est avec justice ; car tout ce qui naît
Est digne de périr ;
Ergo il serait donc mieux que rien ne naquît.
Ainsi, tout ce que vous nommez péché,
Destruction, bref, ce qu'on entend par mal,
Voilà mon élément propre.³¹

On notera aussi que cet instant en lequel, dans le présent, opérer une synthèse du passé et de l'avenir dans la liberté, s'apparente à ce que Claude Vigée nomme l'instant du *nau* conversif, désignant la capacité de l'individu à projeter le passé dans l'avenir en se délestant de tout fardeau. Et tout cela demeure invisible au regard, se communique indirectement, car il s'agit d'intériorité.

Épreuve de soi, épreuve du monde

Lecteur de Kierkegaard, mais aussi, surtout, de Maine de Biran, Michel Henry nous aide à approfondir ces questions. Ce philosophe établit une distinction entre le « corps-objet »³², que l'on perçoit de l'extérieur, par le regard, et que l'on soumet à la connaissance, et le « corps-sujet », qui « apparaît comme son fondement » et dont on fait l'expérience, tout intérieure, dans l'épreuve du monde et de sa résistance. Ainsi, Michel Henry passe-t-il du cogito cartésien au cogito biranien, du « Je pense » au « Je peux », par lequel l'individu s'éprouve

Benoît Timmerans et Paolo Zaccaria. Paris : Le Livre de Poche, 2001, Tome I, p. 454.

28 *Ibid.*

29 Platon, *Phédon*, in *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*. Traduction et notes par Émile Chambry. Paris : Garnier-Flammarion, 1965, p. 112.

30 *Ibid.*, p. 116.

31 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust* I, vers 1338-1344, in *Faust : Urfaust, Faust I, Faust II, op. cit.*, pp. 238-239.

32 Michel Henry, *Incarnation : Une philosophie de la chair*. Paris : Seuil, 2000, p. 159.

comme vivant. Il n'y a plus là de dualisme, du regard ou de la connaissance, en pure extériorité, mais un individu qui, en lui-même, par son mouvement, fait l'épreuve de la vie. On peut parler de lutte avec l'ange, comme le fait Claude Vigée, qui intitula un de ses livres *La Faille du regard*. Dans un essai de ce recueil, intitulé « Image et parole dans l'esthétique juive », comme Michel Henry et Maine de Biran, il met en valeur le mouvement, « l'impulsion vers l'être, dans l'agir, le mouvement du corps animé où s'inscrit le désir », puis « l'intellection qui élucide l'impulsion, et la conduit fermement à la manifestation définitive, à l'œuvre enfin née, créée en esprit comme elle s'incarne aussi dans la vérité matérielle »³³. Il s'agit d'intériorité ; nous ne sommes pas dans le domaine du visible, marqué par la distance du regard et l'éparpillement des choses vues, mais nous explorons l'ombre mouvante en nous, à l'écoute de ce murmure qui lentement va devenir parole. Ce n'est pas l'œil qui prime, c'est l'oreille.

Le désir passe d'abord par la musique, celle qui se dessine puis rayonne cachée dans la conque invisible de l'ouïe. Il vient des entrailles, avec lesquelles il entretient un rapport quasi filial, tisse des liens d'ordre consubstantiel. Il s'enracine à l'origine dans la nuit de la gésine, le lieu de la chaleur sombre et pourpre, celle qui n'a pas encore eu le temps de bleuir sur ses frontières en affrontant la vastitude glacée du dehors. Plutôt que de comprendre trop vite, il s'agit d'« imprendre », de saisir vivement de l'intérieur une telle œuvre, et l'âme de cette œuvre, avant qu'elle ne se révèle au grand jour.³⁴

On saisira l'importance de cette description de la genèse de l'œuvre par rapport à l'essai reproduit dans ce numéro sur l'automatisme mental des surréalistes. Il faut avoir fait le choix de soi-même pour opérer ce retour sur les profondeurs muettes et tenter de capter ce qui s'ébauche imparfaitement. L'inceste heureux pousse à se montrer tout ouïe, sans méfiance ni répulsion, de sorte à saisir cette continuité qui va de la vie muette à sa manifestation dans la parole. Et il faut bien se résigner : on ne dispose que de soi-même pour effectuer cette descente aux profondeurs. C'est cette subjectivité qui garantit unité, continuité et cohérence.

Un adjectif m'a frappée dans ce passage, c'est l'usage de « pourpre ». En effet, c'est exactement celui que Proust, dans son essai sur Gérard de Nerval, utilise pour décrire *Sylvie*, la plus célèbre des *Filles du Feu* : « La couleur de *Sylvie*, c'est une couleur pourpre, d'une rose pourpre en velours pourpre ou violacé, et nullement les tons aquarellés de leur France modérée. À tout moment ce rappel de rouge revient, tirs, foulards rouges, etc. Et ce nom lui-même pourpré de ses deux I – Sylvie, la vraie Fille du Feu. »³⁵ Ce sont les profondeurs de la subjectivité, de l'intériorité et du rêve qui sont pourpres, selon Proust et selon Claude Vigée. Nerval les explore avec « résolution »³⁶ en acceptant l'épreuve de la descente aux enfers. Qualifiant ce poète d'Artiste de la Faim, Claude Vigée, à mon sens, systématise sa pensée. Nerval ne se complait pas dans son

33 Claude Vigée, *La Faille du regard*. Paris : Flammarion, 1987, p. 86.

34 *Ibid.*

35 Marcel Proust, « Gérard de Nerval », in *Contre Sainte-Beuve* (1954). Paris : Gallimard Folio Essais, 2004, pp. 159-160.

36 Gérard de Nerval, *Sylvie* (1854), in *Œuvres complètes*, III. Édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, avec, pour ce volume, la collaboration de Jacques Bony, Michel Brix, Lieven d'Hulst, Vincenette Pichois, Jean-Luc Steinmetz, Jean Ziegler et le concours d'Antonia Fonyi. Paris : Gallimard Pléiade, 1993, p. 542.

état ; il l'explore, il l'analyse, et il illustre parfaitement ce que Goethe, qu'il a traduit, affirme dans *Faust* : « Au commencement était l'action ! »³⁷

Si nous faisons fi de cette origine, l'acte lui-même et l'énergie qui s'y déploie, nous nous exilons dans un monde qui nous effraiera de son indifférence et de sa fragmentation, sa seule cohérence s'élaborant dans l'appréhension subjective que chacun peut en avoir et la continuité de l'effort exercé.

- 62 -

On accèdera à l'expression totale, nette et définitive, par le moyen de la vision. Mais en court-circuitant imprudemment l'obscurité des entrailles et des oreilles, on atteint tout de suite à l'extériorité de l'espace, le royaume de l'exil, qui est la réalité quotidienne dans notre monde occidental moderne. Cette réalité-là nous absorbe d'un seul coup. Nous sommes inondés d'étrangeté mortelle, envahis par sa clarté froide et statique, transis, paralysés, pris dans un milieu vitrifié apparemment constitué d'email. Emprisonnés dans un vêtement brillant qui nous étouffe et nous éblouit, en proie à une vision sèche, coupante. Sa clarté nous aveugle, sans étancher notre soif de vivre devenue désir coupable. Il y a dans cet univers-là quelque chose de pétrifié, d'avorté. Les embryons viables se développent dans une matrice chaude et obscure. C'est après, seulement, qu'ils affrontent la lumière du ciel. Sinon, on aurait affaire à des fragments anatomiques disjoints. Au lieu d'enfants nouveau-nés, on produit des poupées, des pantins, des marionnettes disloquées : celles que Rilke évoque dans les *Élégies de Duino*. Cette vision morcelée, inféconde, n'est-ce pas ce qu'on appelle communément l'imagerie dans une grande partie de la poésie moderne ?³⁸

La citation est longue, mais ce passage vaut d'être considéré avec attention. Dans la distance du regard et le dualisme qui sépare le sujet qui voit et l'objet qu'il contemple, si notre énergie intérieure ne nous porte pas vers la perception, non visuelle, de l'énergie qui l'anime et le rend vivant, et semblable à nous, – ce que d'aucuns peuvent appeler « participation », ou « empathie » –, nous nous condamnons à nous heurter à un univers à la fois étranger et inerte, sans répondant. Nous reproduisons le dualisme sujet/objet de la connaissance qui, de surcroît, isole l'intellect du reste de la personne, – double exil. Qui plus est, hors de la cohérence et de la continuité qui caractérisent l'effort du sujet et son intention, les objets se fractionnent et le poème, conçu comme résultat et non comme processus, accumule des éléments qui ne trouvent guère leur unité dans un point de vue particulier, affirmé. Il se range avec les objets et on peut même oublier qu'il exista, à sa source, une conscience agissante. Que le monde demeure à la distance discriminante du regard et le poème n'a pas pleinement levé. Méditant sur la mort dans *Les Élégies de Duino* (1912-1922), Rilke suggère que le poème est une intériorisation du monde, ce qui est exactement le contraire de ce qu'expose Heidegger dans *Acheminement de la parole*, et qui n'est pas nouveau puisque Hegel parlait déjà dans son *Esthétique*, nous l'avons vu, de la mort de la réalité sensible. Mallarmé, de même, résumait ce point de vue dans un vers célèbre du sonnet en -yx, ou « sonnet allégorique de lui-même », « Aboli bibelot d'inanité sonore »³⁹. Heidegger,

37 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust et Le second Faust* (1808, 1832). Traduction de Gérard de Nerval (1828, 1840). Préface de M. Marache. Paris : Classiques Garnier, 1969, p. 60.

38 Claude Vigée, *La Faille du regard*, *op. cit.*, pp. 86-87.

39 Stéphane Mallarmé, « Ses purs ongles très haut... », in *Œuvres* I, *op. cit.*, p. 37.

considérant le fait de nommer comme un appel, énonce : « L'appel appelle en lui-même, et ainsi toujours s'en va et s'en vient ; appel à venir dans la présence – appel à aller dans l'absence. [...] C'est le site pour la venue des choses, présence logée au cœur de l'absence. »⁴⁰ Ceci n'est vrai que du point de vue de l'objet saisi par le regard, dans une conception de la réalité qui exclut le pouvoir de l'esprit, mettant dès lors en doute la réalité de l'œuvre d'art. Désignant la parole comme « parlante »⁴¹, dans un redoublement qui rappelle le « langage se réfléchissant »⁴² de Mallarmé, Heidegger isole le poème de la continuité du récit, intégrée grâce au choix de soi-même, selon Kierkegaard. Tout devient objet : « L'invite convie les choses à se tourner, en tant que choses, vers les hommes, pour être ce qui les regarde. »⁴³ Dans cette inversion du regard, la distance est maintenue, en toute extériorisation objective. Et Heidegger prétend que, grâce à la parole « parlante », les choses « mettent au monde »⁴⁴.

Rilke propose le cheminement opposé :

*Ici, peut-être y sommes-nous pour dire : Maison,
Pont, ou Fontaine, Porte, Verger, Jarre, Fenêtre...
peut-être encore,
au plus, Colonne, Tour ?... mais dire, comprends-le,
oh ! le dire tellement, que les choses jamais, au plus intime d'elles-mêmes,
n'eussent imaginé l'être ! Et ce n'est pas la très secrète ruse
de cette terre en silence toujours, quand elle presse les Amants,
afin que toute chose avec leur sentiment, oui toute chose entre en extase.
[...] Le temps de l'Exprimable, c'est ici. Ici est sa patrie.⁴⁵*

On peut parler ici de confiance dans le langage, de foi en la parole et dans le poème, assimilé à la respiration au premier vers du Sonnet I de la Seconde partie des *Sonnets à Orphée* : « Respiration, ô toi l'invisible poème ! »⁴⁶, qui implique une épreuve, on ne peut plus intime et vitale, du monde, une véritable intériorisation.

Dans ces vers de la Neuvième Élégie, on note que nous y sommes pour dire, ce qui induit la notion de « l'Exprimable », transcendant l'inertie de l'objet jusqu'à lui faire connaître son extase en nous par une réflexivité de l'intime. Le monde s'anime ; le poème le porte au « sentiment ». Nous délaissions le monde clivé de la connaissance pour accomplir ce qu'il faut bien appeler un acte de foi, non pas en une quelconque divinité, mais en notre capacité de dire. Henri Meschonnic⁴⁷ relevait chez Mallarmé cette expression : « le poème,

- 63 -

40 Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, op. cit., p. 23.

41 *Ibid.*, p. 22.

42 Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage*. Œuvres I, op. cit., p. 504.

43 Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, op. cit., p. 23.

44 *Ibid.*, p. 24.

45 Rainer Maria Rilke, Neuvième Élégie, *Les Élégies de Duino* (1912-1922), in *Les Élégies de Duino, Les Sonnets à Orphée*. Traduit de l'allemand par Armel Guerne. Édition bilingue. Paris : Seuil Points, 1974, pp. 85-87.

46 Rainer Maria Rilke, Sonnet I, Seconde partie, *Les Sonnets à Orphée* (1922), in *ibid.*, p. 145.

47 Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*. Lagrasse : Verdier, 2001, p. 58.

énonciateur »⁴⁸, mais pour que le poème énonce, il faut que se forge un « ici » dans l'élan, et l'énergie, de dire, qui implique un partage, une intersubjectivité, – « les Amants ». « Nulle part, bien-aimée, le monde ne sera, si ce n'est intérieur. »⁴⁹ Rilke parle d'une « métamorphose » du monde en nous, qui y devient « image ». Quant au « pantin », à la « poupée », à la « scène aux marionnettes »⁵⁰, c'est ce que laisse la mort dans la conscience qui demeure. Ce serait « l'imagerie », n'était ce souffle intime qui sauvegarde cohérence et continuité de l'œuvre, ou du récit, « génération après génération / lentement façonnée, et qui vit comme nôtre, / près de la main et dans notre regard »⁵¹.

Le cheminement de la conscience

Maine de Biran opère une distinction très éclairante au sein de la perception. En effet, pour lui, les sens ne sont pas seulement dirigés vers la perception extérieure des choses, mais aussi vers celle, moins distincte, de « cette classe d'impressions vitales obscures dont l'analyse si difficile reste pourtant encore si imparfaite »⁵². Le philosophe part du principe que l'« homme commence à vivre et à *sentir*, sans connaître sa vie »⁵³. Il éprouve un certain nombre de sensations formant un flux continu qui ne peut se fixer et donc se penser, mais, grâce à un « certain tact intérieur »⁵⁴, peut se « *pressentir* ou *deviner* immédiatement ». Ces sensations fluides échappent à la représentation ; elles s'éprouvent à l'aveugle. L'analogie que Maine de Biran emploie assimile ce travail de la conscience immédiate à une catabase, ou descente aux enfers, descente en soi. Ces « impressions immédiates de l'âme *sensitive* » échappent à la saisie et disparaissent si on veut se les représenter afin de les connaître, « comme Eurydice qu'un coup d'œil rejette parmi les ombres »⁵⁵. Elles sont appréhendables par ce que le philosophe nomme le « tact immédiat de l'âme sensitive », ou le toucher tourné vers l'intérieur, de même que tous les autres sens s'orientent vers l'intérieur ou bien vers l'extérieur. Raison de plus pour le poète de ne pas solliciter tout de suite la vue externe, les choses et l'imagerie, s'il veut faire advenir un « poème, énonciateur » de l'instant où il parle. Orphée a non seulement perdu son Eurydice, mais aussi cette part de lui-même qui se soustrait au regard pour s'éprouver dans l'étreinte de soi, qui rend possible, et heureuse, l'étreinte d'autrui et du monde. Dans *La Lune d'hiver*, en 1970, Claude Vigée approfondit cette notion formulée en 1957. On sent affleurer dans cet éclaircissement le bonheur d'une vie choisie, vie amoureuse et vie de famille, installation en Israël, en conformité avec son être profond.

48 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations. Œuvres complètes II*, op. cit. p. 209.

49 Rainer Maria Rilke, Septième Élégie, *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 67.

50 Rainer Maria Rilke, Quatrième Élégie, *ibid.*, pp. 41 et 43.

51 Rainer Maria Rilke, Neuvième Élégie, *ibid.*, p. 87.

52 Maine de Biran *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1811). Édité par F.C.T. Moore. Paris : Vrin, 1984, pp. 112-113.

53 *Ibid.* p. 108.

54 *Ibid.*, p. 110.

55 *Ibid.*, p. 128.

Inceste heureux : toi qui errais hors de toi comme un animal perdu, tu émerges maintenant au-dedans de toi-même. Déjà tu participes du sein originel, toi qui n'osais y rêver, auparavant, sans défailir. Ainsi s'opère la rédemption de l'exil : il devient son contraire. Les rythmes de la pénétration et de l'étreinte taillent une enclave dans le temps de notre exil. La jouissance est une épiphanie, l'enfant un gage de présence à venir.⁵⁶

L'adhésion à soi, cette installation du sujet au centre de lui-même grâce au choix qui proclame tout à la fois sa légitimité et sa liberté, le lie à son élément, devenir, monde, autrui, la vie, en somme, ainsi pleinement choisie et affirmée.

Cette opération de retour sur soi de la conscience, Robert Misrahi la nomme « rien de lumière »⁵⁷. Il s'agit d'un « commencement », d'une « origine » : « Là est l'origine, là est donc le sujet. »⁵⁸ Nous ne sommes pas loin de cette seconde naissance ou choix de soi-même qui légitime l'individu dans sa liberté.

Nous appellerons réfléchissement ce mouvement de soi à soi qui, dans l'écriture, la constitue comme un commencement réel parce que dicible, mais dédoublé parce que ne commençant pas à soi seul. Le réfléchissement est l'acte de l'écriture qui ne commence à soi que parce qu'il n'est rien que l'acte de redoubler ce qui a déjà commencé. Il s'agit là d'une lumière : celle qui éclaire et soi-même et ce qui est dit, cela qui n'existe pourtant nulle part ailleurs que dans ce redoublement réfléchi, éclairé.

Écrire est, semble-t-il, cette évanescence de la scission de soi qui ne commence qu'en recommençant.⁵⁹

C'est l'instant du *vav* conversif qui est décrit ici, instant qui déploie le passé et le projette dans l'avenir, défiant toute forme de déterminisme et faisant de l'acte de parole le *chemin de la liberté*. J'évoque volontairement par cette allusion Jean-Paul Sartre, que Robert Misrahi a lu avec attention.⁶⁰

La « circoncision de Dieu »

Cette audacieuse notion fait fi de tout dualisme et croit au miracle de l'instant, c'est-à-dire à son potentiel de commencement, et donc de liberté. Cherchant « le secret d'une parole de plénitude, encore partout refusée dans une époque de pénurie qui reste comme frappée par la surdité mentale universelle »⁶¹, Claude Vigée puise dans l'héritage biblique « abandonné » la « profonde réflexion sur le son, l'image et le langage » que lègue non seulement le texte, mais aussi ses commentateurs. Dans l'essai cité de *La Faille du regard*, il considère deux extraits, Nombres 7, 89 et le Deutéronome 30, 14. Dans les deux cas, la voix de la transcendance se fait entendre à l'oreille attentive de Moïse, justement parce qu'il se montre attentif. Dieu se parle à lui-même, comme l'explique Rachi, et Moïse capte cette voix de l'ombre : « Elle surgit dans l'obscurité

56 Claude Vigée, *La Lune d'hiver* (1970). Paris : Champion, 2002, p. 300.

57 Robert Misrahi, *Construction d'un château* (1981). Paris : Entrelacs, 2006, p. 19.

58 *Ibid.*, p. 20.

59 *Ibid.*, pp. 19-20.

60 Voir : Robert Misrahi, *Sartre ou le premier chemin de la liberté* : L'être et le néant. Lormont : Le Bord de l'Eau, 2017.

61 Claude Vigée, *La Faille du regard*, *op. cit.*, p. 87.

du Saint des Saints, comme l'étincelle jaillit entre deux pôles chargés d'électricité de signe contraire. »⁶² Cette parole étincelle se comporte comme un poème et se partage au plus profond de l'intériorité. « Nous lisons dans le Deutéronome (30, 14) : "Tout près de toi est la parole, dans ta bouche et dans ton cœur, pour que tu l'agisses." [...] Mis au diapason de cet innomé qui est l'étincelle de notre âme spirituelle, le noyau pulsant du "respir" (ou *neshamah* d'Adam), Moïse branché sur son vide igné peut accéder à "la voix du fin silence". Sa musique, d'abord inaudible, ne s'accomplit pas en circuit fermé. Lointaine, elle demeure cependant le don de l'instant présent : une rumeur ouverte, secrètement perceptible dès la création du monde. » Je rappelle la « formule » de Kierkegaard sur la levée du désespoir par adhésion à la vie et au devenir : « Voici donc la formule qui décrit l'état du moi, quand le désespoir en est entièrement extirpé : en s'orientant vers lui-même, en voulant être lui-même, le moi plonge, à travers sa propre transparence, dans la puissance qui l'a posé. »⁶³

Cette intimité inscrite dans le devenir et induite par une adhésion pleine et entière à la vie se recrée, ou se *recommence*, selon les termes de Robert Misrahi, à chaque instant du poème, formant un lieu de nulle part que Claude Vigée a successivement nommé « noyau pulsant » (*Délivrance du souffle*, 1977), « lac de la rosée » (*Apprendre la nuit*, 1991), puis « aleph » (*Dans le silence de l'Aleph*, 1992). Dans cet ouvrage, il parle d'un « bon silence »⁶⁴, qui est une « écoute », « celui de l'ouverture de l'âme à l'art, à la lumière et à la nuit, à la parole initiale dont toutes les autres ont pu sortir dans la durée d'une vie ». Il s'agit d'un retour sur soi, vers « ce lieu saint caché en nous-mêmes »⁶⁵, qui s'élargit à une individualité partagée, le Tu de l'écoute s'unissant au Je du dire, que je nomme singulier. Nous pouvons l'appeler, comme le linguiste, « corrélation de subjectivité »⁶⁶ ou distinguer, comme le fait Martin Buber, entre le Je/Cela du « monde en tant qu'expérience »⁶⁷ et le Je/Tu, qui « fonde le monde de la relation », le Tu venant en premier, comme l'écoute précède la parole, si l'on se montre attentif à la vie, cette force dont nous faisons l'épreuve en nous avant de la reconnaître chez autrui et dans le monde.

L'aleph, première lettre de l'alphabet hébraïque, est la lettre source, « signe de l'unité qui rassemble les dispersés »⁶⁸. Nous repérons dans les deux phrases qui suivent la pensée même qui fut développée dans *La Faille du regard*, *La Lune d'hiver* et *L'Été indien*, et concerne ce retour sur soi guidant vers une ouverture, réconciliée, à la vie : « Privé de la conscience née de la présence secrète de l'Aleph en chacun de nous, le monde matériel est pur exil pour l'homme. Dès que cette conscience s'éveille en nous, le temps promis de la rédemption et du retour peut commencer enfin sur terre. »⁶⁹ Nous nous souvenons de l'exil dans la

62 *Ibid.*, p. 88.

63 Søren Kierkegaard, *Traité du désespoir* (1849), in *Miettes philosophiques, le Concept de l'angoisse, Traité du désespoir*, op. cit., p. 352.

64 Claude Vigée, *Dans le silence de l'Aleph*. Paris : Albin Michel, 1992, p. 9.

65 *Ibid.*

66 Émile Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe » (1946), in *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris : Gallimard Tel, 1997, p. 232.

67 Martin Buber, *Je et Tu* (1923). Présentation inédite de Robert Misrahi. Avant-propos de Gabriel Marcel. Préface de Gaston Bachelard. Paris : Aubier, 2012, p. 38.

68 Claude Vigée, *Dans le silence de l'Aleph*, op. cit., p. 31.

69 *Ibid.*

fragmentation de « l'imagerie ». L'écriture, comme lien, permet cet élargissement du moi individuel vers un absolu qui ne lui est pas radicalement étranger, mais intimement lié par le mouvement lui-même de retour sur soi et de réconciliation. Nous nous portons au-delà du solipsisme souvent attaché à la poésie lyrique moderne. « C'est à cause du *Kaph* de l'écriture que le Moi absolu de Dieu (*Anokhi*) ne peut se renverser comme *Ani*, le moi existentiel humain, dans le néant, *Ain*. »⁷⁰ Cette ombre qui nous habite et précède la conscience que nous en avons, fonde la communauté, telle que la manifeste, en son instant inscrit dans le devenir, le poème : « ... le Dieu qui, de toute éternité, est en toi, ne doit pas y résider comme un étranger à toi, mais comme l'Autre de ton intimité même. »⁷¹ Souvenons-nous du « rien de lumière » de Robert Misrahi : « L'origine, ce fond lumineux dont parlent les mystiques, est donc à chercher dans l'ambiguïté du dédoublement de l'écriture : elle constitue un commencement par elle-même, mais dans la mesure où elle dit l'autre que soi, l'autre qui commença avant elle sans avoir jamais eu, pour autant, la possibilité de commencer sans elle. »⁷² Le devenir humain se rythme de ces recommencements par lesquels l'origine, sans cesse, se renouvelle. Comme l'écrit Henri Meschonnic à propos d'Exode 3, 14 et du nom de Dieu conçu comme « Peut-être » et donc comme devenir, ou histoire : « L'inaccompli ne cesse de s'accomplir. »⁷³ Claude Vigée écrivait dans *La Lutte avec l'ange* (1950) : « Jacob affronte l'ange et dicte la paix sainte – / La récompense est pour celui qui sait dompter le temps. »⁷⁴ Il s'ensuit qu'il existe un récit que sans cesse prolonge et renouvelle l'expérience individuelle : « Cette écoute silencieuse se lie à notre expérience de petits Alsaciens nés juste après la Première Guerre mondiale, qui étions condamnés par le destin européen à une aphasie sournoise de nature métaphysique. Elle m'a préparé à l'exploration de l'intériorité muette, brusquement mise à nu, qui mène quelquefois à la découverte du lieu premier : le royaume inaudible de l'Aleph enfoui en nous-mêmes. »⁷⁵

Le langage, se dérochant comme objet d'identification unique, dévoile dans la multiplicité des langues le rôle essentiel du sujet qui parle et en joue comme d'un instrument pour manifester son rythme intérieur. Ce qui compte n'est pas le résultat, objet scindé de son origine animée, mais le mouvement qui mène à cette parole de l'instant cherchant sans cesse l'oreille pour l'entendre, engendrant dès lors, chez autrui, un autre mouvement. Nous sortons du dualisme sujet/objet en considérant cette énergie démonique qui se communique, « La force de l'homme, par le poète révélée »⁷⁶, selon les termes de Goethe, souvenons-nous. La parole en est la manifestation, conjurant la fatalité tragique, ou le dualisme frappant la transcendance, ainsi circonscrite. « Dieu est désormais circonscrit, – ouvert par une incision, et *parlant pour l'homme*. »⁷⁷ En d'autres termes, l'être humain, se choisissant, s'approprie son devenir, qu'il modèle. Il faut accepter cet éternel

70 *Ibid.*, p. 30.

71 *Ibid.*, p. 22.

72 Robert Misrahi, *Construction d'un château*, op. cit., p. 19.

73 Henri Meschonnic, *Les Noms : Traduction de l'Exode*. Paris : Desclée de Brouwer, 2003, p. 219.

74 Claude Vigée, *La Lutte avec l'ange* (1950), in *Jusqu'à l'aube future*, Poèmes 1950-2015. Chalifert : Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée, 2018, p. 33.

75 Claude Vigée, *Dans le silence de l'Aleph*, op. cit., p. 11.

76 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust : Urfaust, Faust I, Faust II*. Édition établie par Jean Lacoste et Jacques Le Rider. Paris : Bartillat, 2009, p. 193.

77 Claude Vigée, *La Lune d'hiver*, op. cit., p. 356.

recommencement, qui ne se confond pas avec l'éternel retour nietzschéen, puisque le Même se voit toujours dépassé dans l'au-delà de la minute qui vient. Il ne faut rien fixer, rien de définitif, à moins de se figer dans l'inerte, de devenir ces pantins, poupées, marionnettes, que la mort, dans la conscience, a désincarnés.

Éros est le bélier méconnu de la Genèse, le dieu de vie non-vu, incarcéré dans le buisson chevelu, derrière le regard baissé d'Abraham. Aux yeux de Hegel, l'essence de la manifestation, c'est le concept. Mais l'important, pour moi, c'est l'émergence, le processus d'auto-surgissement, non pas la manifestation finale, illusoire. Ne compte que le mouvement, à travers lequel l'Émergent se veut présence actuelle. *Tu te fais être avec nous*, en acte et non en image (idole), ni en formule conceptuelle. L'impulsion surgissante est plus radieuse que le concept émergé.⁷⁸

Ce rayonnement est une promesse d'avenir, le possible toujours se renouvelant dans l'infini de l'énergie sans cesse recommencée. Ce judan, auquel Claude Vigée s'est montré fidèle depuis *L'Été indien*, en associant l'extase et l'errance, l'étincelle et le mouvement, sans cesse renouvelle l'acte du bélier. Au lieu de chercher, comme Œdipe, des signes dans le passé afin d'expliquer l'état présent, nous nous inscrivons dans l'avenir comme « seule demeure »⁷⁹ et vivante promesse. Nous ne sommes plus déterminés par un passé pesant comme un fardeau, ou alourdissant, selon la psychanalyse, notre inconscient qui, par le seul fait qu'il échappe à la représentation, devrait nous demeurer hermétiquement clos, ne laissant passer que lapsus, actes manqués, images oniriques, à décrypter comme les paroles de l'oracle dans Œdipe-Roi. La transcendance ne connaît pas de solution, ou de rupture, de continuité, si le mouvement entre Tu et Je, Je et Tu, ne cesse de se communiquer.

Circoncire YHWH signifie l'amener à la parole fécondante ; le faire émerger dans le langage viril par la coupure du vocable. C'est à proprement parler la manifestation de soi, *bitgalouth*, l'auto-surgissement de Dieu dans la dimension de l'histoire humaine. L'acte du bélier, circoncision de YHWH, est une sortie de l'ombre, l'extraction, hors du buisson, du lieu saint créateur (*haMaqom*) enfin exposé à la lumière.⁸⁰

Vous remarquerez comme la parole a partie liée avec le devenir, ou histoire humaine, puisqu'il faut une conscience de soi de chacun au sein d'une communauté pour en élaborer le récit et se trouver, au sein de la diversité, un destin à partager. Cette rupture de tout dualisme dans la prise en compte de l'énergie subjective en son pouvoir de renouveler sans cesse l'origine ouvre l'avenir, et nous revenons à Rilke, dans la Huitième Élégie :

À pleins regards, la créature
voit dans l'Ouvert. Nos yeux à nous sont seuls

⁷⁸ *Ibid.*, p. 355.

⁷⁹ Claude Vigée, *Apprendre la nuit* (1991), in *Jusqu'à l'aube future*, op. cit., p. 393.

⁸⁰ Claude Vigée, *La Lune d'hiver*, op. cit., p. 356.

comme inversés, posés ainsi que pièges
 autour d'elle, cernant son libre élan.
 Ce qui est au-dehors, c'est par le seul aspect
 de l'animal, que nous le connaissons ; car le tout jeune enfant, déjà
 nous le forçons à contresens, nous le ployons à regarder
 en arrière, dans l'Apparence, et non pas dans l'Ouvert,
 à la vision de l'animal, si profond. Exempt de mort.
 Nous, nous ne voyons qu'elle. Mais le libre animal
 a son déclin toujours derrière soi, et devant :
 Dieu ; quand il avance, il s'avance
 en l'éternité, comme s'avancent les fontaines.⁸¹

Le regard de plénitude, lié au mouvement, s'oppose à celui qui se transforme en piège. La « vision de l'animal », – cette vie secrète en nous, ces « sensations *animales* »⁸² que Maine de Biran dit accessible au « tact immédiat de l'âme sensitive »⁸³ –, nous porte toujours au-delà de nous-mêmes en évitant que la conscience de la Nécessité (« car tout ce qui naît/ Est digne de périr »⁸⁴) ne nous enferme sans espoir dans le passé. Dieu, comme transcendance nous habitant à la fois comme autre de l'ombre et comme conscience de lumière, se trouve « devant » et avance avec nous. Il est, en ce caractère inséparable de l'obscur et de l'étincelle, le récit lui-même, ou le poème, qui le compose.

En écrivant ce bref essai, je fus de nouveau frappée par l'extrême cohérence de la pensée de Claude Vigée, qui rompt avec le dualisme de l'inerte, du signe ou de l'idolâtrie. Je crois que l'axe central, qui gouverne le choix des différents mouvements mis en scène, lutte avec l'ange, « lève-toi et marche » d'Abraham, acte du bélier, épreuve du défilé (dans *Délivrance du souffle*), considérations sur Jonas, tient à cette identification à la vie dans l'épreuve que nous en faisons, fort audacieusement nommée, en une période où régnait la pensée psychanalytique, « inceste heureux ». C'est la recherche, à chaque instant, d'un répondant, en soi, chez l'autre, et dans le devenir que l'on modèle. Très jeune, Claude Vigée, au cours de sa tumultueuse enfance alsacienne, bouleversée par l'histoire tout court ainsi que par l'histoire familiale, a cherché cette intersubjectivité heureuse, se la créant à l'aide de son « petit sanctuaire portatif installé dans une caisse d'épicerie en bois de sapin clair »⁸⁵ :

Je passais devant cet oratoire de longues heures en contemplation silencieuse. Heures d'unité magique avec le cœur sacré du monde, le centre de l'espace où j'officialisais en chantant tout seul le chapitre six de l'Exode à la lueur

- 69 -

81 Rainer Maria Rilke, Huitième élégie (1922), dédiée à Rudolf Kassner. *Les Élégies de Duino, Les Sonnets à Orphée*, op. cit., pp. 74-75.

82 Maine de Biran, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, op. cit., p. 109.

83 *Ibid.*, p. 128.

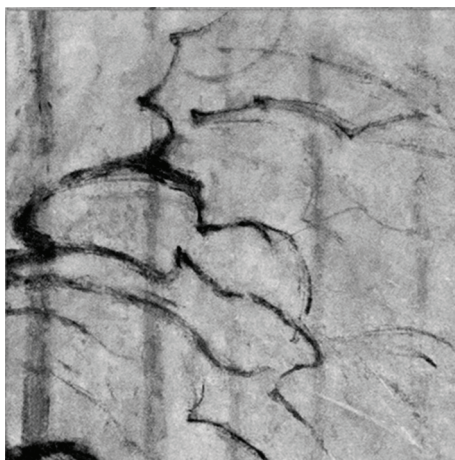
84 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust* I, vers 1339-1340, in *Faust : Urfaust, Faust I, Faust II*, op. cit., p. 238.

85 Claude Vigée, *Un panier de boublon*, 2. *L'Arrachement*. Paris : Lattès, 1995, p. 137.

de deux rats de cave allumés en dépit du danger d'incendie qui aurait facilement pu ravager, après mon armoire à trésors, ma chambre d'enfant et tout le reste de la demeure familiale. [...] Musique, odeur de Paradis, lumière, silence : conjuration discrète et solitaire du divin dans l'instant présent.⁸⁶

- 70 - Cette évocation de l'enfance finit de nous démontrer combien cohérence et continuité appartiennent à la sphère subjective, à celle du Je/Tu, et non à celle du Je/Cela, dans l'exil et la fragmentation de l'objet, de l'inerte, d'une immobilité singeant la mort. La seule identification possible, même si elle tient de la « ruse »⁸⁷, est à la vie, qui est liberté, si nous le voulons bien. Or, la vie étant perpétuel devenir, nous sommes continuelle métamorphose. Revenons à *L'Été indien* : « Surmonter ne signifie pas effacer, mais assimiler l'expérience, en être transformé, devenir un autre, “plus entier qu'autrefois, plus vivant que moi-même” ». »⁸⁸

Chalifert, 18-24 mars 2020.



⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Rainer Maria Rilke, Neuvième Élégie, *Les Élégies de Duino* (1912-1922), in *Les Élégie de Duino, Les Sonnets à Orphée*, op. cit., p. 85.

⁸⁸ Claude Vigée, *Journal de l'Été indien : Il n'y a pas de temps profane*, op. cit., p. 44.

« *L'oreille ouverte* »

- 71 -

Numéro 12

2021



Église et Synagogue. Musée de la Cathédrale.
Photographie d'Alfred Dott.



« Et pourtant, derrière son bandeau, elle voit. »
L'Église et la Synagogue du portail sud de la cathédrale de Strasbourg

par Freddy Raphaël

L'évolution de la représentation de la confrontation de l'Église et de la Synagogue en Europe occidentale, du 12^{ème} au 16^{ème} siècle, atteste de la construction progressive d'un système fondé sur un bréviaire de la haine. Celui-ci met en relief une altérité essentielle, qui fait des Juifs des acolytes ligés aux cotés du Diable, dans un complot décisif contre l'entreprise chrétienne du salut. On élaborait un dispositif implacable, qui s'appuyait sur l'obsession du péché et l'omniprésence des forces du mal. Ce système constitue un ensemble cohérent de croyances et de pratiques, de représentation et de rites, qui sont articulés les uns aux autres.

C'est à partir du 13^{ème} siècle que s'affirme la volonté de marquer « l'autre », en l'occurrence le Juif, mais aussi la prostituée, d'un signe d'infamie. Celui-ci les désigne à la vindicte populaire, au mépris et à l'opprobre. Initiée par le 4^{ème} Concile du Latran (1215), l'obligation de porter le « chapeau juif » et la rouelle ne constitue en fait qu'une étape dans le processus grandissant d'exclusion, de relégation et d'enfermement dans un ghetto à la fois physique et mental.

Le professeur Léopold Asch¹ a entrepris une étude exhaustive des statues de l'Église et de la Synagogue du croisillon sud de la cathédrale de Strasbourg (1225-1235). Grâce à une gravure d'Isaac Brunn qui date de 1617, on aperçoit, de part et d'autre des deux portails, les statues sur des colonnes, chacune surmontée d'un dais. Durant la période révolutionnaire elles ont été sauvées de la destruction ; elles furent enterrées dans le jardin botanique. A l'heure présente, les originaux des statues sont conservés au Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

C'est à juste titre que Léopold Asch² souligne « l'élégance extrême des deux personnages », qui est due pour partie « à l'étirement des corps, à l'élancement des proportions, que le sculpteur a adopté sans soucis de la réalité anatomique, mais avec le soucis évident d'accroître la beauté... D'autres éléments encore y contribuent : les expressions, les attitudes, la fluidité et le ruissellement des plis épandus autour des pieds en éventail comme la frange d'une vague sur le rivage ».

L'Église a une posture altière. Elle porte une couronne et est revêtue de son manteau royal. Dans sa main gauche elle tient un calice et elle s'appuie de la droite sur la hampe d'une croix. Elle toise la Synagogue d'un air hautain.

La Synagogue détourne la tête qu'elle incline vers le bas. Elle a les yeux bandés. Sa couronne, qu'on voyait sur l'ancien socle, est tombée. Déchue, elle s'appuie sur une lance brisée, surmontée d'une pointe. De sa main gauche, elle retient les Tables de l'ancienne Loi, désormais dépassée.

Le symbolisme des Tables de la Loi, qui glissent de la main de la Synagogue, n'est pas sans lien avec

1 Léopold Asch, *L'Église et la Synagogue dans l'art médiéval*. Strasbourg : Jérôme Do Bentzinger, 2013, pp. 113-134.

2 *Ibid.*, p. 118.

celui du bandeau qui l'aveugle : les Juifs ont perdu aussi bien la possession que l'entendement. Ils s'en tiennent à un légalisme étriqué, qui trahit l'esprit du message qui leur fut confié.

Il se peut que cette image de la Synagogue, comme l'a souligné Léopold Asch³, s'inspire des « Lamentations » de Jérémie : « Jérusalem soupire et détourne la face » (1,8) ; « les vierges de Jérusalem inclinent la tête vers le sol » (2,10), « Malheur à nous, car nous avons péché, la couronne est tombée de notre tête, notre cœur est souffrant, nos yeux sont obscurcis » (5,16-17). Certains commentateurs appliquent à la Synagogue l'assertion d'Isaïe (6,9), reprise dans les « Actes des Apôtres » (28,27) : « ils ont fermé les yeux de peur que leurs yeux ne voient ».

Le roi Salomon, face aux deux femmes qui prétendent chacune être la mère de l'enfant (I Rois, 3,16) dans sa grande sagesse confie celui-ci à l'Église en qui il a reconnu la véritable mère, tandis qu'à la Synagogue revient l'enfant mort, symbole de la vocation trahie.

On peut s'étonner qu'à une époque où le judaïsme est de plus attaqué et décrié, dans la littérature, la prédication et créations artistiques, on ait sculpté des monuments où la Synagogue dépasse en beauté l'Église elle-même.

En fait, au 12^{ème} siècle, s'impose dans la théologie un courant qui se fonde sur l'exégèse du « Cantique des Cantiques », qui fait de l'Église l'épouse présente du Christ, et de la Synagogue son épouse passée et future. Au moment du Jugement dernier elles ne formeront plus qu'une seule entité. Dans une telle perspective, la Synagogue du portail sud est « moins une condamnée qu'une appelée et future élue »⁴.

Cette aspiration à la « concordia », qui trouve son expression la plus accomplie dans la statuaire de Strasbourg et de Bamberg, s'effacera dès le 14^{ème} et le 15^{ème} siècle devant l'affrontement sans retenue de l'Église et de la Synagogue. L'enseignement et la prédication chrétiens s'acharnent contre le Juif, véritable artisan de la Passion, tout entier voué au mal, en profonde collusion avec le Diable. Une « disputatio » oppose frontalement l'Église couronnée, qui tient une croix haute avec un étendard, et la Synagogue défaite, qui baisse la tête et la détourne : elle est vouée à l'enfer.

Désormais, celle qui a refusé sciemment le salut, est s'obstine dans le rejet délibéré de l'enseignement du Christianisme, se doit d'attester, par sa déchéance même et par ses souffrances, de la vérité éclatante de ce dernier.

C'est à un jeune alsacien d'origine allemande, Ernst Stadler que l'on doit l'un des plus beau poème consacré à la Synagogue de Strasbourg. Ce fils d'un haut fonctionnaire impérial naquit à Colmar en 1883. Il fit ses études à l'Université de Strasbourg où il rencontra René Schickele et Otto Flake. Il fonda avec eux la revue expressionniste *Der Stürmer*, et entreprit une carrière de poète et de professeur. Il enseigna successivement à l'Université de Strasbourg et de Bruxelles, puis fut nommé en 1914 à l'Université de Toronto. Il ne rejoindra jamais ce poste, car il mourut au front, dès les premiers mois de la guerre de 1914, près d'Ypres. Il avait trente et un ans.

3 *Ibid.*, p. 48.

4 *Ibid.*, p. 127.

Son poème « Gratia divinae petiatis »⁵, publié l'année de sa mort, donne la parole au sculpteur de l'Église triomphante et de la Synagogue répudiée. La première s'avance altière sans hésitation et sans penser à la conquête du monde. C'est à elle que revient le calice, la bannière et la couronne. Mais c'est à la réprouvée, à la vaincue, que va son attachement secret, c'est vers elle que tend le désir enfui au plus profond de son cœur. Son corps est élancé et gracile, ses seins, esquissés avec douceur, palpitent sous les plis fluctuants de sa robe. Son humilité, sa douceur et sa pureté la placent aux côtés de Dieu.

C'est à Jérusalem, en décembre 1986, que Claude Vigée retrouve, au fond d'un carton jauni, l'hymne qu'il avait dédié à l'horloge de la cathédrale de Strasbourg.⁶ Des dizaines d'années auparavant, élève de terminale au Lycée Fustel de Coulanges, et guère passionné par les cours de philosophie, il écrit ses premiers poèmes en suivant du regard les nuages « porteurs d'oiseaux », qui glissent de l'autre côté des vitres. La croisée de sa salle de classe donnant sur « la flèche ailée » du sanctuaire en grès rose des Vosges, et sur le portail sud de la cathédrale « ses vantaux étaient gardés par la statue en majesté de l'Église couronnée, noble figure hautaine dominatrice et sûre de soi ; mais aussi à droite de l'entrée, par la svelte Synagogue humiliée, aux longs yeux en amande, éternellement bandés ». Sa rivale triomphante « l'écrase de son mépris depuis vingt siècles »⁷.

Dans l'évocation de « la verte enfance du monde »⁸, Claude Vigée relate la première visite que son grand-père, solide Juif campagnard, accepta de faire à la cathédrale de Strasbourg. C'est à l'occasion de ses 80 ans qu'il céda aux sollicitations de sa descendance, et se rendit à la découverte de « l'un des chefs d'œuvre artistique de la culture occidentale ». Il n'oubliait pas cependant, qu'à quelques pas de là, des centaines de Juifs avaient été brûlés sur les bûchers de la Saint Valentin en 1349 parce qu'ils refusaient d'abjurer. « Les rares survivants de ce pieu holocauste restèrent interdits de résidence dans la ville jusqu'à la Révolution française, un demi-millénaire plus tard... C'était là l'autre côté, moins artistique de la grande civilisation chrétienne en Occident »⁹. Ce Juif campagnard était porteur de la mémoire d'un lourd passé « enfoui sous les apparences bon enfant de la vie quotidienne ». Il en avait déduit, comme ses coreligionnaires, que « les Juifs n'avaient rien à faire dans une église ». Ils ne devaient pas « attacher leurs regards aux nombreux crucifix qui s'y dressaient comme pour leur rappeler leurs propres agonies, souffertes aux mains des Gentils pour le bien de leurs âmes de génération en génération, à travers vingt siècles d'exil ». Vu son grand âge, le vieil homme pensait qu'il ne courait plus aucun danger à pénétrer dans le noble édifice et à en admirer les riches ornements. Il termina sa visite par le portail sud en passant « entre les statues célèbres de l'Église triomphante toisant la modeste Synagogue vaincue aux yeux bandés, dont la sveltesse, la modestie et l'élégance font contraste avec l'assurance orgueilleuse de sa rivale couronnée »¹⁰. Et lorsqu'on lui demanda ses impressions, il répondit par cet unique commentaire : « ah, mes enfants, il a fait bien frais là-dedans, par cette chaude journée d'été ! ». A la mise en scène de la déchéance de son peuple, il répondit par le mépris.

5 In Adrien Finck, *Littérature alsacienne 20^{ème} siècle*. Strasbourg : Edt. SALDE, 1990, pp. 73-75.

6 Claude Vigée, *Le cantique à l'horloge*, in *ibid.*, pp. 145-148.

7 *Ibid.* p. 146

8 Claude Vigée, *Un panier de boublon*, Volume 1. Paris : J.C Lattès, 1994, pp. 120-123.

9 *Ibid.*, p. 121.

10 *Ibid.*, pp. 122-123

C'est lors d'un séjour à Strasbourg en 1905, qu'André Spire est saisi par « l'Ancienne Loi »¹¹, telle qu'elle est représentée sur un pilier de la cathédrale, « vaincue, les yeux bandés, le col penché, la tête défaite ». Elle appuie « la maudite, sa main de grès rose sur la hampe rompue de son étendard, avec son livre renversé, ses jeunes hanches, les plis droits de sa tunique chaste ». Et pourtant, « la désolée » s'emploie à réaffirmer la vocation du peuple juif, au cœur même de la modernité. Elle enjoint au poète de ne pas s'abandonner au culte de la beauté, elle exige soit proche de ceux qui souffrent et en appellent à son aide. Il ne peut se dérober à l'impératif de secours qu'exigent, comme un droit, ceux qui sont opprimés et malmenés par la vie. A l'opposé de la marche brutale de la soldatesque, il lui faut être aux côtés des « rêveurs désarmés ».

La séduction qu'exerce la Synagogue n'a point terni au 21^{ème} siècle. Julien Louis lui consacre une place éminente dans son analyse des « Paraboles de pierre » de la cathédrale de Strasbourg.¹² À l'opposé de l'Église qui se dresse droite et sûre d'elle même, et tient le calice qui symbolise le sacrifice du Christ, la Synagogue ne peut s'appuyer sur sa lance brisée. Les Tables de l'ancienne Loi qui sont renversées lui échappent de la main. Le bandeau qui l'aveugle témoigne de son refus de reconnaître le Messie et de son obstination dans l'erreur.

Et pourtant, le Créateur ne lui a point retiré son premier amour, qui s'exprime, selon Julien Louis, dans le Cantique des Cantiques. L'épouse répudiée retrouvera ses faveurs et, au jour de Jugement Dernier, les deux femmes se réconcilieront.

D'où vient, s'interroge alors l'historien, que son regard « s'est d'abord porté sur la jeune femme incarnant le mauvais choix, plutôt que sur celle figurant le bon ? Son déhanchement peut être, qui rompt avec la monotonie très rectiligne de la statuaire. Sa taille plus marquée, sa poitrine mise en avant par le mouvement des épaules ; ses vêtements près de son corps qui révèlent toute une jambe ; quelque chose de la sensualité de celle qui a été aimée »¹³.

De nos jours, alors que la haine de la différence se met en scène avec complaisance, et que la jouissance de l'humiliation infligée s'affirme ostensiblement, il nous faut refuser plus que jamais toute entreprise d'effacement de l'autre. À l'arrogance altière il nous faut répondre par le rejet des mondes clos et le refus de renoncer à « la petite vertu espérance ».

11 André Spire, *Poèmes juifs*, Édition définitive. Paris : Albin Michel, 1950, pp. 29-30.

12 Julien Louis, *Paraboles de pierre*, in *Les saisons d'Alsace*. Strasbourg : *Dernières Nouvelles d'Alsace*, Novembre 2014, pp. 35-43.

13 *Ibid.*, p. 39

La spirale est une figure du devenir tel que le modèle la conscience. Si l'on considère que la vie est antérieure à la conscience qu'on en a,² on concevra que cette dernière opère, sur cette part obscure et muette d'une intériorité sensitive toujours en mouvement, un retour, afin d'y puiser le sens tout particulier de sa vie propre. Robert Misrahi a nommé « rien de lumière »³ cet éclair produit par la conscience qui, à la surface de l'ombre, parvient à la manifester dans la parole. Cette spirale de la conscience de soi et d'autrui, dans le même élan, s'inscrit dans le devenir et le modèle par là même. Cette sorte d'aller et retour permanent entre l'ombre et la parole, qui produit le devenir humain, élargit la conscience à trois formes d'altérité, l'ombre au fond de soi, partagée par tout un chacun, l'énigme du visage d'autrui et celle de la minute qui vient. Il s'agit, dans ces trois facettes, de notre lot commun. La verticalité de cet incessant effort à vivre se figure aussi par l'échelle des anges dans le rêve de Jacob (Genèse, 28, 12) sur le modèle de l'arbre chamanique ou axe du monde. Toutefois, si dès le verset suivant, le devenir est pris en compte dans la promesse divine ayant trait à la postérité de Jacob, il manque à cette unique verticalité sa dimension épique, qui conjugue l'horizontalité terrestre de l'expérience humaine et cette oblique de la conscience qui va sonder l'ombre intime. La spirale, perpétuellement, recherche un équilibre que seul son mouvement incessant peut lui donner. Elle figure la dynamique de l'expérience humaine, telle que la conscience la manifeste dans son inachèvement.

La spirale s'associe souvent au labyrinthe pour s'en distinguer. Chez Robert Graves, au chapitre VI de *The White Goddess* (*La Déesse blanche*, 1948), « A Visit to Spiral Castle » (Visite au Château de la Spirale), elle figure la sortie du dédale de la mort et la résurrection du héros divin. Toutefois, elle est double ; l'une conduit au centre de l'enfermement ; l'autre vous en dégage. « [...] follow the lines with your finger from outside to inside and when you reach the centre, there is the head of another spiral coiled in the reverse direction to take you out of the maze again. So the pattern typifies death and rebirth ; [...]. »⁴ [...] suivez les lignes avec votre doigt de l'extérieur à l'intérieur et lorsque vous atteignez le centre, vous y trouvez la tête d'une autre spirale, enroulée dans la direction inverse pour vous mener de nouveau hors du labyrinthe. Le motif illustre la mort et la renaissance ; [...]. » Graves décrit ici une descente en soi, descente au souterrain, ou catapse, et une remontée à la lumière et à l'avenir. Les termes utilisés évoquent la reptation du serpent.

Que ce soient Ulysse au Chant XI de l'*Odyssée*, ou Énée, au Livre VI de l'*Énéide*, chacun de ces héros descend au monde des morts pour y quérir sur l'avenir une sagesse. Tirésias ne prédit pas à Ulysse un retour paisible en Ithaque, mais ne le pense pas impossible « si tu sais consentir à maîtriser ton cœur et celui de tes

1 Cet essai a paru pour la première fois dans *Temporel*, n° 29, mai 2020.

2 Voir Maine de Biran, *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1811). Édité par F.C.T. Moore. Paris : Vrin, 1984, p. 108.

3 Robert Misrahi, *Construction d'un château* (1981). Paris : Entrelacs, 2006, p. 20.

4 Robert Graves, *The White Goddess* (1948). London : Faber & Faber, 1961, p. 103. Ma traduction, ainsi que toutes les traductions de l'anglais, à moins d'une indication contraire.

gens »⁵. Le verbe utilisé est ἐρύκω (erukô), « retenir », « contenir (un désir) ». Cette mise en garde appelle à un effort de résistance aux sollicitations de l'immédiat. De même Anchise, qui prédit à son fils un avenir de gloire, ne peut que le mettre en garde contre « la rigueur des destins »⁶. Énée, qui avait attaché à la porte le rameau d'or que, sur les conseils de la Sibylle de Cumès, il lui avait fallu chercher dans le bois consacré à Junon pour l'offrir à Proserpine, est reconduit par son père et sort des Enfers par la porte d'ivoire, « qui s'ouvre aux vains fantômes que les Mânes envoient vers le monde d'en haut »⁷. Ulysse, lui, qui avait prié les morts et sacrifié pour eux avant d'entreprendre son voyage initiatique, après avoir rencontré tous les héros de l'épopée grecque, se sauve d'Hadès, effrayé par les « cris d'enfer » des « tribus innombrables des morts »⁸ et appréhendant l'apparition de la Gorgone.

Il s'agit bien d'une épreuve. L'instant est crucial, décisif. Ou bien l'on sombre au plus profond du désespoir, ou bien l'on opère cet effort quasiment miraculeux qui inscrit le moment dans la mémoire et dans l'avenir grâce à la parole.

Spirale et labyrinthe chez Gérard de Nerval

Jean-Pierre Richard⁹ et Georges Poulet¹⁰ ont tous deux montré combien ces motifs en opposition dialectique marquent l'œuvre de Gérard de Nerval (1808-1855). Concluant le récit de sa descente au souterrain dans « Les Nuits du Ramazan », il l'estime « aussi classique que la descente d'Énée aux enfers »¹¹. Comme Dante suivant Virgile dans les cercles de l'enfer, Adoniram, ancêtre légendaire des francs-maçons, dont se réclame Nerval,¹² suit Tubal-Kaïn, descendant de Caïn et d'Hénoch, patron des forgerons, au centre de la Terre. Adoniram, sculpteur, figure l'artiste, livré à son voyage initiatique. La source d'énergie qui anime le souterrain, ainsi que l'être humain, aurait été limitée par Adonaï, qui « a créé l'homme de boue, en dépit des génies du feu »¹³ : « Voilà le principe du différend qui nous divise ; toute la vie terrestre procédant du feu est attirée par le feu qui réside en son centre. Nous avons voulu qu'en retour le feu central fût attiré par la circonférence et rayonnât au-dehors : cet échange de principe était la vie sans fin. »¹⁴ Cet élan de sympathie

5 Homère, *Odyssée*, Chants VIII à XV. Texte établi et traduit par Victor Bérard. Introduction de Eva Cantarella. Notes par Silvia Milanezi. Paris : Belles Lettres, 2015, p. 143.

6 Virgile, *L'Énéide*. Traduction de M. Lefauve. Introduction et index de Jacques Perret. Paris : Le Livre de Poche, 1973, p. 195.

7 *Ibid.*

8 Homère, *Odyssée*, Chants VIII à XV, *op. cit.*, p. 181.

9 Jean-Pierre Richard, « Géographie magique de Nerval » (1955), in *Poésie et profondeur*. Paris : Seuil Points, 1976, pp. 13-89.

10 Georges Poulet, « Nerval », in *Les Métamorphoses du cercle* (1961). Paris : Flammarion Champs, 1979, pp. 273-294, et « Sylvie ou la pensée de Nerval », in *Trois essais de mythologie romantique*. Paris : Corti, 1966, pp. 13-81.

11 Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, 2, (1848-1850). Deux volumes. Édition de Michel Jeanneret. Paris GF Flammarion, 1980, p. 298.

12 Gérard de Nerval, « Druses et maronites », in *ibid.*, p. 142.

13 Gérard de Nerval, « Les Nuits du Ramazan », in *ibid.*, p. 287.

14 *Ibid.*, pp. 287-288.

entre l'énergie et sa manifestation étant perturbé, la mort survient. Nerval apparente le dieu biblique à un demiurge qui s'interpose entre l'être humain et l'éternité. William Blake attribuait à la Raison séparée du reste de la personne cet appauvrissement du destin humain. Néanmoins, les cercles du feu ne pouvant se déployer harmonieusement, il apparaît, dans la fusion des métaux, « un serpent d'or »¹⁵, dont Kaïn porte le semblable sur son front, « en guise de diadème ».¹⁶ Ainsi, les cercles vertueux étant atteints dans leur rayonnement à partir du centre, la spirale permet néanmoins la manifestation du secret.

Toutefois, sa direction s'inverse dans *Les Nuits d'octobre* (1852), conduisant aux enfers : « Tu ressembles au séraphin doré du Dante, qui répand un dernier éclair de poésie sur les cercles ténébreux – dont la spirale immense se rétrécit toujours, pour aboutir à ce puits sombre où Lucifer est enchaîné jusqu'au jour du dernier jugement. »¹⁷ (Claude Pichois nous signale en note qu'on ne trouve pas de tel séraphin chez Dante.) De même, dans « Un jour à Senlis » de *La Bohème galante* (1852), Nerval décrit ainsi la « danse singulière »¹⁸ des petites filles : « Cela forme un serpent qui se meut d'abord en spirale et ensuite en cercle, et qui se resserre de plus en plus autour de l'auditeur, obligé d'écouter le chant, et, quand la ronde se finit, d'embrasser les pauvres enfants, qui font cette gracieuseté à l'étranger qui passe. »¹⁹

Toutefois, il est un point commun à l'œuvre de Nerval et à ce qu'il perçoit dans les contrées qu'il visite et arpente : le travail subjectif y évolue en spirale plutôt qu'en cercle. Ainsi, au Liban, « berceau même de toutes les croyances du monde »²⁰, il reconnaît dans le paysage les traces des cultes anciens : « Croyez aussi que bien des traditions primitives n'ont fait que se transformer ou se renouveler dans les cultes nouveaux. » La subjectivité en devenir dans cette évolution mythique (elle revient sur elle-même pour se métamorphoser, et donc progresser au-delà du même) se déploie telle une spirale à partir d'un centre, que Nerval situe en Orient, pays de l'origine, du commencement, selon l'étymologie du mot : « Religion, morale, industrie, tout partait de ce centre à la fois mystérieux et accessible, où les génies des premiers temps ont puisé pour nous la sagesse. »²¹ Et il voit, à la source, « l'action vigilante d'un esprit caché »²². Il introduit le récit de son *Voyage en Orient* sous un titre qui résonne comme une promesse : « Vers l'Orient »²³, promesse reprise dans *Aurélia* (1855) : « L'un d'eux, nommé Paul***, voulut me reconduire chez moi, mais je lui dis que je ne rentrais pas. "Où vas-tu ? me dit-il. – Vers l'Orient !" »²⁴ Et, cherchant « dans le ciel une Étoile », il marche « pour ainsi dire au-devant de mon destin » vers un commencement des commencements, antérieur « à la révélation que tu as annoncée », antérieur au dieu biblique. On pourrait dire que cette quête d'animation d'un monde moderne

15 *Ibid.*, p. 280.

16 *Ibid.*, p. 289.

17 Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre* (1852), in *Œuvres complètes*, III. Édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, avec, pour ce volume, la collaboration de Jacques Bony, Michel Brix, Lieven d'Hulst, Vincenette Pichois, Jean-Luc Steinmetz, Jean Ziegler et le concours d'Antonia Fonyi. Paris : Gallimard Pléiade, 1993, p. 326.

18 Gérard de Nerval, *La Bohème galante* (1852), in *ibid.*, p. 280.

19 *Ibid.*

20 Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, 1, *op. cit.*, p. 382.

21 *Ibid.*, p. 241.

22 *Ibid.*, p. 345.

23 *Ibid.*, p. 53.

24 Gérard de Nerval, *Aurélia* (1855), in *Œuvres complètes*, 3, *op. cit.*, pp. 698-699.

« calme et morne »²⁵ tient d'une volonté d'enchantement, mais ce commentaire serait imparfait. Il ne s'agit pas de peupler l'univers de figures destinées à l'égayer, l'animer ou en réduire l'indifférence, mais de se porter à la source même de l'énergie vitale, ce que suggère l'épisode des « Nuits du Ramazan ». On songe à William Blake (1757-1827) et à son poète forgeron, Los. Les deux poètes, à quelques années de distance, aspirent à restaurer l'unité subjective de l'être humain en le liant de nouveau à sa source d'énergie, le feu de l'imagination.

« Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau. Tous coulaient, circulaient et vibraient ainsi, et j'eus le sentiment que ces courants étaient composés d'âmes vivantes, à l'état moléculaire, que la rapidité de ce voyage m'empêchait seule de distinguer. »²⁶ On retrouve, dans ces sinuosités ardentes, la forme serpentine, alliée à la notion du multiple. L'instant du récit conjugue passé et avenir : « Notre passé et notre avenir sont solidaires. »²⁷ Blake écrit, dans *Jerusalem* (1804-1820) : « I see the Past, Present & Future existing all at once / Before me. »²⁸ (Je vois le Passé, le Présent & le Futur existant tous à la fois / Devant moi. ») Cette synthèse temporelle s'accompagne d'une intégration de chaque « menu détail » (« minute particular »²⁹), perçu par Los, forgeron et poète, en lien avec le cours du « Fleuve ». Par cet instant présent de création poétique, l'imagination réintègre le devenir humain. « Cette idée me devint aussitôt sensible, et, comme si les murs de la salle se fussent ouverts sur des perspectives infinies, il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même ; les costumes de tous les peuples, les images de tous les pays apparaissaient distinctement à la fois, comme si mes facultés d'attention s'étaient multipliées sans se confondre, par un phénomène d'espace analogue à celui du temps qui concentre un siècle d'action dans une minute de rêve. »³⁰

Se constituant comme sujet dans cet instant de choix de soi, le poète, comme le philosophe, renoue avec le devenir. C'est à Kierkegaard que je pense : « L'individu dont nous parlions découvre à présent que le soi-même qu'il choisit possède en lui une richesse infinie, dans la mesure où il a une histoire, une histoire dans laquelle il reconnaît son identité avec lui-même. »³¹ Par un retour sur lui-même qui le mène au-delà de lui-même et de l'instant présent, le sujet, affirmant pleinement sa particularité, s'inscrit sur cette spirale du devenir singulier, le singulier élargissant l'individu aux dimensions d'une subjectivité partagée, évoluant par les trois modes de l'altérité, en soi, chez autrui et dans le temps. C'est ce devenir que le poème, ou le récit pris au sens large, préserve dans ses détails : « For every thing exists & not one sigh nor smile nor tear, / One hair nor particle of dust, not one can pass away. »³² (Car chaque créature existe & et nul soupir ni sourire ni larme,

25 Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, 1, *op. cit.*, p. 383.

26 Gérard de Nerval, *Aurélia* (1855), in *Œuvres complètes*, 3, *op. cit.*, p. 703.

27 *Ibid.*, p. 704.

28 William Blake, *Jerusalem* (1804-1820), in *Complete Writings*. Edited by Geoffrey Keynes. Oxford : O.U.P., 1989, p. 635.

29 *Ibid.*, p. 657.

30 Gérard de Nerval, *Aurélia* (1855), in *Œuvres complètes*, 3, *op. cit.*, p. 704.

31 Søren Kierkegaard, *ou bien... ou bien...* (1843). Traduit du danois par F. et O. Prior et M.H. Guignot. Introduction de F. Brandt. Paris : Gallimard Tel, 1984, p. 507.

32 William Blake, *Jerusalem* (1804-1820), in *Complete Writings*, *op. cit.*, p. 634.

/ Aucun cheveu ni particule de poussière ne peut disparaître.) Se ressourçant aux origines (« [...] retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits »³³), Nerval, comme Blake, restaure l'unité subjective du monde : « Ce n'était autre chose que le feu même qui, étant un composé d'âmes, formulait instinctivement la demeure commune. L'Esprit de l'Être-Dieu, reproduit et pour ainsi dire reflété sur la terre, devenait le type commun des âmes humaines, dont chacune, par suite, était à la fois homme et Dieu. Tels furent les Eloïm. »³⁴ Dans cette interaction entre le monde d'en haut et le monde d'en bas, on reconnaît les sources cabalistiques dont se prévaut le poète. Nous ajouterons que macrocosme et microcosme se trouvent de nouveau réunis dans cet ensemble de correspondances aux « longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité »³⁵.

Il n'est pas surprenant dès lors que Nerval fouille le monde de ses pérégrinations, vers l'orient, à Naples ou dans le pays du Valois, en repérant une unité dramatique dans l'analogie de certaines figures marquantes, notamment la figure féminine, maternelle, aimée, sainte, déesse, fée, à la fois proche dans l'esprit et inaccessible dans la réalité. Elle est à la fois une et multiple ; elle revient sur elle-même et se confond avec l'instant de son épiphanie :

La Treizième revient... C'est encor la première ;
Et c'est toujours la seule, – ou c'est le seul moment :
Car tu es reine, ô toi ! la première ou dernière ?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant ?...³⁶

On note un retour sur le même qui, toutefois, ne coïncide pas tout à fait avec son origine, puisque treize ne méconnaît pas le « ballet des heures » (titre initial du poème). Première ou dernière, la figure englobe l'origine et la fin des temps, alpha et oméga, dans le « seul moment » d'union entre « l'époux et l'épouse »³⁷, tous deux qualifiés, comme le moment, de l'adjectif « seul ». L'instant est décisif ; mariage et union des temps, il concentre le questionnement humain dans ce retour sans parfaite coïncidence par lequel la conscience embrasse l'étonnement que suscite la condition humaine. En touchant ainsi la réalité de cette naissance qui se confond avec la mort, le poète, par son œuvre, combat l'enfermement. En ce sens, la spirale me paraît transcender le cercle et chercher l'avenir sans renoncer au passé. L'instant décisif renoue l'un à l'autre. « Les artistes éminents, comme les grands génies de toute sorte, ont le sentiment profond du passé ; ils aiment aussi les courses aventureuses, et sont attirés toujours vers le soleil d'Orient, comme se sentant de la nature des aigles. »³⁸

La spirale vaut aussi par le détour. Ainsi, dans *Les Nuits d'octobre* (1852), souhaitant rejoindre Creil par Meaux afin d'éviter le « chemin du Nord »³⁹, un « chemin tortu, bossu », Nerval songe à la spirale de Trim,

33 Gérard de Nerval, *Aurélia* (1855), in *Œuvres complètes*, 3, *op. cit.*, p. 724.

34 *Ibid.*

35 Charles Baudelaire, « Correspondances », in *Les Fleurs du Mal* (1857). Paris : Le Livre de Poche, 1967, p. 21.

36 Gérard de Nerval, « Artémis », *Les Chimères* (1854), in *Œuvres complètes*, 3, *op. cit.*, p. 648.

37 Gérard de Nerval, « Sylvie », *Les Filles du feu* (1854), in *Œuvres complètes*, 3, *op. cit.*, p. 552.

38 Gérard de Nerval, « Les Nuits du Ramazan », in *Voyage en Orient*, 2, *op. cit.*, p. 287.

39 Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre* (1852), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 345.

dessinée par Sterne dans *The Life & Opinions of Tristram Shandy* (1760, La vie et les opinions de Tristram Shandy), ouvrage tellement apprécié par les écrivains du dix-neuvième siècle, dont Balzac, qui ne cesse d'y faire allusion dans nombre de ses romans. C'est en affirmant qu'un « homme est libre »⁴⁰ que le caporal-chef, brandissant sa canne, esquisse dans l'air cette spirale, qui défend le « célibat » mieux que n'importe quel « syllogisme », mais cette défense de la liberté va plus loin dans le contexte qu'une simple remarque sur le mariage, puisqu'il s'agit de l'Inquisition, « un lieu maudit »⁴¹, où, « une fois qu'une pauvre créature s'y trouve, elle s'y trouve, n'en déplaît à votre honneur, pour toujours ». La spirale dénoue l'enfermement, comme le bras du général Lassalle libère miraculeusement le prisonnier de Poe des geôles de la même Inquisition à la fin de « The Pit and the Pendulum » (1843, Le puits et le pendule).

La spirale ouvre, envers et contre tout, le possible du devenir, comme le fait, selon Bachelard, « l'élasticité » du « vol onirique »⁴², autrement dit le vol de Mercure, qui porte « l'aile au talon »⁴³. L'instant décisif devient, selon les termes de Bachelard, « instant dynamisé », qui fait du « retour vers la terre »⁴⁴, non pas « une chute », mais le signe d'une « légèreté », octroyée comme un « don subit » : « Cette légèreté de tout l'être se mobilise sous une *impulsion légère*, facile, simple : un *léger coup de talon* contre la terre nous donne l'impression d'un mouvement libérateur. Il semble que ce mouvement partiel libère en nous une puissance de mobilité qui nous était inconnue et que les songes nous révèlent. » Ajoutons qu'Hermès, dieu des poètes, des voleurs et des commerçants, se montre parfaitement mobile dans les trois mondes, souterrain, terrestre et céleste, et, surtout, il est représenté muni du caducée, bâton sur lequel s'enroule deux serpents, signe de crise, de séparation puis de réunion à soi-même. L'instant décisif, dynamisé, critique correspond à celui de cette heure pivot, treizième et dernière, par laquelle la conscience revient sur elle-même et s'élance vers l'avenir. Nerval conclut *Aurélia* de la sorte : « Les soins que j'avais reçus m'avaient déjà rendu à l'affection de ma famille et de mes amis, et je pouvais juger plus sainement le monde d'illusions où j'avais quelque temps vécu. Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers. »⁴⁵

Dans *La Déesse blanche*, Robert Graves fait de Mercure, ou Hermès, non seulement le dieu des poètes, mais aussi l'inventeur de l'alphabet. Il l'associe donc au possible de la parole dont Claude Vigée a démontré que, par l'instant dynamisé du *vav* conversif, ce moment poétique où le passé rompt son enfermement pour s'élancer vers l'avenir, il s'insurgeait contre le tragique et sa clôture dans l'impuissance de la soumission à la fatalité. Comme la baguette de Trim et l'esquisse de Sterne nous le suggéraient, la spirale, en ses deux directions, dont l'une transcende l'autre parce que nous le voulons, figure notre liberté dans l'épreuve que

40 Lawrence Sterne, *The Life & Opinions of Tristram Shandy* (1760). Edited by Graham Petrie, with an Introduction by Christopher Ricks. Harmondsworth : Penguin Books, 1982, p. 576.

41 *Ibid.*, p. 575.

42 Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement* (1943). Paris : Corti, 1985, p. 58.

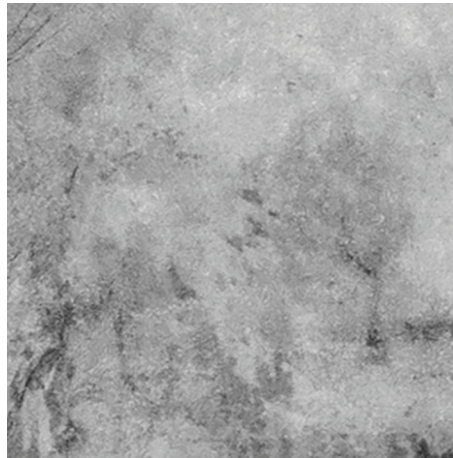
43 *Ibid.*, p. 39.

44 *Ibid.*, p. 38.

45 Gérard de Nerval, *Aurélia* (1855), in *Œuvres complètes*, 3, *op. cit.*, p. 750.

nous faisons de nous-mêmes. Les poètes nous la restituent, chacun à sa façon, mais le paradoxe (notez l'usage de « toutefois » dans les dernières lignes d'Aurélia) d'une descente qui appelle à une remontée et à une émancipation connaît de multiples approches, issue d'une source, et d'une conscience partagées. Il s'ensuit que l'œuvre sans cesse en métamorphose des poètes (celle de Nerval en offre un exemple), par cette promesse d'inachèvement que constitue cette mobilité, prolonge en nous sa spirale et nous éclaire sur notre propre épreuve, singulière parce multiple et particulière tout à la fois.

Chalifert, 9-15 février 2020.





Paul Weiss

Paul Weiss, Xylogravure.

La vie du poète et dramaturge brésilien Castro Alves est marquée par un destin foudroyant à la mesure de son génie. Il voit le jour le 14 mars 1847 à la ferme de Cabaceiras¹ près de Salvador da Bahia, où il fréquentera plus tard le collège Sebrão et, à partir de 1858, le lycée Ginásio Baiano. Orphelin de sa mère Clélia Brasília da Silva Castro (1829-1856) depuis l'âge de douze ans – celle-ci était la fille naturelle du major Silva Castro (1792-1844), commandant du « Bataillon des Perruches » dans la guerre d'Indépendance de Bahia (1821-1823), et la demi-sœur de Pórcia,² la tante d'Antônio Frederico, connue pour avoir été enlevée au cours de luttes de clans familiaux dans l'arrière-pays – Castro Alves aurait écrit ses premiers versets dès treize ans ; puis il se rend avec son frère aîné José Antonio à Recife pour y étudier le droit. De cette époque de jeunesse, on retiendra qu'il était d'après le biographe Peixoto Afrânio³ « un beau garçon, de taille élancée, de teint pâle, de grands yeux vivants, de cheveux noirs et justes, voix puissante et harmonieuse, irréprochablement vêtu de noir, de cadeaux et de mœurs qui impressionnaient la foule, s'imposant à l'admiration des hommes et des femmes inspirant les sentiments les plus tendres [...] » et qu'il publia déjà « Le Chant de l'Africain », « A canção do africano⁴ », dans le journal « Primavera ». Il y fera aussi la connaissance d'Eugênia Câmara (1837-1874), actrice portugaise qui contribuera entre autres au succès de son drame *Gonzaga ou la révolution de Minas*⁵.

Ébranlé par le suicide de son frère en 1864 et deux ans plus tard par la mort de son père Antonio José Alves (d'ascendance portugaise comme son épouse), professeur de la Faculté de médecine et fondateur de l'École des Beaux-arts de Bahia, qui lui aura conté ses voyages en Europe, Castro Alves revient, après un détour par Bahia, à Recife où il s'investit avec succès dans la vie publique et participe à la fondation d'une société abolitionniste avec le franc-maçon Rui Barbosa. Il s'engage alors haut et fort, dans des improvisations et déclamations, pour l'abolition de l'esclavage et pour la cause de la République.

En 1868, après le succès bahien de sa pièce *Gonzaga*, il part avec Eugênia pour Rio de Janeiro, où il rencontre l'écrivain José de Alencar (1829-1877), qui le recommande à Machado de Assis (1839-1908), puis s'installe à São Paulo où il s'inscrit en 3^{ème} année de droit à la Faculté de Largo de São Francisco, soutient des étudiants en situation précaire dans le cadre d'une société de droit secrète, *Bucha Paulista*, fondée sur le modèle des « Burschenschaften » allemandes, et présente sa *Tragédie en mer* qui deviendra *Le navire négrier* (*O Navio Negreiro*⁶). La même année, il se sépare d'Eugênia et se blesse malheureusement le pied en chassant la perdrix dans les champs de Brás à São Paulo. Il retourne à Rio de Janeiro pour y être soigné, mais en juin

1 Cabaceiras do Paraguaçu dans le Recôncavo Baiano.

2 Pórcia Carolina da Silva Castro, c.f. Dário Teixeira Cotrim, *Idílio de Pórcia & Leolino*. Guanambi : Grafica Papel Bom, 2005.

3 Castro Alves, *o poeta e o poema*. São Paulo : Éd. nacional, 1976.

4 *Les esclaves (Os escravos)* par Antônio Frederico de Castro Alves, traduction et avant-propos Emmanuel Tugny, Bilingue portugais/ français. Toulouse : Gwen Catala éd., 2018, pp. 20-23.

5 Mis en scène pour la première fois le 7 septembre 1867.

6 *Ibid.*, (*Tragédia no mar*), pp. 170-191.

1869, il doit subir l'amputation du pied gauche, sans anesthésie en raison de ses problèmes pulmonaires qui ne font que s'accroître.

Il finit par se retirer, épuisé, à Salvador, où sera publié de son vivant, en octobre 1870, son recueil de poèmes *Espumas Flutuantes*⁷ et où il retrouvera sa famille, des amours d'enfance dont deux sœurs juives,⁸ et éprouvera une nouvelle passion pour la chanteuse italienne Agnese Trinci Murri. Il mourra chez lui, le 6 juillet 1871 à 15h30, des suites de la tuberculose, après avoir connu une vie littéraire intense, le succès de nombreuses lectures poétiques et toute l'admiration de ses pairs. Ses cendres reposent depuis 1947 au pied de sa statue sur la célèbre place Castro Alves à Salvador.

Castro Alves fait partie de la troisième génération des Romantiques brésiliens⁹ et s'inscrit dans le « condorisme¹⁰ », dont le symbole, le condor andin qui voit loin, exprime la libération du génie créateur, de ce bouillonnement inné du poète, qui puise aussi son inspiration dans les œuvres de Victor Hugo – dont il traduira des poèmes (tel « Persévérance¹¹ ») dans l'anthologie brésilienne *Hugonianas* – ou dans le lyrisme amoureux d'Alfred de Musset. Dans le poème « Sub tegmine fagi », Alves parodie par exemple un poème de Hugo, où ce dernier compare la Corse et Sainte-Hélène, lieux de naissance et de mort de Napoléon, en comparant lui-même Sainte-Hélène, lieu d'exil de Napoléon, à Jersey, lieu d'exil de Victor Hugo.¹²

Cette poésie oratoire, titanique, déclame des idéaux libéraux, abolitionnistes et républicains dont se revendique le poète bahianais et hugolien, qui trouve son inspiration progressiste dans la satire politique et sociale des *Châtiments* et les vers épiques de *La Légende des siècles*¹³. La poésie abolitionniste d'*Os Escravos*, publiée à titre posthume, les versets clamés de *Vozes d'Africa* et d'*O Navio Negreiro*¹⁴, témoignent de ce nouveau libéralisme qui prône la connaissance, la technique et le progrès du continent américain, comme par exemple dans les poèmes *Le livre et l'Amérique* et *Le Siècle*¹⁵. C'est dans le vers que s'expriment chez cette génération de romantiques brésiliens (1860-1870) la protestation sociale, le patriotisme, l'amour qui transcende aussi les conditions sociales.¹⁶

Rappelons que l'Empereur Dom Pedro II (1825-1891) n'accordera qu'en novembre 1866 l'émancipation aux esclaves qui s'engageront comme volontaires dans la guerre contre le Paraguay (dans laquelle Castro Alves lui-même aurait souhaité s'engager), et ce n'est qu'en 1888 que sera aboli l'esclavage au Brésil.¹⁷

7 Castro Alves, *Espumas flutuantes*, Prefacio de Franklim Tavora. Rio de Janeiro : Nova Edition B. L. Garnier, 1891.

8 Esther et Simmy Amzalack, filles d'Isaac Amzalack, qui lui inspireront le poème «Hebreia» (1866) dans *Espumas Flutuantes*. Salvador : Ateliê Editorial, 1870 ; <https://books.google.fr/p/77>.

9 http://paris.itamaraty.gov.br/fr/culture_au_bresil (littérature/le romantisme).

10 <https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/condorisme/172513> (Dictionnaire mondial des littératures).

11 Muci Teixeira, *Hugonianas*, objdigital.bn.br/, p. 136.

12 http://www.letras.ufmg.br/victorhugo/anais_main/rouanet_02.htm

13 <https://gallica.bnf.fr>

14 *Vozes d'Africa : o Navio negreiro, tragedia no mar*. Rio de Janeiro : Novissima Edição, B. L. Garnier, 1890.

15 Enciclopedia Itau Cultural en ligne : Castro Alves.

16 <https://biblio.ugent.be/publication/7261960/file/7278365.pdf>

17 « Chronologie partielle et fragmentaire de l'esclavage considéré dans son contexte mondial », Maira - esclavage IV^e partie –

On estime à environ 3,6 millions le nombre d'esclaves acheminés d'Afrique depuis 1550, essentiellement pour travailler dans les plantations de canne à sucre, puis de café. Une quinzaine d'années avant l'abolition, en 1872, les provinces du Nord n'avaient plus que 32% de la population totale d'esclaves de l'Amérique lusophone, tandis que les provinces du Sud-Est (dont Rio de Janeiro et São Paulo) comptaient encore 59% des esclaves de l'Empire brésilien. Rio de Janeiro avait alors un effectif record de 341576 esclaves captifs venus du Nord et du Sud du Brésil, parmi lesquels aussi les « canoeiros », ces marins effectuant le cabotage sur les côtes brésiliennes, dont les conditions étaient particulièrement difficiles. À partir de 1860, l'emploi d'hommes libres augmenta néanmoins dans les navires marchands du pays. Mais la majorité des captifs au XIX^e siècle étaient ruraux et urbains. Contrairement aux esclaves maritimes, ils pouvaient négocier des terres auprès de leurs propriétaires pour la pratique de l'agriculture, d'activités artisanales ou commerciales et accumuler des pécules afin d'acheter leur propre liberté ou celle de leur famille.¹⁸

Dans son poème XXIX du *Chant général*¹⁹, le poète chilien Pablo Neruda rend hommage à Castro Alves, à la fois comme chantre de l'amour et comme « poète des esclaves » tel qu'on le désigne. Sa poésie engagée aura en effet contribué de façon essentielle à l'abolition de l'esclavage en décrivant la vie des esclaves noirs. Il convient tout d'abord d'analyser la jeunesse affranchie de Castro Alves à travers quelques aspects de son lyrisme amoureux, avant de mettre surtout l'accent sur sa poésie sociale, à l'appui de la récente publication bilingue de son œuvre posthume intitulée *Les Esclaves*²⁰.

Le chantre de l'amour

Nombreuses ont été les femmes dans la courte vie de Castro Alves. Trois d'entre elles comptent particulièrement parmi les muses de son inspiration poétique : l'amie d'enfance Leona (Leonidia) Fraga²¹ qu'il retrouve à la fin de sa vie à Bahia ; Eugênia Câmara,²² sa grande passion, qui aura aussi contribué à sa notoriété de dramaturge et qu'il reverra une dernière fois le 31 octobre 1869 au Teatro Fênix Dramático de Rio ; et la cantatrice italienne Agnese Trinci Murri, jusqu'à sa mort à l'âge de vingt-quatre ans.²³

La poésie de Castro Alves reflète le donjuanisme et le culte d'Éros qu'il a lui-même célébrés dans ses amours de jeunesse affranchies. L'amour est comparable au cycle des saisons et de la nature qui se renouvelle ; ainsi, la souffrance d'un échec amoureux n'empêche pas de renouveler l'expérience de l'amour,

chronologie, juin 1999.

18 “ Marins esclaves et violence à bord des navires de cabotage ” (Brésil, XIX^e siècle), Luiz Geraldo Silva. <https://books.openedition.org/pur/19554> et “ La traite négrière et l'unité nationale brésilienne ”, Luiz-Felipe de Alencastro, 1979 ; <https://www.persee.fr/>

19 Pablo Neruda, *Le Chant Général*, trad. de Claude Couffon. Paris : Poésie/Gallimard, 1984, pp. 144-146.

20 *Op.cit.*

21 Voir aussi l'article sur www.revues-plurielles.org/, Entretien avec Myriam Fraga, écrivain, poète, Directrice de la Fondation Jorge Amado, propos recueillis par Dominique Stoenesco, *Latitudes*, mai 2003.

22 <https://bibliothec-entropie-paris.blogspot.com/2013/11/jorge-amado-le-bateau-negrier-abc-de.html> (extraits)

Jorge Amado, *Le Bateau Négrier*, Livraria Martins Editora, 1941. Traduction française d'Isabel Meyrelles. Paris : Éditions Messidor, 1988.

23 Voir aussi le film de Silvio Tendler sur Castro Alves : *Retrato falado do poeta* (1998)

dans l'éternelle recherche de l'idéal romantique, qui chez Castro Alves n'est pas désespérée comme chez les premiers romantiques. Et malgré quelques vestiges d'idéalisation et d'amour platonique qui subsistent dans son lyrisme amoureux, la femme y apparaît comme un être particulièrement sensuel, érotisé, qui participe des plaisirs et des souffrances de la vie, telle Eugênia qui sut aussi accompagner le poète dans ses luttes sociales. Castro Alves propose ainsi une nouvelle conception de l'amour qui unit le plan spirituel et sexuel, il réussit à dépasser la vision aristocratique de l'amour sublime, sans tomber d'autre part dans la perspective naturaliste de l'amour purement biologique et charnel.²⁴ Quand il s'inspire par exemple dans « Se eu te dissesse » du poème de Musset « À Ninon », ce n'est ni paraphrase, ni plagiat, mais la recreation d'un poème avec son propre verbe poétique.²⁵

Le poète des esclaves
*Un poème emblématique : Le navire négrier (Tragédie maritime)*²⁶

Une première partie évoque la mer s'unissant au ciel et rappelle le thème romantique de l'union de l'homme avec la nature et la divinité, ce qui conduit aussi à se sentir uni aux autres hommes. Puis apparaît un bateau et un questionnement : que fuit-il ? Une digression (2^e partie) à propos des chants marins de la terre entière (Espagne, Italie, Angleterre, Grèce) précède (3^e partie) le choc d'une terrible réalité : le poète, à qui l'aigle prête sa vue, découvre sur le bateau une vision dantesque, d'enfer. L'horreur est longuement décrite (4^e partie) dans une sorte de danse macabre des esclaves noirs (hommes, femmes et enfants) où sont répétés les mots « sang » et « fouet ». Dieu, loué précédemment pour offrir la beauté de la nature, est interpellé : comment une telle horreur est-elle possible ? (5^e partie) ; le poète demande même à la mer de couler ce navire et de mettre fin à la tragédie des esclaves ! Le moi lyrique partage la souffrance, l'angoisse de ces êtres humains esclaves. Il rappelle leur passé heureux, en liberté et harmonie avec la nature (dans des pays de sable et de palmeraies), rayon de lumière en attendant un avenir sinistre. La 6^e partie est celle de la dénonciation d'une nation, le Brésil, qui fait de son drapeau vert et or « auriverde », symbole du combat pour la liberté, le « linceul » des esclaves. Comment son pays peut-il permettre l'ignominieux esclavage, quelle nation veut-on bâtir, qui ne tient pas compte des Noirs ?

²⁴ La présence mussétienne chez Castro Alves : une analyse du poème « A volta da primavera », Marcos Vinícius Fernandes et Karina Chianca, revue en ligne Non Plus n° 01 / Jan. » Jun., 2012.

²⁵ « Se eu te dissesse » ou « Si je vous le disais » : une question de transtylisation, Marco Vinícius Fernandez, Karina Chianca, dans *Réfléchir, séduire, construire : le français pour l'avenir* / Organizado por Katharina Jeanne Kelecom... [et al.]. Niterói : Aliança Francesa, 2015, pp. 193-199.

²⁶ *Op.cit. Les esclaves*, pp.171-191. Toutes les pages citées ci-dessous font référence à cet ouvrage.

Voir aussi la vidéo sur <https://vimeo.com/285739363> (8mn).

À noter aussi le film : “ Guerra e liberdade – Castro Alves em Sao Paulo, Nelson Peirera dos Santos ”, Cinémathèque Paris, 1998.

La dureté de leurs conditions de vie est souvent évoquée : « gourbi de paille » (p. 33), « pain putride » (p. 37), « tintement des fers » (p. 89), « senzala²⁷ humide » (p. 243) dont le toit laisse passer le vent froid ; et toujours le fouet, qui peut même faire perdre sa mère à un enfant (p. 27 dans *L'Enfant*). Il détruit surtout les sentiments de ces êtres humains. La « Chanson de l'Africain » (pp. 21-23) évoque, à côté de la nostalgie de la terre des origines, la crainte de la mère qu'on lui arrache son enfant, ce qui sera au centre du poème « Tragédie domestique » (pp. 243-259), où son désarroi n'attendrit pas le propriétaire qui veut vendre l'enfant. Une mère va même jusqu'à tuer son enfant pour qu'il ne soit pas esclave, mais libre dans « Mater dolorosa » (pp. 155-157).

L'amour aussi est menacé : *Lucia* (poème éponyme, pp. 137-143), belle et cuivrée, qui illuminait la jeunesse du moi lyrique, doit partir, ayant été vendue ; *Manuela* (poème éponyme, pp. 145-153), dont le conducteur de troupeau chante amoureuxment la beauté sensuelle (« sa poitrine cuivrée »), a préféré prendre son maître pour amant. La jeune fille ou la femme esclave doit souvent se soumettre au désir d'un maître lubrique, dont elle subit la « souillure » sur « la couche impudique » (p. 37) ou « couche impure » (p. 239). Le sort de l'esclave est si sinistre que la mort est une libération pour lui, un sommeil mettant fin à « une abominable insomnie » (c.f. « La Croix sur la route », pp. 29-31). L'horreur de la condition du Noir est soulignée par le contraste avec la vie des riches et puissants : dans « Antithèse »²⁸ (pp. 81-83), « fête », « valse », « rubis », « soie » s'opposent au « pavé tout nu » sur lequel meurt le vieillard esclave (tel le Christ qui laisse espérer une résurrection dans la liberté) – ou à la beauté de la nature vierge, de la création que souille l'esclavage, monde du sanglot, du tintement des fers, des pleurs de sang versé, des cris des affligés que Dieu devrait entendre et voir (c.f. « Au point du jour », pp. 85-91).

L'indignation du poète le conduit à dénoncer en termes très forts les puissants, esclavagistes ou complices : dans « Tragédie domestique » (pp. 243-259), notamment « merde », « noir serpent », « vous avez le vice en tête/ Et du pus plein les pieds » (p. 251). Les Noirs eux-mêmes rêvent de révolte : l'enfant dont la mère a été tuée, attend la vengeance dans « l'Enfant » (pp. 25-27), tel l'enfant grec de Victor Hugo (épigraphe p. 25) ; le bandit nègre (pp. 93-99) retrouve la force du lion d'Afrique, se rebelle contre ceux qui livrent à leur arbitraire des Noirs considérés comme des animaux pour que « la rosée de sang d'esclave/Éclabousse aux joues le bourreau ». Au 17^{ème} siècle, un esclave noir, Zumbi, a résisté avec d'autres, en fuite comme lui, aux assauts des troupes portugaises : le poète lui rend hommage dans « Salut à Palmares »²⁹ (pp. 233-237), et parmi

27 Maison des esclaves noirs (Wikipedia).

28 Voir aussi dans : « Anthologie de la poésie romantique brésilienne », édition bilingue. Poèmes choisis par I. Patriota, P. Carneiro, présentés par D. Lameson et préfacée par A. Bueno. traduits du brésilien par A. Alvarez de Azevedo Macedo, D. Lamaison et C. Tricoire. Paris : Éditions Carvalho - Éditions Unesco, 2002.

29 Un quilombo était un refuge pour les esclaves ayant échappé à leurs maîtres. Zumbi, né libre en 1655, fut le dernier dirigeant du Quilombo dos Palmares dans le Nordeste du Brésil. Il fut néanmoins capturé, baptisé et éduqué par un missionnaire. En 1670, il y revint pour en prendre la direction. Il refusa la liberté octroyée aux habitants de Palmares en échange d'une soumission de la région aux autorités portugaises. En 1694, une offensive militaire fut lancée, à la suite de laquelle Zumbi fut décapité le 20 novembre 1695 ; sa tête fut exposée sur la place centrale de Recife.

les siens, réfugiés dans une nature sauvage, à une femme, belle sang-mêlé qui « Diane nègre sauvage » est une nouvelle Amazone !

Le thème de la liberté

- 90 -

L'abolitionnisme est une forme d'un combat général pour la liberté, que Castro Alves chante dans de nombreux poèmes. Il s'agit d'un combat universel : celui de la Pologne soumise à la Russie (c.f. citation d'Adam Mickiewicz, poète polonais patriote, pour le poème « La mère du prisonnier » p. 33) ; de la Hongrie, de la Grèce (un poème est dédié à Lord Byron, pp.165-169, poète britannique qui combattrait pour l'indépendance hellénique), de la France, qui guillotinerait « Louis, place de Grève » avant de retomber aux mains des Bourbons (c.f. « Strophes du solitaire » pp. 115-121, où le peuple doit comme une barque quitter la mangrove de la tyrannie pour accéder à l'immensité de la liberté), puis de Napoléon III qui craint l'exil de Jersey (Victor Hugo). Castro Alves cite toutes ces luttes dans « Le siècle » (pp. 193-203).

Comme déjà évoqué, Victor Hugo³⁰ est la grande référence de Castro Alves qui le cite à maintes reprises en en-tête de ses poèmes (p. 25, p. 193, p. 211), à côté du romantique Alfred de Musset (p. 165) et de Heinrich Heine (p. 51), poète allemand patriote et libéral. Castro Alves a par ailleurs traduit le « Canto de Bug Jargal » (pp. 159-163) de Victor Hugo, qui conte l'amour impossible d'un chanteur noir pour la blanche Maria.

Mais le combat pour la liberté doit aussi concerner l'Amérique du Sud, cette « America » (pp.75-79) aux forêts géantes et pampas du Sud, aux magnifiques paysages où « Les fleurs sont des oiseaux posés sur les rameaux / Les oiseaux sont des fleurs qui planent dans les ciels ! » (p.79), symbolisée par une jeune fille « de peau café au lait » (p.75), « au teint cuivré » (p.77). Le poète demande à l'Amérique de renoncer à sa richesse tirée de l'esclavage : « Libre, tu es une géante » (p.79). Son continent, son pays doit s'éveiller « Depuis l'Océan jusqu'aux Andes ! » (p. 73) dans « Adieu, mon chant » (pp. 57-73). Il est riche des peuples indigènes (Tamoios, Guaranis, Iroquois et Incas, Tapuias et Tupis), à qui des religieux apportèrent l'amour du Christ, cherchant à les libérer et les éduquer dans « Les Jésuites et les moines » (pp.131-135). Des Noirs également sans qui il n'y a ni pays libre ni peuple fort, mais seulement une terre souillée du sang des esclaves (c.f. « Vision des morts » pp. 51-55).

Le poète doit jouer un rôle essentiel dans cette quête de la liberté, il n'est pas que le chantre de la nature et de l'amour, mais celui qui dénonce la corruption (la bacchanale) et s'engage dans la révolte (c.f. « Adieu mon chant » pp. 57-73). Le poète exprime l'utopie, il est comme un joueur de guitare qui chante la nature et s'adresse au Seigneur Dieu, qui est source d'espérance (même pour Madeleine au pied de la croix), qui veut allier la Foi (la colombe) et la Raison (l'aigle) (c.f. « Le voyant » pp. 213-223). Il est interpellé par les morts, qui veulent qu'il soit celui qui guidera le peuple car il en voit la détresse et le martyr, il maudit les tribuns menteurs, les riches lubriques, ces Pharisiens hypocrites dénoncés par Mathieu XXIII, 27 mis en exergue de ce poème « Confidence » (pp. 105-113). Il donne aussi sa voix à la terre d'origine des esclaves, cette

30 “ Le Courrier de l'Unesco ” n°1985-11 novembre, <https://unesdoc.unesco.org/>: *Brésil : une présence vivante*, par José de Souza Rodriguez, pp. 30-31.

Afrique égarée, si différente des riches Asie et Europe, brûlée par le soleil, au passé disparu et oubliée de Dieu (pp. 261-271 « Voix d'Afrique »). Il chante pour le peuple qui est telle la figure mythologique de Prométhée, attaché, souffrant, mais « point dompté » (pp. 225-227), le peuple aussi qui, tel le Soleil, va se lever (p. 211).

Le poète rappelle que la liberté est la richesse suprême, sous forme de fable où l'oiseau envie la rose dans le jardin du palais, alors qu'il mène une vie errante et pauvre ; mais la rose répond qu'elle est prisonnière et esclave et qu'elle envie la liberté de l'oiseau, qui est celle du poète ! (pp. 123-127).

Si de nombreux poèmes de Castro Alves ont pour thème la dénonciation de l'esclavage et la lutte pour la liberté, ils n'en sont pas moins riches en images tirées de la nature ; plantes : vanilliers, palmiers, bananiers, cèdres, cocotiers, pins, palétuviers, vigne, roses, nénuphars, violettes, mimosa, fleur de la grenade, et animaux : papillons, lucioles, libellules, dauphins, albatros, mouettes, cigognes, colombes, corbeaux, aigles et condors (positifs), vautours (négatifs), urubus, caïmans, chacals, tapirs, jaguars (la force sauvage). Les astres (soleil, lune, étoiles) sont aussi très présents. La beauté de cette création ne doit-elle pas appeler à en extirper le mal ?

Dans cet univers vivent des gens du peuple tel des conducteurs de troupeau, des chasseurs, des joueurs de guitare, des marins, dont les chants inspirent le poète comme ceux des esclaves. Chants et poèmes interpellent souvent Dieu, omniprésent dans cette œuvre lyrique : Il doit voir ceux qui souffrent, les sauver, faire triompher la liberté pour redonner ainsi toute sa splendeur à l'ensemble de la création.

En conclusion, la poésie de Castro Alves est avant tout un plaidoyer contre l'esclavage, au nom de la liberté, de l'égalité et de la justice. Il dénonce une civilisation brésilienne viciée par trois siècles d'esclavage.³¹ Effacer cette tache est la nécessité absolue pour un monde vraiment libre pour tous. Avec Castro Alves, le Noir enfin affranchi (1888) doit prendre entièrement sa place parmi tous les êtres humains dont il partage la dignité, les valeurs, les sentiments. Le poète, visionnaire, souvent guidé par l'inspiration divine, révèle l'esclave à lui-même en lui offrant la perspective de devenir un citoyen à part entière. Ainsi le Brésil sera une vraie nation ayant enfin tenu toutes ses promesses, les espérances nées avec l'Indépendance (1822). Il ne partage pas le point de vue de son contemporain, le poète abolitionniste Celso Magalhães,³² pour qui la civilisation reconnue reste celle des Blancs. Castro Alves évoque parfois une Afrique mythique, sorte de paradis perdu dont le Noir aurait la nostalgie. De toute évidence, il a eu l'intuition de l'incroyable apport de la culture africaine dans celle du Brésil, qui, au-delà de l'abolition, fera l'objet de bien des combats tout au long du XX^e siècle.

31 https://journals.openedition.org/Sébastien_Rozeaux, " Les horizons troubles de la politique de « colonisation » au Brésil : réflexions sur l'identité de la nation brésilienne à travers le prisme de la question migratoire (1850-1889) ". Paru dans *Espace populations sociétés*, 2014/2-3 | 2015. Voir aussi : Thèse de doctorat en Histoire/civilisations : mondes modernes, soutenue à Lille 3 (10.12.2012) par Sébastien Rozeaux : *La genèse d'un « grand monument national » : littérature et milieu littéraire au Brésil à l'époque impériale (1822-1880)*.

32 Celso Magalhães, poète abolitionniste, par Jean-Yves Mérian, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, année 1974 / 22 / pp. 7-39.

Paul Weiss, Xylogravure.



« *Le lac de la rosée* »

- 93 -

Numéro 12

2021





Paul Weiss, M. Kahn.
Huile sur toile.

La résistance des matériaux
se calcule patiemment chaque jour
on affecte un air compétent
on se drape dans sa science

L'observation du grand chariot
en cas de chagrin d'amour
réclame énormément de temps
et surtout pas de négligence

Le tourment d'espérer encore
exige un chirurgien féroce
qui prenne son travail à cœur

car faire montre de douceur
serait une erreur atroce
pour extraire les organes du corps.

*

Le Maître d'Œuvre a dix visages
Et les ouvriers ne le reconnaissent pas
Quand il passe parmi les colonnes du bâtiment en construction.
Ils disent que le palais est destiné au Roi
Pour ses épousailles avec la Fiancée inconnue.

Les ouvriers se plaignent de la mauvaise paie,
Ils se mettent en grève, l'Ouvrage n'avance pas
Le Bâtiment est laissé à l'abandon, il se détruit même
Le vent seul passe entre les pierres disjointes
Parfois y erre une âme en peine.



peut être

Certains tentent de le réparer
Ils sont si peu nombreux qu'ils s'épuisent
À ce Travail.
Leurs vêtements se déchirent
Et ils ne peuvent plus œuvrer.

- 96 -

Parfois ils désespèrent du Roi
Ils ignorent que le Roi règne pour le Maître d'Œuvre
Et que le Maître d'Œuvre a parlé au Roi
Et que sa Parole a créé l'Être
Que l'Être c'est le Bien
Et qu'ils sont nés pour le dire.

Mais pour que la Couronne proclame enfin la Royauté
Il faudrait que par amour sa Splendeur promette la Victoire
Alors se souvenant de ce que l'Existant Primordial lui a transmis
L'Homme pourra agir pour recréer le monde
Découvrir les étincelles qui y sont dispersées
Et aller vers la Lumière.

Marie varie avec les saisons

I

Marie varie avec les saisons
tous les automnes elle va vivre
et chaque saison se dit :
« Je verrai la prochaine
J'aime l'été pour avoir frais
J'aime l'hiver pour me taire
Et le printemps pour en mourir.

M'asseoir sur les murettes chaudes
en province au printemps je m'asseyais dehors
mais sans relever ma jupe
et marchais pieds nus
sur les carreaux blancs et noirs.

Et la nuit j'ai suivi l'étoile
dont le nom ressemble à un citron. »

II

Je ne peux absolument pas te faire de confiance
Si tu écris que je regardais la poussière
dans le rayon du soleil
est-ce que vraiment il ne s'est rien passé
quand sa chaleur a frôlé ma bouche
ou est-ce que tu fais semblant de le croire ?

Marie n'a pas oublié
l'odeur du sable humide quand il venait de pleuvoir
c'était l'été et l'été et l'été
elle s'arrêtait de respirer pour voir ce que ça faisait
si on pouvait tenir comme ça toute la vie
dans la tiédeur de l'air et le battement du temps contre les marches de pierre.





Paul Weiss, Mme Kahn.
Huile sur toile.

La tombée du jour, avant l'arrivée de la nuit, est ce moment particulier que l'on nomme crépuscule, ou par diverses expressions : « La brunante », « L'heure bleue », « Entre chien et loup », « Entre papillon de jour et papillon de nuit ». Loin de l'heure de midi ou médiation, elle est un moment de transition, de passage, de partage. Dans les villes, c'est le moment qui précède l'allumage des réverbères, et où avant de s'assombrir de bleu, le ciel semble blanchir comme si le jour vieillissait. Dans les campagnes la ligne floue de l'horizon noyé de lumière se dessine progressivement plus nette, avant de se dissiper dans la terre, et le ciel marque alors une frontière du bleu sombre de son empreinte. C'est l'heure qu'habille de douceur une fin d'après-midi, où l'ombre descend lentement. C'est l'heure où en province, les gens ferment leurs volets. C'est l'heure où dans les villes on retrouve des amis autour d'un verre pour refaire le monde. Celle où l'on se prépare à sortir pour aller au concert ou à l'opéra, heure d'une attente un peu fiévreuse et impatiente d'un spectacle que l'on attendait depuis longtemps.

C'est l'heure où le malade, dans son lit d'hôpital, ayant dîné, attend confiant la nuit qui le soulagera enfin, ou bien à l'inverse redoute la solitude dont elle s'accompagnera, à l'écoute de son corps qu'il s'inquiète de voir investi de douleur. C'est celle où les nourrissons si souvent inquiets de la disparition du jour pleurent et tardent à trouver le sommeil. C'est l'heure où peut-être un être en attend un autre, le cœur ému.

C'est peut-être, dans un jardin, un soir d'été, l'effluve d'une heure d'enfance dans l'enchantement du parfum de jasmin et de roses qu'élève la chaleur du jour finissant. Cela peut être aussi l'heure où le châl de la mélancolie descend lentement sur les épaules de ceux qui sont seuls, mais dont la soirée pourra être embellie d'une bonne lecture ou de l'écoute d'une musique qui apaisera leur âme. Cette heure rare est un espace de glissement du temps entre le perceptible et le progressivement indiscernable et invisible, un feuilletage et un ensablement des minutes dont chacune abandonne sa part de réalité. Antichambre, lieu de passage dans le franchissement du pas de l'obscur et de la nuit.

C'est un état de suspension à la fois géométrique et temporel. Temps de pause, d'attente, de renoncement peut-être, loin de l'aube où tout redevient possible. C'est cet instant d'oubli très transitoire où l'on se plaît à croire encore, à espérer avant l'aboutissement que scellera le jour d'après. C'est ce flottement, cette imprécision, ce balancement des alternatives. Un fléau de balance oscillant dans la stabilité temporaire de la nuit naissante.

Tout espoir est intrinsèquement contenu dans cet entre-temps, cet entre-espace, cette entre-couleur.

Dans les prémices d'un jour sans retour, l'incise brutale de l'inéluctable nuit y mettra un terme. Tout cela dans l'assoupissement d'une braise qui fera le feu d'un autre jour.

Entre chien et loup : entre tranquillité et inquiétude. Entre papillon de jour et papillon de nuit : entre légèreté et densité.



Paul Weiss, Portrait.
Huile sur toile.

Stein und Leib

Unter Fichten und Buchen
inmitten der Farne
und Beeren leuchten
Steine im Frühlicht
leibentledigt und
stehend am Hang

Näher als lebend
verlassen nicht
verlassen

Simon und Sarah
im Tod vereint
unzertrennt und
von flatterndem Licht
erweckt

Im Andenken
liegt ein Segen
der Stunde
Erde gemahnend

Sulzburg, Juni 2019 - 101 -



Pierre et corps

Sous les pins et les hêtres
au milieu de la fougère
et des baies sauvages luisent
des pierres dans la lumière matinale
défaites des corps et
dressées à flanc de colline

Plus proches que dans la vie
à l'abandon et pas
à l'abandon

Simon et Sarah
réunis dans la mort
inséparés et
par la lumière bruissante
éveillés

Dans le souvenir
gît un don
rémanence de l'heure
de vie sur terre

Sulzburg, juin 2019

À Wanda Landowska pionnière de lumière.
Renaissance du clavecin.
Résurrection le 14 mai 1933
Dans son auditorium de Saint-Leu-La-Forêt
Des *Variations Goldberg*. Croisades
D'oiseau migrateur sur clavecin
Transportable commandé à Pleyel.
Variations Goldberg. Sans elle tombées
 Dans l'oubli. Bach. Dans l'oubli.
Comme Mendelssohn un siècle plus tôt a ressuscité
La Passion selon saint Matthieu - sinon cendre.
À Wanda Landowska tombée du ciel grâce à qui cette nuit
Je prends feu à l'écoute de la vingt-neuvième variation.
Feu aussi les accords rougeoyants par lesquels
Chaque variation est vitrail sonore d'une cathédrale.
 Virtuosité jubilatoire. Ardente.
Tout le corps de braise présent sous les sons.
À Wanda Landowska qui fait surgir un orchestre volant
Du bourdonnement mystérieux d'un clavecin à deux claviers.
Musique hèle feu. Mains hèlent feu.
 Passion cette nuit pour le son aigret de ce vieux 78 tours :
Cadeau de Claude Vigée. L'a déniché par hasard
Au milieu de la discothèque poussiéreuse de sa belle-mère morte.
Au temps. Au temps qui fait entendre sa voix de finitude
Entre les accords brûlants. À la puissance résurrectionnelle
Du toucher de Wanda Landowska : claveciniste-flamme.

- 103 -



Paul Weiss, Paysage.
Huile sur toile.

« *Dompter le temps* »



Claude Vigée photographie l'Alsace

Du 1^{er} octobre au 30 novembre
Médiathèque de Bischwiller



Claude VIGÉE, poète originaire de Bischwiller, a photographié l'Alsace sous toutes ses coutures... Inspiré aussi bien par des scènes campagnardes qu'urbaines, il a pris plaisir à saisir des instantanés de ses proches et de sa famille.

Témoignages d'une époque, ces photographies permettent une approche plus intimiste et nous parlent de l'homme qu'est Claude Vigée.

Conservées sous forme de diapositives, elles ont pu être développées grâce au concours d'Alfred DOTT.

Entrée libre durant les heures d'ouverture de la Médiathèque

Lors de la session 4 (24 octobre 2019), « La synagogue aux yeux bandés. Et pourtant elle voit. », introduite par Freddy Raphaël, du colloque organisé à Strasbourg par la revue *Passages*, l'Université Marc Bloch et la région Grand Est, deux interventions furent consacrées à Claude Vigée : *Espaces polyglottes, langue souterraine*, par Astrid Starck-Adler, réflexion sur l'importance du yiddish alsacien dans la poétique de Claude Vigée, et *Claude Vigée ou la valeur de la fidélité à l'origine*, par Anne Mounic. On peut entendre l'ensemble des contributions sur le site d'Akadem.

À l'automne également se tenait à Bischwiller, à la médiathèque Claude Vigée, une exposition, organisée par Alfred Dott, des photographies du poète, prises en Alsace dans les années cinquante et soixante. À voir et entendre: <https://www.youtube.com/watch?v=0ZhkMWn2NTU>

Ci-dessous, le programme du colloque initialement prévu le 24 mai à l'E.C.U.J.E., où nous accueille Gad Ibgui, et reporté en novembre.

Programme du colloque en hommage à Claude Vigée

« Dire pour être

Dire pour naître

Claude Vigée, poète et prophète »

Initié et coordonné par Daniella Pinkstein, ce colloque est organisé par l'Institut Élie Wiesel avec le soutien de la Fondation du Judaïsme Français et en partenariat avec l'Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

Claude Vigée est né le 3 janvier 1921 à Bischwiller en Alsace. Héritier du côté de sa famille paternelle des Lévites, il appartient à une famille enracinée en Alsace depuis plusieurs siècles. « *Deux fois juif, et doublement alsacien* », disait-il souvent ! Le 19 octobre 1940, la tragédie des juifs de bientôt toute l'Europe, l'effare dans sa prime horreur devant cette Une de Paris-Match qu'il découvre avec le titre cinglant « Le statut des juifs ». C'était un jour d'automne presque comme un autre, sur le chemin de son université alors qu'il entrait en troisième année de médecine. « *Jamais je n'ai oublié, jamais je n'oublierai cet instant-là. Il a achevé de diviser ma vie en deux temps irréconciliables : celui de la confiance, celui du doute et de l'abandon.* » Il s'engage alors dans la résistance juive, puis, en 1942, prend le chemin de l'exil vers les États-Unis.

« *Apprends d'un seul instant le sens de tout exil : Dans ton cœur ravagé d'extrême solitude. Il fait poindre l'amour comme au matin du monde.* »

Il y soutiendra sa thèse sur la poésie. Celui qui avait voulu être médecin soigne désormais le Temps et les Hommes par l'esprit qui habite le langage. Professeur de Littérature française et comparée à l'Université Brandeis, il quitte son poste et l'Amérique, et débarque la veille de Kippour, un jour pas comme les autres, le 30 septembre 1960, au port de Haïfa. Sur cette terre fertile de « futurs inépuisables », il enseignera à l'Université Hébraïque de Jérusalem, au département de Littérature comparée que Léa Goldberg avait initié. D'une inspiration prodigue, il écrira un livre par an, de poésies, d'essais, de récits autobiographiques, dont ses célèbres *judans...* Il ne cessa parallèlement de développer ses connaissances du judaïsme et de ses textes. Admirateur de Manitou, Léon Askénazi, il suivit son enseignement – enseignement qui donna naissance à des essais à caractère exégétiques, – véritables œuvres prophétiques. Mais, il fut également un proche de Gershom Sholem, avec qui, au fil des conversations, il put approfondir son intérêt pour la kabbale ; il fut aussi l'ami, parmi d'autres, de Martin Buber, d'André Néher, d'André Chouraqui, d'Henri Atlan, de Stéphane Mosès, de ce monde-là, qui constitue aujourd'hui notre indispensable monde d'ici.



De main en main.
Photographie de Michel Singer.

Claude Vigée est l'un des plus grands poètes français, l'un des derniers grands poètes européens, de cette Europe de jadis, et certainement l'un des poètes juifs les plus inédits. Ses œuvres, pléthoriques, plus d'une cinquantaine d'ouvrages, couvrent un spectre de pensée incommensurable. Ses poèmes expriment une « *fidélité inconditionnelle à la vie du monde* » en dépit du tragique de la condition humaine. Dans ses essais, s'il analyse et critique le dualisme de la pensée occidentale, source d'un nihilisme qu'il combat, il insiste avec autant d'énergie sur le « *lien de polarité, de complémentarité spirituelles* » qui unit Paris et Jérusalem. « *Les destins spirituels distincts de la France et d'Israël se marient comme les voix libres et entrecroisées d'une fugue* », écrit-il.

Trop vite classé parmi les poètes « juifs » ou « alsaciens », il ne fut jamais vraiment considéré à la hauteur de son immense contribution au monde à la fois de la poésie, du langage, de la pensée occidentale, de l'essence du judaïsme, et *last but not least*, il est l'auteur d'une réflexion incomparable sur l'humanité de demain.

Claude Vigée parle sept langues ; il fut non seulement influencé par les plus importants poètes européens, mais il en fut pour certains le traducteur, Rainer Maria Rilke, Yvan Goll, T.S. Eliot, Shirley Kaufman, David Rokéah.

S'il faut rendre hommage à tous ceux, poètes, chercheurs, penseurs, écrivains qui ont soutenu son œuvre depuis le Colloque de Cerisy en 1988, l'urgence de sa parole demeure cependant chaque jour plus pressante face à ce monde qui, comme il le craignait, se disloque. Car sa voix, sa force, son interprétation tombent à point nommé dans cette lutte, contre l'Ange ou l'homme, pour trouver encore l'énergie de l'avenir.

À l'admiration et à la reconnaissance qui lui sont dus viendra s'ajouter, durant ce Colloque, ce Merci, oui cher poète que vous êtes, cher Claude Vigée, ce merci au-delà de tout, dans l'attente du jour promis, *peut-être*....

Claude Vigée a eu quatre-vingt-dix-neuf ans le 3 janvier dernier. Qu'il demeure parmi nous au moins jusqu'à cent vingt ans...

Novembre 2020

Début à 13h.20, pour laisser aux uns et aux autres le temps de s'installer.

Colloque ouvert à 13h.30

Allocution d'accueil de Franklin Rausky, président de l'Institut Wiesel

13h. 45 : Présentation par Anne Mounic de l'hommage et de chacun des intervenants.

14h. : Freddy Raphaël

« Claude Vigée, l'itinéraire de l'Alsace à Jérusalem, et au-delà... »

14h. 25 : Heidi Traendlin

« Conception du temps dans les poèmes alsaciens de Claude Vigée ; les sources juives. »

14h. 50 : Francine Kaufmann

« Dans les pas de Jacob : Vigée poète de l'exil et du retour ? »

15h. 15 Pause.

15h. 25 : Sylvie Parizet

« « Le Poète-prophète face au défi de Babel. » »

15h. 50 : Michel Eckhard Elial

« Claude Vigée, poète hébraïque. »

- 110 -

16h. 15 : Anne Mounic

« L'œuvre de Claude Vigée ou l'affirmation périlleuse de la valeur de la vie. »

16h. 45 à 17h. : Discussion.

17h. à 17h.15 : Pause.

17h.15 : Table ronde, animée par Jean-Luc Allouche, avec Yves Leclair, Victor Malka, Betty Rojzman et Anthony Rudolf.

Montage sonore et photographique (par Freddy Dott et Guy Braun) : Claude Vigée de Bischwiller à Jérusalem. Photographies de Claude Vigée et poèmes lus par lui.

18h.15 : Cocktail et présentation d'ouvrages.

Résumés dans l'ordre des interventions :

Freddy Raphaël :

« ... de la brume, des marais et de la pluie... à la roche veinée de Jérusalem ; de la fin inespérée de l'exil, de la découverte éblouie de l'immensité du ciel ; de l'errance continuée jusqu'au plus profond de soi, en perpétuel chantier.

1. Une première "patrie", l'Alsace, façonnée par une religiosité non rugueuse ; par les "langues premières", le dialecte, le judéo-alsacien ; par les traces d'une lignée continuée (cimetières), et pourtant, une précarité jamais abolie introduit la rupture jusqu'à l'extermination.

2. Une patrie reconquise et renouvelée : Jérusalem, de pierre et de feu enlacés. La Terre sainte est le lieu de l'éblouissement, mais aussi de la lumière mordorée qui veine les pierres ; du désert ("midbar"), qui est le lieu de la parole ("davar") ; de la reconquête de la langue perdue, qui est aussi une langue qui meurt. »

Heidi Traendlin :

« À partir des deux épopées alsaciennes de Claude Vigée, *Les Orties noires flambent dans le vent* et *Le feu d'une nuit d'hiver*, qui ont une place particulière dans l'œuvre de « l'écrivain juif de langue française », je m'intéresse à la conception du temps qui vient de sources juives : comment comprendre l'idée prophétique en générale, la notion de justice, la question qui inaugure la conscience d'un continuum spirituel dans le judaïsme... ?

Suite à l'étude littéraire et philologique entreprise dans ma thèse dans les années 1990, je reprends la lecture en considérant les éléments historiographiques et biographiques, en les mettant en relation avec les textes bibliques et les commentaires que Vigée en a faits, en particulier dans les deux livres d'entretiens avec Victor Malka, *Le puits d'eau vive* et *Treize inconnus de la Bible*. »

Francine Kaufmann :

« Tout comme Jacob fuyant son frère Esaü et luttant contre l'ange de Dieu qui le blesse à la hanche, Claude Vigée a vécu l'expérience de la Shoah et de l'entrée en poésie comme un exil et une lutte avec le silence de Dieu. Sa quête, puis sa conquête d'une identité juive enrichie grâce à ses lectures et à ses maîtres américains puis israéliens, l'a conduit de ses exils loin de l'Alsace à son Aliah à Jérusalem : Retour fécond qui nourrit sa vie et son œuvre et que nous retracerons. »

Sylvie Parizet :

« En 2006, Claude Vigée soulignait que, pour lui, Babel était “un défi” qu'il vivait encore, “un danger quotidien” qui le guettait partout, et qu'il lui fallait “mettre l'enjeu de Babel à distance tout en le maîtrisant, de façon à pouvoir surfer le long de ses crêtes mouvantes comme celles de l'océan”. On tentera ici de relire l'œuvre de Claude Vigée, poète et prophète, à la lumière de ce mythe fondateur. »

Michel Eckhard Elial :

« *Le Poème du Retour* (Mercure de France, 1962) est dans l'œuvre de Claude Vigée le temps et le lieu de passage, comme le gué du Yabboq (Genèse, 32, 23) vers la renaissance et la renomination du chant. Après l'exil et l'errance imposée par l'histoire à l'existence juive, le poète nourri de culture et de poésie européenne qu'il a traduite et continué d'enseigner, après le séjour aux États-Unis, à l'Université Hébraïque de Jérusalem à partir de 1960, prend racine dans l'hébreu. Côté et pratiqué, puisque le traducteur de Rilke et de Goll, entre autres, traduit le poète israélien David Rokeah (*Les Yeux dans le rocher*, Corti, 1968), l'hébreu, devient désormais le « *noyau pulsant* » de son écriture, la demeure du poème, qui impose son esprit et son souffle, à son écriture et à sa méditation sur la poésie.

Nous nous proposons de reconnaître cet hébraïsme fondateur, proche de celui d'Henri Meschonnic et d'Alain Suied, qui, au-delà d'une thématique juive, réinvestit dans le creuset de la tradition poétique (langue hébraïque, Bible, Kabbale) le sens du chant poétique et l'ouverture au monde. »

Anne Mounic :

« Claude Vigée a tenté, dans son œuvre, de concilier ce qu'il a nommé, dans un essai publié en 1967 dans *Moisson de Canaan* et repris en 2006 dans *Pentecôte à Bethléem*, “Civilisation française et génie hébraïque”, le sous-titre étant “Essai sur leurs rapports spirituels”. Ces lignes, écrites à Jérusalem en 1963, alors que Claude Vigée et sa famille y vivaient depuis 1960, s'enthousiasment pour une nation jeune, en pleine renaissance, définissent une perspective très personnelle. La vie et l'œuvre, chez ce poète, s'imbriquent étroitement, comme, dans sa formation, se mêlent intimement

la tradition poétique occidentale, l'héritage alsacien de deux langues, – le bas-alémanique et le yiddish alsacien –, associé à un imaginaire de contes parfois effrayants, et la pensée juive, avec “sa fidélité inconditionnelle à la vie du monde”, et la richesse de la poésie biblique. Tout s’est entremêlé au fil d’une vie, des émerveillements et curiosités de l’enfance aux enthousiasmes et recherches de l’âge adulte.

En partant de cet essai pour lequel Daniella Pinkstein, quand je l’ai rencontrée, a renouvelé mon attention, je voudrais, sous ce titre, “Claude Vigée ou l’affirmation périlleuse de la valeur de la vie”, insister une fois encore sur la portée et l’importance de l’œuvre de ce poète. Les termes que j’ai choisis pour titre prendront toute leur signification au cours du développement. »

Participants (par ordre alphabétique) :

Jean-Luc Allouche :

Ancien éditeur et journaliste. Ex-rédacteur en chef à *Libération*, correspondant de ce journal à Jérusalem (2002-2005). Études à l’Université hébraïque de Jérusalem (Guivat Ram) de 1968 à 1971 : lettres françaises, hébreu, histoire, latin, grec, et à la Sorbonne. Dernières parutions : *Foutues éoliennes*, roman, éditions H&O, à paraître le 24 mars. *Le monde arabe existe-t-il (encore) ?* ouvrage collectif, éditions le Seuil/Institut du monde arabe, 2020. *Le Roman de Moïse*, Albin Michel, 2018. *À l’école en Algérie, des années 1930 à l’Indépendance*, Bleu autour, 2018. Traductions de l’hébreu : David Grossman, *Elle me joue bien des tours, la vie* (titre provisoire), Seuil, à paraître. Eshkol Nevo, *La Dernière Entrevue*, Gallimard, à paraître. Yosef Yuval Tobi, *Juifs et musulmans au Yémen. De l’avènement de l’islam à nos jours*, éditions Taillandier, 2019. Yonathan Sagiv, *Secret de Polichinelle*, l’Antilope, 2019. Avraham B. Yehoshua, *Le Tunnel*, roman, Grasset, 2019. De l’anglais : Barack Obama, *Le Changement. Nous pouvons y croire*, éd. Odile Jacob, 2009.

Michel Eckhard Elial :

Professeur de littérature comparée et docteur en sémiotique textuelle, Michel Eckhard Elial est poète et traducteur de la littérature hébraïque : Yehuda Amichai, Dahlia Ravikovitch, Aaron Shabtaï, David Vogel, Ronny Someck... Il dirige la Revue « Levant – Cahiers de l’Espace Méditerranéen » et la Bibliothèque du Levant, qu’il a fondées en 1988 à Tel-Aviv, aujourd’hui à Montpellier, dont la vocation est de promouvoir un dialogue de paix et création entre les trois rives de la Méditerranée.

Francine Kaufmann :

Professeure des universités, docteur ès Lettres (Paris X-Nanterre 1976), a enseigné depuis son installation à Jérusalem en 1974, jusqu’à sa retraite en 2011 à l’université Bar-Ilan, à Ramat-Gan. Elle y a dirigé à deux reprises son département de traduction, d’interprétation et de traductologie. Elle a publié plus d’une centaine de chapitres et d’articles universitaires (littérature de la Shoah, culture juive, traductologie), dont une douzaine d’études et d’entretiens sur Claude Vigée qu’elle a rencontré en 1969. Interprète de conférence AIIC, traductrice notamment de poésie, elle a été journaliste et réalisatrice de télévision et de radio. (Page personnelle : <http://translation.biu.ac.il/en/page/398>.)

Yves Leclair :

Écrivain, poète et essayiste. A notamment publié *L'or du commun* (1993), *Bouts du monde* (1997), *Prendre l'air* (2001) aux éditions du Mercure de France ; *Manuel de contemplation en montagne* (2005, rééd. 2006), *Bâtons de randonnées* (2007) aux éditions de la Table Ronde ; *Le Journal d'Ithaque* (La Part commune, 2011); *Orient intime* (2010) et *Cours s'il pleut* (2014) aux éditions Gallimard ; *Voie de disparition* (Librairie la Brèche Éditions, 5 rue Sornin, 03200 - Vichy, 2014). Son œuvre a été couronnée par le prix de poésie de l'Académie littéraire de Bretagne et des Pays de la Loire en 2009, et par le prix Alain Bosquet 2014.

Derniers ouvrages parus : *Ainsi parlait Léon Bloy* (Arfuyen, 2017, rééd. 2018) ; *Ainsi parlait Charles Baudelaire* (Arfuyen, 2018) ; *Pierre-Albert Jourdan : écrire comme on tire à l'arc* (L'Étoile des limites, au lieu-dit L'Orlie, 46100 - Fourmagnac, 2018). *L'autre vie*, Gallimard, 2019.

Victor Malka :

Pendant plusieurs années producteur à France Culture de l'émission *Maison d'études*, il est directeur de la revue *Information juive* et a enseigné à l'université Paris-X-Nanterre et à HEC. Il est à la fois hébraïsant et arabisant. Victor Malka se présente comme français par nationalité et par choix, juif par tous les pores de sa peau et marocain par les tripes. Il est l'auteur, au Seuil, de *Proverbes de la sagesse juive*, *Les Plus Belles Légendes juives*, *Mots d'esprit de l'humour juif* et *Les Sages du judaïsme*. Il a publié, avec Claude Vigée, *Le Puits d'eaux vives : Entretien sur les Cinq Rouleaux de la Bible* (Albin Michel, 1993).

Anne Mounic :

Maître de conférences honoraire à Paris 3 Sorbonne nouvelle. Présidente de l'association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée. Dernières publications : *Italie du récit, terre de ses métamorphoses* (Classiques Garnier, 2019), *Considérer la vie comme digne d'être vécue : Marcel Proust à la Recherche du temps perdu* (Le Bord de l'Eau, 2020), essais littéraires ; *La Vérité*, suivi de *Vivre esquivé du rien, utopie de l'étreinte* (Feuilles/Beauchesne, 2019), romans ; *Presque dans une fresque*, Carnet de voyage poétique, Italie 2019, suivi de *Patiente insinuation exploratoire*, Poèmes 2018-2019 (Atelier GuyAnne, 2020). <http://annemounic.fr>

Sylvie Parizet :

Maître de conférences en littérature comparée à l'université de Nanterre. Ses travaux portent sur la façon dont les écrivains s'inspirent de la Bible. C'est ainsi qu'elle a étudié le mythe de Babel (en particulier dans *Babel : ordre ou chaos ?*, ELLUG, 2010), mais aussi l'œuvre de Pierre Emmanuel ou de Claude Vigée. Elle a notamment publié les actes du colloque qu'elle avait organisé en hommage à ce poète-prophète il y a une dizaine d'années (*Là où chante la lumière obscure... Hommage à Claude Vigée*, Cerf, 2011). Plus récemment, elle a dirigé un dictionnaire qui se fixait pour tâche d'examiner la place de la Bible dans la littérature de tous les pays, des origines à nos jours, ouvrage rédigé par 400 collaborateurs venus de 40 pays (*La Bible dans les littératures du monde*, Cerf, 2016).

- 113 -

Freddy Raphaël :

- 114 - Né en 1936, professeur émérite de sociologie à l'Université Marc Bloch de Strasbourg dont il a été pendant quinze ans le doyen de la faculté des Sciences sociales. Directeur scientifique de la *Revue des sciences sociales*, il a dirigé le laboratoire de Sociologie de la Culture européenne et la Maison Inter-universitaire des Sciences de l'Homme d'Alsace. Il a été administrateur et vice-président de la Communauté israélite de Strasbourg et est le président d'honneur de la Société d'Histoire des Israélites d'Alsace et de Lorraine (S.H.I.A.L.). Son abondante bibliographie concerne essentiellement l'histoire du judaïsme alsacien, avec des titres comme *Le Judaïsme alsacien – Histoire, patrimoine, traditions* (La Nuée bleue, 1999) ; *Juifs d'Alsace au XXe siècle : ni ghettoïsation – ni assimilation* (dir., La Nuée Bleue, 2014) ou encore *La condition juive en France : La tentation de l'entre-soi*, avec D. Schnapper et C. Bordes-Benayoun (PUF, 2009).

Betty Rojzman :

Née à Paris, fut professeur à l'Université Hébraïque de Jérusalem, titulaire de la chaire Katherine Cornell de littérature comparée. Nommée directrice des études françaises, elle a fondé et dirigé durant de longues années le Centre Desmarais de Recherche sur la Culture française. Son propre travail se situe à la croisée des cultures, entre réflexion (philosophique ou littéraire) contemporaine et tradition herméneutique juive (*Feu noir sur feu blanc*, Verdier, 1986 ; *Une grave distraction*, préface de Paul Ricœur, Balland, 1991). Cette double formation l'a amenée à des collaborations régulières avec diverses institutions parisiennes, notamment le Collège International de Philosophie, l'Institut d'Études Avancées et l'Institut Élie Wiesel. Parallèlement à ces recherches, elle a publié plusieurs essais, de facture existentielle et poétique (*Le pardon à la lune* (Gallimard, 2001), *Une rencontre improbable* (Gallimard, 2002), *Moïse, prophète des nostalgies* (Gallimard 2007). Une étude sur la fascination de la mort dans la pensée française du XXème siècle a paru aux éditions Desclée de Brouwer, sous le titre *Les affamés de l'abîme*.

Anthony Rudolf :

Il est né en 1942 à Londres, où il vit toujours. Il est poète, éditeur et écrivain. Parmi ses livres sont des études sur Piotr Rawicz et Primo Levi, etc. Il est également le traducteur d'Yves Bonnefoy, Edmond Jabès et Claude Vigée, dont il est le fidèle ami depuis 1969. Il est le traducteur de poètes russes, tel que Vinokourov ou Tvardovsk. Il fut le fondateur de Menard Press, qui a publié plus de 170 titres. Il est chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, ainsi que *Fellow of the Royal Society of Literature*. Il est le compagnon et modèle de Paula Rego depuis 1996.

Heidi Traendlin :

Bibliothécaire à Paris. Auteure d'une thèse de doctorat sur la poésie alsacienne de Claude Vigée (Strasbourg, 1999) et d'articles consacrés à la poésie, publiés en revue (*Revue alsacienne de littérature*, *Peut-être*, *Cahiers Benjamin Fondane*) ou dans des ouvrages collectifs (miscellanées, actes de colloques). Membre active de l'*Association des amis de l'œuvre de Claude Vigée* et de la *Société d'Études Benjamin Fondane*. Ouvrages personnels : *ABC en triphonie* (en collaboration avec Alfred Dott, Bischwiller : Éd. Graph, 2008) et *Pluie de noix : petite anthologie bilingue de poésie alsacienne* (Chalifert : Les Cahiers de *Peut-être*, 2014).

Paul Weiss, Paysage.





Claude Vigée et son arrière-petit-fils.
Photographie de Michel Singer.

Ont contribué à ce numéro :

Martine Blanché
Guy Braun
Anton Brunnengeber (Marc Kauffmann)
Beryl Cathelineau Villatte
Claude Cazalé Bérard
Alfred Dott
Michèle Finck
Georges Gachnochi
Anne Mounic
Daniella Pinkstein
Freddy Raphaël
David Schnée
Claude Vigée

Président d'honneur : Claude Vigée

« Au jardin public du Ranelagh, le long des vieux immeubles de pierre grise datant de la Belle Epoque, le prunellier d'Asie en fleur, un bouquet de fiancée fait de neige légère, éclate dans le ciel d'un bleu profond, comme un feu d'artifice d'une blancheur éblouissante, jailli de l'humus obscur. Le tronc mince, noir et nu, de l'arbre aux mille étoiles dansantes se dresse, unique, parmi les chênes et les hêtres hivernaux encore dépouillés de leur feuillage, devant la haute grille rouillée qui interdit l'accès des joueurs de boules aux pelouses soignées des demeures privées.

Cet arbre printanier solitaire, qui n'est que floraison folle, sans feuilles ni bourgeons, n'est-ce pas Evy elle-même, un être de printemps, fait de primesaut et de lumière semée sans limites aux frontières terrestres, projeté tout entier vers le ciel qu'il serre dans ses bras ? »

L'ÉCLOSION DE L'ARBRE DE VIE

« Le désir accompli est un arbre de vie » (Proverbes XIII, 12)

Bureau : Jean-François Chiantaretto, Heidi Traendlin, Anne Mounic.

Comité scientifique : Claude Vigée, Claude Cazalé, Alfred Dott, Michèle Finck, Frédéric Hartweg, Andrée Lerousseau, Helmut Pillau, Anthony Rudolf.

Les Cahiers de *Peut-être*.

Claude Vigée

Le sentier du futur, qui mène à l'origine

Poèmes alsaciens
Édition bilingue

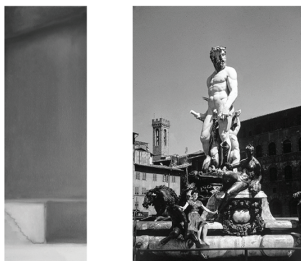


Les Cahiers de *Peut-être*

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

Claude Vigée

Esilio della parola / Exil de la parole
Édition bilingue



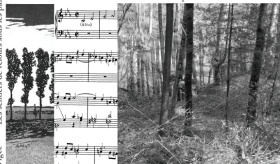
Les Cahiers de *Peut-être*

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée



Claude Vigée

Les sentiers de velours sous les pas de la nuit



Les Cahiers de *Peut-être*

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

Pluie de noix

Anthologie bilingue de poésie alsacienne

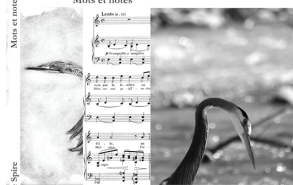


Les Cahiers de *Peut-être*

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

André Spire

Mots et notes



Les Cahiers de *Peut-être*

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

Le prix au numéro et l'abonnement normal à la revue sont de 25 euros pour la France et 30 euros pour l'étranger. **Il est de 15 euros pour les membres de l'association résidant en France et 20 euros pour ceux qui résident à l'étranger**, pour tout exemplaire. Les numéros remis aux membres présents à l'assemblée le seront au tarif de 15 euros. Le Cahier de *Peut-être* n° 1 : Claude Vigée, *Les Sentiers de velours sous les pas de la nuit* (Chalifert : Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée, 2010), ainsi que le Cahier n° 2 : André Spire, *Mots et notes* (Chalifert : Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée, 2012) et le Cahier n° 3, *Pluie de noix : Petite anthologie bilingue de poésie alsacienne* (Chalifert : Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée, 2014), coûte 15 euros et 10 euros pour les adhérents. Le Cahier n° 4, *Un coup de Bible dans la philosophie* d'Henri Meschonnic, coûte 20 euros et toujours 10 euros pour les adhérents. Le Cahier n° 5, *Le sentier du futur, qui mène à l'origine* de Claude Vigée,, coûte 20 euros et toujours 10 euros pour les adhérents. *Esilio della parola / Exil de la parole*, 15 euros (10 euros pour adhérents).

La cotisation est obligatoire pour bénéficier de ces tarifs.

Nom : _____ Prénom : _____

Adresse : _____

Tél. : _____ Courriel : _____

Cotisation simple : 15 euros / Membre bienfaiteur : 40 euros (Rayer la mention inutile.)

L'abonnement à la revue s'ajoute à la cotisation. Je commande _____ exemplaire(s) des numéros _____ pour la somme de : _____, Somme totale avec cotisation : _____.

Je commande _____ exemplaires des *Sentiers de velours sous les pas de la nuit*.

Je commande _____ exemplaires de *Mots et notes*.

Je commande _____ exemplaires de *Pluie de noix*.

Je commande _____ exemplaires de *Un coup de Bible dans la philosophie*.

Je commande _____ exemplaires de *Le sentier du futur, qui mène à l'origine*.

Je commande _____ exemplaires de *Esilio della parola / Exil de la parole*.

À envoyer à l'adresse ci-dessous. Merci.

Chèque à l'ordre de l'Association. A l'étranger, virement bancaire : BNP Paribas Lagny-sur-Marne – IBAN : FR76 3000 4003 6400 0100 9547 314 – RIB : (banque) 30004 (agence) 00364 (compte) 00010095473 (clé) 14 – BIC : BNPAFRPPPAK

Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée c/o Anne Mounic
47 bis, rue Charles Vaillant 77144 Chalifert – France



L'arbre et son échelle, par Alfred Dott.

<http://revuepeut-etre.fr>

2021

Paul Weiss, Paysage.
Huile sur toile.



Cette revue a été achevée d'imprimer, en Garamond, en janvier 2021
sur les presses de l'Imprimerie Trèfle Communication – Le Réverend, Paris
pour le compte de l'Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée
Numéro d'imprimeur :

Imprimé en France
Dépôt légal : janvier 2021
ISSN : 2105-7516 - ISBN : 978-2-9557029-5-6



Pour juger des principes de Breton, il faut reprendre un à un les éléments mis en jeu dans la méthode décrite. Quels rapports entretiennent entre eux le rêve, le récit du rêve, l'automatisme mental, l'écriture automatique, et le « fonctionnement réel de la pensée ? » Comment faut-il envisager leurs relations avec la poésie ? Breton met un signe d'égalité entre tous ces termes : le rêve et son récit, l'automatisme mental et l'écriture automatique expriment indistinctement la « réalité supérieure » de la pensée et se confondent nécessairement avec la poésie. Reste à savoir si ces équations se justifient, ou si elles remplacent la vérité psychologique par un cercle de synonymes qui l'éludent.

Claude Vigée,
Révolte et louanges. Paris : Corti, 1962, pp. 83-100.

Dans ce numéro :

Claude Vigée, *L'invention poétique et l'automatisme mental*.

L'art et l'univers de Paul Weiss.

Exposition de photographies à Bischwiller
par Alfred Dott

Exil et traduction
Traduire Claude Vigée en italien
par Claude Cazalé Bérard

« Et pourtant, derrière son bandeau, elle voit. »
L'Église et la Synagogue du portail sud de la cathédrale de Strasbourg
par Freddy Raphaël

Sommaire complet en pages 5 et 6.

Couverture : Paul Weiss, *Paysage*.
Ci-contre : Paul Weiss, *Paysage*.

20 € ISSN : 2105-7516
ISBN : 978-2-9557029-5-6