

La promesse du puits ou l'accomplissement sans le glaive

par Anne Mounic

- 206 -

Le puits, pris en son ambivalence d'enfermement ou de jaillissement, offre une figure de l'être qui s'avère légèrement différente de celle que la tradition occidentale admet couramment en cette scission très nette entre le visible, réputé connaissable, et l'invisible, conçu comme hors de portée de notre conscience claire. Michel Henry, renversant la phénoménologie, de l'extériorité (le corps saisi de l'extérieur, dans la dualité de l'intentionnalité, comme chez Merleau-Ponty) à l'intériorité (la chair, éprouvée immédiatement dans l'unité de l'être), a perçu quel sentiment d'impuissance nous déduisons de cette scission. Dans une série de conférences prononcées à Bruxelles en 1995, intitulée « Le corps vivant », il reprend cette question abordée dans plusieurs de ses ouvrages (*Philosophie et phénoménologie du corps. Essai sur l'ontologie biranienne*, 1965 ; *Incarnation. Une philosophie de la chair*, 2000, notamment), en se référant à nouveau à « un philosophe de génie qui s'appelle Maine de Biran »¹. Partant du « corps subjectif » découvert par la phénoménologie moderne, Michel Henry montre qu'il s'agit d'un « corps intentionnel » : « Je sens ce qui est senti, je vois ce qui est vu, j'entends ce qui est entendu, de telle façon que ce qui est vu, ce qui est entendu, ce qui est touché, est toujours situé dans une sorte d'espace hors de moi, dans une sorte de monde au sens originaire où 'monde' désigne cet horizon transcendant de visibilité où tout se montre comme autre que moi, comme extérieur à moi. »²

Puits et seuil : la dualité du visible et de l'invisible

Si l'on s'en tient à la dualité du visible et de l'invisible, le puits dont il est question ici, le puits de l'être, obéit à une logique de seuil ouvrant sur des profondeurs noires, et muettes, puisque nul ne veut, ou ne peut, les entendre. Le « Puits de Vérité, clair et noir », que décrit Baudelaire dans « L'irrémédiable »³, poème qui suit immédiatement, dans *Les Fleurs du Mal*, « L'Héautontimorouménos », donne lieu à un face-à-face ironique, de nature infernale, avec ce qui, au bout de la chute dans le « gouffre », prend l'allure du « Mal ». La dualité idéaliste oppose « Une Idée, une Forme, un Etre / Parti de l'azur » au « Styx bourbeux et plombé » dans lequel il tombe et « Où nul œil du Ciel ne pénètre ». Benjamin Fondane, dans *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, a bien analysé ce déchirement entre l'Idéal et l'existence singulière. Selon ce fervent disciple de Léon Chestov, la pensée logique, en sa dualité, « voue au mépris ce qu'elle ne comprend pas et rompt, par là, le lien qui l'unit à la zone obscure de nous-même qui, négligée, donne lieu à une végétation fantastique, monstrueuse et autrement plus dangereuse qu'elle ne l'a jamais été, quand, occupant sa

1 Michel Henry, « Le corps vivant », *Auto-donation : Entretiens et conférences*. Paris : Beauchesne, 2004, p. 119.

2 *Ibid.*, pp. 118-19.

3 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1857). Paris : Le Livre de Poche, 1967, p. 93.

place, elle remplissait ses fonctions au sein de la pensée magique. »⁴ En effet, se déploie, dans « L'irréremédiable », une véritable « végétation fantastique, monstrueuse » qui allie le « difforme » au « cauchemar énorme », les « angoisses funèbres » et les « ténèbres », un « lieu plein de reptiles », des « monstres visqueux », le tout contribuant à donner une idée de l'enfer et à éveiller « La conscience dans le Mal ! ». L' « humide profondeur, / D'éternels escaliers sans rampe » nous mène, d'un poète à l'autre – tous deux grandement influencés par Edgar Allan Poe – à la vertigineuse descente d'*Igitur* « en son sépulcre pour se mirer en un soi propre » : « ... et puis, devant elle en ce puits, l'étendue des couches d'ombre, rendue à la nuit pure, de toutes ses nuits pareilles apparues, des couches à jamais séparées d'elles et que sans doute elles ne connurent pas – qui n'est, je le sais, que le prolongement absurde du bruit de la fermeture de la porte sépulcrale dont l'entrée de ce puits rappelle la porte. »⁵ Dans ce conte philosophique inspiré des contes fantastiques de Poe, Mallarmé cherche à « terrasser le vieux monstre de l'Impuissance »⁶ en résolvant la dualité idéaliste dans une « pure conscience impersonnelle »⁷ qui fait du moi pour le poète, après lecture de Descartes, une « fiction » puisque l'homme « est réduit à la volonté »⁸ : « ... le moi n'est rien d'autre que la fiction ou la folie par laquelle l'être s'affirme lui-même »⁹. Le « langage se réfléchissant »¹⁰ fait du « Tête-à-tête sombre et limpide » d'un « cœur devenu son miroir »¹¹ une perte du monde, un engloutissement, n'était l'ironie, chez Baudelaire, comme dernière protection, et tourment, sur ce seuil cruel, qui est celui de « L'héautontimorouménos » :

« Ne suis-je pas un faux accord
 Dans la divine symphonie,
 Grâce à la vorace Ironie
 Qui me secoue et qui me mord ?

Elle est dans ma voix, la crierde !
 C'est tout mon sang, ce poison noir !
 Je suis le sinistre miroir
 Où la mégère se regarde ! »¹²

Michel Henry pose ce qu'il désigne comme « une question fondamentale » : « Comment ce corps qui est sujet, ce corps qui va appréhender un monde sensible et son propre corps comme objet sensible, comment se rapporte-t-il à lui-même en tant que sentant, en tant que connaissant ? »¹³ Se limitant à la seule représentation, l'appréhension que

-
- 4 Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre* (1942). Bruxelles : Complexe, 1994, pp. 190-91.
 - 5 Stéphane Mallarmé, *Igitur* (1869), *Œuvres complètes* I. Edition de Bertrand Marchal. Paris : Gallimard Pléiade, 1998, p. 485.
 - 6 Lettre à Cazalis du 14 novembre 1869, citée par Bertrand Marchal, Notice, *ibid.*, p. 1346.
 - 7 Bertrand Marchal, Notice, *ibid.*, p. 1347.
 - 8 Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage*, *ibid.*, p. 504.
 - 9 Bertrand Marchal, Notice, *ibid.*, p. 1348.
 - 10 Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage*, *ibid.*, p. 504.
 - 11 Charles Baudelaire, « L'Irrémédiable », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 93.
 - 12 Charles Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 92.
 - 13 Michel Henry, « Le corps vivant », *Auto-donation : Entretiens et conférences*, *op. cit.*, p. 119.

nous avons du corps, en son extériorité, nous condamne effectivement à l'impuissance : « La confusion entre les organismes empiriques, les corps vivants objets, avec leurs processus objectifs physiologiques, d'une part, et, d'autre part, le vie elle-même que nul n'a jamais vue dans le monde et ne verra jamais, cette confusion ruineuse est déjà accomplie et ce qu'elle présuppose, ce n'est rien moins qu'une sorte de meurtre par lequel la vie se trouve d'entrée de jeu démise de son essence la plus propre, à savoir le fait de s'éprouver soi-même et ainsi de vivre. »¹⁴ Le miroir est « sinistre », car la vie, par essence, se soustrait à la représentation.

Représentation et inconscient

Baudelaire et Mallarmé, dans leur exploration des profondeurs, n'échappent pas au travers de la pensée occidentale, qui accorde au visible la suprématie. Souvenons-nous de la hiérarchie médiévale des sens, telle que nous la confirme la tapisserie de la *Dame à la licorne* : la vue vient en premier, au plus près de l'idéal. Suivent, dans un ordre décroissant, vers le plus matériel, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher. On notera que le plus spirituel a trait à la distance du regard ; la progression vers le plus de matière implique de plus en plus de proximité, jusqu'à l'effleurement. C'est justement le toucher que désigne Maine de Biran comme mode d'appréhension de cette « Eurydice qu'un coup d'œil rejette parmi les ombres », ou « âme sensitive »¹⁵ échappant tout à la fois à la volonté et à la représentation. En effet, au monde de la représentation, comme l'explique Michel Henry dans une autre conférence, prononcée à Moscou en 1986, « Signification du concept d'inconscient pour la connaissance de l'homme », cet « irréprésentable » se nomme « inconscient ». Le philosophe indique comment Schopenhauer eut l'intuition de ce dépassement du phénomène, comment il « apporte une limitation décisive au règne de l'objectivité dont il trouve le développement systématique dans la métaphysique kantienne ». Il nomme « Vouloir » et « Vouloir-vivre » ces « déterminations ontologiques essentielles de la force et de l'action qui précèdent la connaissance objective »¹⁶, mais cet effet de seuil imposé par le dualisme du visible et de l'invisible ne lui permet pas de penser l'unité de l'être. Le philosophe se retrouve aussi démuni que le poète qui pose sur les ténèbres le miroir de la conscience ou le « langage se réfléchissant ». Michel Henry voit là une limite de la phénoménologie : « Mais parce que, pour lui comme pour Kant et la philosophie classique en général, la phénoménalité se confond avec l'objectivité de la représentation, alors la percée hors de celle-ci conduit à un domaine dont le statut phénoménologique demeure totalement indéterminé – à un inconscient dont le caractère opaque et finalement incompris va peser lourdement sur le destin de la pensée moderne. »¹⁷ De plus, Schopenhauer assimile cette Volonté à une fatalité, « identifiée à un



14 *Ibid.*, p. 125.

15 Maine de Biran, *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1811). Edité par F.C.T. Moore. Paris : Vrin, 1984, p. 128.

16 Michel Henry, « Signification du concept d'inconscient pour la connaissance de l'homme », *Auto-donation : Entretiens et conférences*, *op. cit.*, p. 103.

17 *Ibid.*, pp. 103-104.

Désir sans objet et ainsi à une souffrance sans fin », inaugurant une vision pessimiste qui, écartant toute possibilité de choix éthique, compris comme choix de la vie, se rive à l'impasse. « Remarquons d'ailleurs, » dit Michel Henry, « que cette vision pessimiste de la vie se retrouve dans le freudisme où elle s'entrecroise cette fois avec les conceptions scientifiques de l'époque et notamment avec la théorie de l'entropie. »¹⁸ La théorie de l'inconscient impose en effet à l'individu le dualisme du seuil infranchissable. L'irreprésentable en devient inconcevable. Tout individu se fait infirme à lui-même, dépourvu de répondant à l'encontre de l'idée de sa propre mort. L'être côtoie le néant.

Par contre, pour Maine de Biran, le « tact immédiat de l'âme sensitive » permet d'appréhender cette zone obscure des « affections immédiates internes »¹⁹, inséparables du « caractère moral de l'individu ». Cette « empreinte ineffaçable du tempérament organique »²⁰ fait figure, au sein de l'être, de source ou d'origine. Là se dissimule l'authenticité de l'individu.

Abolissant le seuil, le toucher

Mallarmé, dans un « poème, énonciateur »²¹ s'il en est, intitulé sous l'influence de Poe « Le démon de l'analogie », suggère quelle pourrait être l'importance de la main, de l'effleurement et donc du toucher dans la révélation, analogique, des profondeurs intimes : « ... je sentis que j'avais, ma main réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix même (la première, qui indubitablement avait été l'unique). »²² Toutefois, cette révélation, qui induit la crainte et la fuite du poète, révèle encore un seuil, la vitre, qui, réfléchissant la main, participe à la fois d'une dualité et d'une extériorité. Nous revenons à la distance de la vision alors que le démon se préparait à renverser l'ordre de l'idéal pour « visiter de son aile ou d'une palme » ce son que l'idéalisme réduit à un « son *nul* », tandis que le poète, tout de même, pose « le doigt sur l'artifice du mystère ». L'intuition du néant mènerait presque à quelque chose, n'était la vitre, qui scinde la conscience et place dans l'ombre un bric-à-brac (les instruments dans la vitrine du luthier) identifiable au regard. Le « deuil de l'inexplicable Pénultième »²³ sera le deuil de la conscience claire au seuil de cette « âme sensitive » qui échappe à la volonté et, dans la seule réflexion du langage, fait figure de néant.

R.M. Rilke invite son « jeune poète », Franz Xaver Kappus, à gagner « les profondeurs : l'ironie n'y descend pas. »²⁴ Nous avons vu que, notamment dans « L'irréremédiable » de Baudelaire, l'ironie est cette dualité qui s'installe au seuil du non représenté, du « sans figure », comme le dirait Claude Vigée, et qui, ainsi que dans « Le démon de l'analogie », empêche d'atteindre les profondeurs inconnues du puits. Il est intéressant à cet égard de mentionner la place que Kierkegaard, de façon très pertinente, octroie à l'ironie, à la charnière des deux premiers stades, de l'esthétique, ou immédiateté, à l'éthique, ou prise de conscience de soi.

- 209 -

18 *Ibid.*, p. 104.

19 Maine de Biran, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, *op. cit.*, p. 128.

20 *Ibid.*, p. 129.

21 Stéphane Mallarmé, *Crise de vers, Divagations, Œuvres complètes II*. Edition de Bertrand Marchal. Paris : Gallimard Pléiade, 2003, p.

209. Expression relevée par Henri Meschonnic dans *Célébration de la poésie*. Paris : Verdier, 2001, p. 58.

22 Stéphane Mallarmé, « Le Démon de l'analogie », *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 417.

23 *Ibid.*, p. 418.

24 Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète, Œuvres I*. Edition de Paul de Man. Paris : Seuil, 1966, p. 320.

Dans sa très puissante nouvelle, « L'aveugle », D.H. Lawrence contraste ces deux sens, la vue et le toucher, à travers deux personnages, celui de Bertie, et celui de Maurice, blessé aux yeux durant la Grande Guerre et frappé de cécité. Si, pour ceux qui voient, il existe bien un seuil entre le monde de nuit animale de cet homme sensuel qui appréhende le monde par le toucher, d'une part, et le monde de la représentation, d'autre part ; pour Maurice, par contre, une puissante continuité se tisse dans la verticalité du puits, « simple puits de ténèbres »²⁵, comme le perçoit son épouse, Isabel, au seuil de la sombre écurie. L'aveugle est décrit comme « tour d'ombre »²⁶ surgissant des profondeurs de la terre. Au jour, le puits jaillit comme puissance tandis que l'individu, extériorisé parce qu'il craint ses propres profondeurs, découvre, en son centre, le néant. Lawrence dit de Bertie, l'intellectuel brillant et réputé : « Au centre il se sentait neutre, néant. »²⁷ Il le compare ensuite à un mollusque²⁸, tout de carapace, vide en sa substance. Il lui fait jouer, dans l'esprit d'Isabel, le rôle de la sentinelle qui, en la distance de l'ironie, tend à l'individu le miroir du doute : « Isabel et Bertie souffraient tous deux : Isabel se demanda pourquoi. Elle ne souffrait guère quand elle se trouvait seule en compagnie de Maurice. Bertie la rendait consciente d'une étrangeté. »²⁹ Ce passage est à rapprocher de celui-ci : Isabel se regarde dans le miroir, s'y reconnaît, y perçoit son « allure maternelle » ; dès lors, non contente de se dédoubler dans cette image réfléchie d'elle-même, elle se pare également de l'archétype qui symbolise la grossesse ; surgit alors l'ironie : « ... et l'espace d'un instant, passa dans ses yeux gris une lueur amusée et méchante, légèrement sardonique, sur son visage transfiguré de madone. »³⁰

L'ironie paraît être ce qui coupe l'être de sa source, et elle semble bien constituer à la fois la cause et la conséquence de la coupure. Brisant l'unité de l'être, le doute abolit l'enchantement, comme le suggère Baudelaire dans « Une mort héroïque ». Le bouffon enchanteur, au nom qui évoque l'enfance, Fancioulle évoquant l'italien *fanciullo*, qui prouvait au narrateur « que l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre »³¹, tombe raide mort sous le coup de sifflet espiègle, mais « rapide comme un glaive », d'un enfant, guidé en sa moquerie par le roi lui-même. L'enchantement se dissipant sous l'ironie, parce que l'unité de l'être se brise sous le miroir déformant qui lui est soudain tendu, l'horreur se dessine sur le visage du bouffon, dont l'expression nous rappelle celle de la Gorgone : « Fancioulle, secoué, réveillé dans son rêve, ferma d'abord les yeux, puis les rouvrit presque aussitôt, démesurément agrandis, ouvrit ensuite la bouche comme pour respirer convulsivement, chancela un peu en avant, un peu en arrière, et puis tomba roide mort sur les planches. »³²

L'ironie tue comme un « glaive », chassant l'enchantement, tout comme l'archange au glaive de lumière interdit l'entrée de l'Eden originel. La dissociation s'introduit dans l'extériorisation qu'implique la connaissance et l'objectivation qu'elle entraîne. Dans la coupure entre sujet et objet, toute forme de participation se voit rompue, toute forme d'éthique également si l'on entend pas là ce qui fonde le sujet, c'est-à-dire le choix de lui-même, le

25 David Herbert Lawrence, « The Blind Man », *England, My England* (1922). London: Penguin, 1960, p. 61.

26 *Ibid.*, p. 63.

27 *Ibid.*, p. 69.

28 *Ibid.*, p. 75.

29 *Ibid.*, p. 68.

30 *Ibid.*, p. 60.

31 Charles Baudelaire, « Une mort héroïque », *Le Spleen de Paris*. Paris : Le Livre de Poche, 1969, p. 83.

32 *Ibid.*, p. 84.

choix de son existence singulière, se prolongeant chez Kierkegaard dans le saut qu'implique la foi. Le philosophe danois exprime très bien cette distinction entre excentricité à soi et intériorité dans les *Étapes sur le chemin de la vie* : « Aussitôt que je me trouve en dehors de mon entendement religieux, je me sens comme doit se sentir un insecte avec lequel jouent les enfants, car il semble que l'existence a agi d'une manière impitoyable avec moi ; aussitôt que je me trouve dans mon entendement religieux, je comprends que cela, précisément, a une importance absolue pour moi. Ce qui dans un cas est une plaisanterie affreuse, est en un autre sens le sérieux le plus profond. »³³ Comme Baudelaire, Kierkegaard rapporte à l'enfance ce sentiment d'unité qui procède de la participation au monde et de la capacité infinie d'imagination qui se déduit de cette relation de sujet à sujet. Il commence en effet cette réflexion sur la responsabilité et la décision singulière, par ces mots : « Quand j'étais enfant, une tourbière était un monde pour moi » et montre combien cette vision lui apporte de « sérénité »³⁴. Baudelaire paraît décrire le même état de participation quand il parle de l'enchantement de l'art : « Personne ne rêva plus de mort, de deuil, ni de supplices. Chacun s'abandonna, sans inquiétude, aux voluptés multipliées que donne la vue d'un chef-d'œuvre d'art vivant. »³⁵ D.H. Lawrence parle aussi d'abandon, impossible pour Isabel à ce moment où l'enchantement de leur relation, cette « sombre joie palpable »³⁶, s'est estompé : « Tandis qu'il était si complètement invisible, elle avait peur de lui. »³⁷ De façon plus aiguë encore, Bertie ne peut absolument pas s'abandonner à la main de Maurice et encore moins toucher la blessure de l'aveugle. Il se sent emprisonné et pris de vertige, car sa volonté résiste à ce « tact immédiat de l'âme sensitive », comme le dit Maine de Biran, qui ouvre l'intuition de l'invisible, et de l'immaîtrisé.

Sur le seuil, l'ironie

Le langage coupé de ses racines vivantes s'en remet au gardien du seuil, l'ironie, qui le retient à la surface, dans le monde visible et conscient. Le lien entre le monde d'en haut et le monde d'en bas étant rompu, la confiance se dérobe ; c'est ainsi que s'impose, souveraine, l'ironie. Se défiant du monde qui l'entourne puisque le fratricide jette le doute sur l'honnêteté, comme le premier meurtre, après la chute, confirma l'exil d'Eden, ou de l'unité d'être, Hamlet décide d'adopter une « disposition grotesque »³⁸ (I, 5, 179). En l'absence de concordance entre paroles et pensées, (comme le suggère Claudius à la fin de l'acte III, scène 3), sur la rupture qui condamne l'être à la dualité, s'installent sarcasme, autodérision, toutes formes d'ironie, jusqu'au cynisme parfois. C'est alors à l'art que revient le rôle délicat de révéler les profondeurs enfouies, de restaurer la correspondance entre réalité et apparence. Dans cette perspective, on comprendra ce que dit Graves, dans *La déesse blanche*, sur le double personnage du poète, à la fois poète lyrique et satiriste. « Ils sont jumeaux, et nous retournons ici à l'unique thème poétique. Le poète s'identifie au Fils-étoile, son rival honni étant le Serpent ; ce n'est que s'il écrit comme satiriste qu'il joue au serpent. »³⁹ Plus

- 211 -

33 Søren Kierkegaard, *Étapes sur le chemin de la vie*. Traduit du danois par F. Prior et M.-H. Guignot. Paris : Gallimard Tel, 1979, pp. 295-96.

34 *Ibid.*, p. 294.

35 Charles Baudelaire, « Une mort héroïque », *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 83.

36 David Herbert Lawrence, « The Blind Man », *England, My England*, *op. cit.*, p. 55.

37 *Ibid.*, p. 62.

38 William Shakespeare, *Hamlet*. Edited by G.R. Hibbard. Oxford: O.U.P., 1998, p. 195.

39 Robert Graves, *The White Goddess*. London: Faber, 1957, p. 388.

loin suivent deux remarques importantes. La première a trait au devenir : « Le poète ne peut continuer à l'être s'il a l'impression d'avoir conquis la muse de façon permanente, s'il se dit qu'elle lui appartient toujours à la demande. » La seconde remarque suit directement, dans le même ordre d'idée : « Irlandais et Gallois distinguaient soigneusement entre poètes et satiristes : la tâche du poète tenait de la création et de la cure ; celle du satiriste, de la destruction et de la nocivité. »⁴⁰ La satire s'en prend à un objet extérieur qui lui échappe. Thomas Hardy nommait ainsi le Temps, « Grand Satiriste » (« *Arch-Satirist* »⁴¹), dans la première version (1891) de son célèbre roman, *Tess of the d'Urbervilles*, dans les dernières lignes du livre. Conçu comme transcendance absolue, en toute extériorité, le temps nous condamne au ridicule de notre néant. Conçu dans l'intériorité de notre puissance à être, le devenir devient la pâte même que nous modelons dans le rythme de l'œuvre. Les deux figures du poète, entre transcendance du regard extérieur, et « tact immédiat de l'âme sensitive », « Fils-étoile » et « Serpent », correspondent aux deux personnages de D.H. Lawrence dans « L'aveugle », Maurice ou la puissance du « puits de ténèbres » et Bertie, ou l'impuissance du seuil. Le langage acquiert toute sa puissance quand il émane sans obstacles des profondeurs, leur donnant figure complexe plutôt que de s'en tenir, en son abstraction, à une insatisfaisante allégorie. Shakespeare croit au pouvoir qu'il prête à l'art dramatique de faire surgir la vérité – de rétablir la continuité, ou la correspondance, du puits de l'être. De même, Emmanuel Levinas affirme que la poésie est « ce qui rend le langage possible ». A propos d'Israël, le philosophe avait mis en cause le langage politique : « Et si la politique, montant de partout, fausse les intentions originelles du discours, obligation de crier. »⁴² Nous nous trouvons là, entre politique et poésie : « Mais la politique constitue-t-elle la trame ultime de l'être et le guide unique de l'action ? », dans le même dilemme qu'Hamlet, entre vérité intérieure et tyrannie de l'action, Claudius incarnant les distorsions du politique.

Enfermement dans le puits

En l'absence d'une réception favorable, les « intentions originelles du discours » se trouvent faussées parce que le poète se heurte à un mur d'indifférence ou à un environnement hostile ou sourd :

« Chacun meurt étouffé. Je crie
seul et nu dans mon puits. »⁴³

Le puits dès lors s'identifie au « défilé » initiatique :

« Naître
tomber
sans souffle

⁴⁰ *Ibid.*, p. 444.

⁴¹ Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*. Edited by Juliet Grindle and Simon Gatrell. Oxford: O.U.P., 2005, note 420, p. 443.

⁴² Emmanuel Levinas, « La poésie et l'impossible » (1969), *Difficile liberté*. Paris : Le Livre de Poche, 1984, p. 188.

⁴³ Claude Vigée, *Délivrance du souffle* (1977), *Mon heure sur la terre*. Paris : Galaade, 2008, p. 468.

entre les cuisses étroites
un instant écartées

de la nuit notre mère
Puis tournoyer
en haletant
dans l'escalier de marbre noir
en spirale
du temps
jusqu'au second détroit : l'infini sans mémoire.
Dessous, le fleuve au désert coule, imperceptible
égout :

la bouche ovale du labyrinthe – un cloaque
assourdissant qui s'ouvre
dans la mer où s'éteint toute lueur des voix. »⁴⁴

Claude Vigée se souvient ici de la descente d'*Igitur* aux ténèbres et du gouffre baudelairien qui, dans « L'homme et la mer », s'associe à l'infini. Le « cloaque immonde »⁴⁵ de Joachim du Bellay devient ici « assourdissant » et conduit au mutisme, à la dissolution. L'initiation place incessamment l'individu entre vie et mort dans un monde où manque la parole de sujet à sujet, où ne subsiste que l'abstraction du jugement :

« Monde des sourds-muets. Chacun, sans la parole,
est un juge effrayant pour l'autre, qui l'annule.
Un meurtrier se tapit derrière chaque fenêtre.
Ni pain, ni syllabes complices
à rompre en compagnie
face à la nuit qui croule, après la jeune pluie,
sans la vendange des étoiles à l'automne... »⁴⁶

L'initiation poétique consiste donc à convertir la « bouche ovale du labyrinthe » en une « bouche de puits utérine »⁴⁷, à faire jaillir « du puits de notre corps / la parole à jamais / indicible de l'enfance »⁴⁸. Alors disparaît le monde cruel du jugement :

44 Claude Vigée, « Dans le défilé », *ibid.*, p. 472.

45 « Comme un qui veut curer quelque cloaque immonde » : Joachim du Bellay, Sonnet 109, *Les Regrets* (1558). Edition établie par S. de Sacy. Paris : Gallimard Poésie, 1996, p. 141.

46 Claude Vigée, *Délivrance du souffle, Mon heure sur la terre*, op. cit., p. 473.

47 Claude Vigée, « Hors des matrices du ciel », *Pâque de la parole*, *ibid.*, p. 545.

48 Claude Vigée, *Les orties noires*, *ibid.*, p. 560.



« La merci germe au cœur du soleil invisible
qui soulève le monde hors de son puits d'enfance. »⁴⁹

L'être, dans la parole, s'éveille en sa continuité, à la fois dans le temps, depuis l'enfance, et du point de vue de cette altérité en lui qui lui faisait craindre l'abîme, et la chute :

« au fond du puits rit le silence
où l'abîme s'ébroue.

Sur l'infime épaisseur des mots nous patinons
à reculons depuis l'enfance ;
nous chantons, nous dansons
vers l'infini sans regard et sans nom. »⁵⁰

L'incarnation échappe à la réclusion quand la parole renouvelle sans cesse la relation entre Je et Tu :

« Chus dans les puits creusés sous les mines d'or pur du ciel,
nous revêtons au monde une tunique rouge
tissée avec la glaise opaque de l'oubli.

Si le cœur aimant parle au cœur
il n'a nul besoin d'une bouche :
l'oreille ouverte lui suffit. »⁵¹

En sa quête de l'Ouvert, qu'a décrite Michèle Finck⁵², Claude Vigée, en l'auto-initiation de la parole poétique, parvient à renouveler la symbolique biblique du puits, de celui où, par ses frères, fut enfermé Joseph (*Genèse*, 37, 22-24), au puits de fertilité, de fécondité et de parole, associé au personnage de Jacob et à la Torah :

« Mais tu bouillonnes comme l'eau dans les puits de la terre,
splendeur en germe d'un visage ! »⁵³

49 Claude Vigée, *Le feu d'une nuit d'hiver*, *ibid.*, p. 648.

50 Claude Vigée, « L'amandier sous la lune », *ibid.*, p. 689.

51 Claude Vigée, « Le défi du poète : Tercets gnostiques », *ibid.*, p. 743.

52 Michèle Finck, « La poétique du son dans l'œuvre de Claude Vigée : de *La Vallée des ossements* à *Noyaux pulsants* », in *La terre et le souffle, Rencontre autour de Claude Vigée, 22-29 août 1988*. Colloque de Cerisy, 22-29 août 1998. Sous la direction d'Hélène Péras et Michèle Finck. Paris : Albin Michel, 1992, p. 301.

53 Claude Vigée, « Une étoile filante », *Mon heure sur la terre*, *op. cit.*, p. 516.

Ce ressourcement aux origines ancestrales se confond avec le puits de l'être dans le devenir :

« Hors de la boue aveugle
où l'œil de ma mort rit avec méchanceté
– jaune vipère enfuie
entre limon et nuit –
surgira-t-il encore une enfance inouïe
torche dressée arbre arraché
au col étroit du puits [...] ? »⁵⁴

La parole puisée aux origines renouvelle le temps de la communauté comme celui de l'individu :

« Roc taillé, vertical au cœur de la montagne,
un psaume lentement émerge du basalte
dont les strates de nuit s'exaltent
jusqu'à l'arbre de vie aux dix branches en flammes,
tout entier parcouru par les eaux invisibles
qui tombèrent du ciel
vers les puits desséchés de nos lèvres désertes. »⁵⁵

Cette parole « bien vivante » conserve « une réalité matérielle, un poids sensible »⁵⁶. Se gardant de l'abstraction et de l'idéal, cette langue du puits, pourrait-on dire, s'abrite du néant. Elle se soustrait aussi au dualisme du regard pour se manifester à l'ouïe : « L'écrit pour moi demeure l'allié et le complice du langage oral. Seule la parole qui se dit est vraiment animée, au sens étymologique du terme. »⁵⁷ A la fragmentation de l'image, Claude Vigée oppose l'unité de l'être attentif à ses propres profondeurs. On remarquera que le mouvement décrit ci-dessous prend le contre-pied de la chute décrite dans « L'irrémediable » :

« 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. »⁵⁸

54 Claude Vigée, « Le solstice d'hiver », *ibid.*, p. 524.

55 Claude Vigée, « Le bal des pénitents au Mont des Oliviers », *ibid.*, p. 663.

56 Claude Vigée, « Le front contre le roc », *La Faille du regard*. Paris : Flammarion, 1987, p. 40.

57 Claude Vigée, « Le nom vivant sur la stèle de mon père », *ibid.*, p. 13.

58 Claude Vigée, « Image et parole dans l'esthétique juive », *ibid.*, p. 86.

L'acharnement du germe

Le son monte de l'obscur. L'abîme « s'ébroue » à l'oreille dans le « secret d'une parole de plénitude »⁵⁹. Le monde de Maurice va à la rencontre de celui de Bertie : « On accédera à l'expression totale, nette et définitive, par le moyen de la vision. »⁶⁰ Mais le processus s'effectue sans rupture, en continuité d'être.

De son étude de l'hébreu biblique, Erri de Luca déduit un lien entre l'oreille et le puits :

« Une paire d'oreilles tu as creusée en moi », dit David à Yod dans le psaume (40,7). Creusée comme le verbe de celui qui perce le sol pour y aménager un puits. En terre d'aridité, le puits est une richesse. Des oreilles comme des puits où montent et descendent des seaux, question et réponses, vides et pleines. Des oreilles pour contenir, retenir. »⁶¹

Le puits désigne ici une relation intersubjective, ce que confirme cette nouvelle remarque :

« *Benè Israël*, fils d'Israël, le reste attrapé au bord de l'effacement sera un bout d'oreille, une partie de cette paire plantée par Yod en David, œuvre du verbe creuser. Et la valeur numérique (l'hébreu n'a pas de nombres et utilise les lettres aussi pour les désigner) de *benè Israël* est égale (603) à *Beeròt*, puits. Car ils sont des puits d'écoute. »⁶²

Dans un autre ouvrage, le même auteur associe le puits et la foi : « La foi n'est pas une chose automatique, la foi est comme cette sorte d'aile d'éolienne que j'ai montée quand je suis allé en Afrique. Un instrument très simple, très rudimentaire, qui sert à extraire l'eau des puits ; mais aussi très puissant, qui n'a besoin d'aucun type de manutention : il n'est pas nécessaire de l'actionner, elle marche toute seule, elle n'a besoin que du vent. La foi est comme ça, pour la ressentir, il faut que tout ait été mis en mouvement ensemble sous l'impact du vent. »⁶³ Nous retrouvons l'unité intérieure de Kierkegaard dans son « entendement religieux ». Nous saisissons aussi dans cette correspondance de toutes les composantes de l'être la complicité du monde d'en haut et du monde d'en bas que décrit le *Zohar* en saisissant les racines de la confiance :

« Ensuite la lumière de la pensée qui ne se laisse pas connaître heurte la lumière du rideau tendu et elle éclaire à partir de ce qui est inconnu, qui ne se laisse pas connaître et ne se dévoile pas. La lumière de la pensée inconnaissable heurte encore la lumière du rideau, puis elles se mettent à éclairer ensemble et deviennent ainsi neuf Palais. Ces Palais ne sont ni des lumières, ni des souffles, ni des âmes et celui qui pourrait y subsister

59 *Ibid.*, p. 87.

60 *Ibid.*, p. 86.

61 Erri de Luca, *Comme une langue au palais*. Traduction de Danièle Valin. Paris : Gallimard Arcades, 2006, p. 14.

62 *Ibid.*, p. 15.

63 Erri de Luca, *Essais de réponse*. Traduction de Danièle Valin. Paris : Gallimard Arcades, 2005, pp. 53-54.

n'existe pas. La volonté des neuf lumières, qui ensemble subsistent dans la pensée qui elle-même est du nombre de ces lumières, leur volonté à elles toutes est de poursuivre ces neuf Palais, quand elles se trouvent dans la pensée. Mais elles ne parviennent pas à s'y attacher et ils restent hors de portée. Ces Palais n'existent ni dans la volonté ni dans la pensée, on les touche, mais ils ne sont pas touchés. En ces Palais résident les secrets de la confiance. Toutes ces lumières procédant du secret de la pensée suprême sont appelées Infini. »⁶⁴

Cette réconciliation de l'être en lui-même, dans sa plénitude existentielle, l'inscrit dans un devenir sans rupture puisque le puits de parole figure aussi l'esprit du récit, que célèbre Thomas Mann au début des *Histoires de Jacob* (1933) :

« Fête de la Narration, tu es l'habit de parade du mystère vital, car pour l'entendement du peuple, tu représentes le non-temps et tu évoque le mythe afin qu'il se déroule exactement dans le présent !

Fête de la mort, descente aux enfers, tu es vraiment fête et volupté pour l'âme charnelle qui n'est pas en vain attachée au passé, aux sépulcres et à un pieux 'Ce-Fut'. Que l'Esprit aussi t'assiste et te pénètre, pour que te favorise la grâce qui tombe des cieus et la bénédiction qui monte des profondeurs souterraines !

Descendons intrépidement ! Nous enfoncerons-nous sans arrêt dans l'abîme insondable du puits ? Non, nous ne plongerons guère que dans un gouffre de trois mille ans. »⁶⁵



Dans le récit, c'est l'irreprésenté qui affleure à la surface et se manifeste comme puissance d'être infiniment relayée au sein du devenir. Michel Henry parle ainsi de la foi : « La foi relève de la certitude que la vie a d'elle-même, elle ne se rapporte donc pas au monde, elle se situe au contraire sur le plan de la vie. »⁶⁶ Il s'agit donc bien de confiance, fondée sur l'épreuve que la vie fait d'elle-même dans l'intériorité de l'être : « Nous avons l'expérience d'une force avec laquelle nous coïncidons et que pour cette raison nous pouvons mettre en œuvre. Mon corps originaire est ce *Je peux que je suis*, c'est un faire immédiatement éprouvé et vécu dans la praxis subjective corporelle. »⁶⁷ C'est peut-être cela que Rimbaud entendait en s'exclamant, dans « Veillées » : « ... ah ! puits des magies ; seule vue d'aurore, cette fois. » L'illumination monte du noir, comme paraît le dire ce qui précède : « La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves »⁶⁸. Le puits, ainsi

tourné vers la lumière se fait image de la puissance de la voix, ou puissance subjective.

Cette conception de la force comme immanence donne à l'être son unité originelle dans un devenir qui échappe à l'extériorité destructrice du temps représenté, mais constitue ce que Giorgio Agamben nomme « temps

64 Zohar, *Noah*, 65a. Tome I. Traduction de Charles Mopsik. Lagrasse : Verdier, 1981, pp. 330-31.

65 Thomas Mann, *Les histoires de Jacob* (1933). Traduction de L. Vic. Paris : Gallimard L'imaginaire, 1985, p. 47.

66 Michel Henry, « Christianisme et phénoménologie », *Auto-donation, op. cit.*, p. 153.

67 Michel Henry, « Signification du concept d'inconscient pour la connaissance de l'homme », *ibid.*, p. 101.

68 Arthur Rimbaud, *Les Illuminations, Œuvres complètes*. Paris : Gallimard Pléiade, 1963, p. 193.

opératif »⁶⁹. Michel Henry a cette même conception d'un temps intériorisé et voit dans « l'affectivité » « l'essence de la communauté » : « Nous pouvons souffrir avec tout ce qui souffre, il y a un pathos-avec qui est la forme la plus large de toute communauté concevable. »⁷⁰ Cette force conçue comme un affect⁷¹ sur le mode du Je/Tu s'oppose à la force que décrit Simone Weil dans son essai sur *l'Iliade* et qui fait de l'autre un objet : « La force, c'est ce qui fait de quiconque lui est soumis une chose. Quand elle s'exerce jusqu'au bout, elle fait de l'homme une chose au sens le plus littéral, car elle en fait un cadavre. »⁷²

L'éthique se situe donc du côté de l'unité d'être, que figure le puits en son rayonnement symbolique, unifiant la vie sous ses aspects divers, jusqu'au sein du devenir : « L'art est le devenir de la vie, le mode selon lequel ce devenir s'accomplit. »⁷³ En cet accomplissement, le singulier s'inscrit dans une dynamique qui le déborde de part et d'autre, dans le passé et dans l'avenir, mais s'articule sur lui, comme sa seule source : « Le terrain spirituel de la langue hébraïque, c'est l'intuition du bond en avant inconditionnel, du jaillissement dans l'actuel effectué par une force vive et nue, qui ne se cherche ni prétextes ni fondements extérieurs à elle-même. [...] La vie entière est cette précipitation de la semence, ce projet qui nous arrache à nous-mêmes à tout instant, cet acharnement du germe à progresser à travers l'éboulis de la temporalité écroulée et de la spatialité sidérée par la mort. Ainsi, une force est à l'œuvre dans la lourde matière de ce monde, qui justement la défie et s'y creuse une voie hasardeuse. Cette énergie qui se risque et se dépense sans compter, ne loge-t-elle pas aussi dans la langue ? »⁷⁴

L'énergie du verbe

L'« acharnement du germe » qui anime la parole abolit toute forme de seuil en reliant l'obscur, l'invisible, ou le non représenté, à la lumière. Le poète ne descend pas dans l'abîme pour en pénétrer le secret, ce qui serait une démarche herméneutique vouée à l'échec, mais sa voix s'élève de l'abîme dans l'instant du poème, ce qui affirme une poétique – une force faisant pièce à la force sans merci qui bâillonne le singulier :

« La merci germe au cœur du soleil invisible
qui soulève le monde hors de son puits d'enfance. »

Cette force se manifeste dans le langage, le détournant de la vocation de Narcisse que lui impose l'idéalisme (le « langage se réfléchissant » de Mallarmé), pour le lier à la voix dans la chambre de résonance du puits, ce « foyer saint des rayons primitifs »⁷⁵.

69 Giorgio Agamben, *Le temps qui reste : Un commentaire de l'Épître aux Romains* (2000). Traduit par Judith Revel. Paris : Rivages poche, 2004, p. 125.

70 Michel Henry, *Phénoménologie matérielle*. Paris : P.U.F., 1990, p. 179.

71 *Ibid.*, p. 174.

72 Simone Weil, *Œuvres*. Edition établie sous la direction de Florence de Lussy. Paris : Gallimard Quarto, 1999, p. 529.

73 Michel Henry, *Voir l'invisible : Sur Kandinsky* (1988). Paris : P.U.F. Quadrige, 2005, p. 210.

74 Claude Vigée, « Le front contre le roc », *La Faille du regard*, *op. cit.*, p. 43.

75 Charles Baudelaire, « Bénédiction », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 19.

Une certaine modernité se propose donc de dire la vie.⁷⁶ Si on note un changement dans le ton de certains poètes des vingt et vingt et unième siècles, il n'est pas dû à un bouleversement thématique ou à des prouesses d'innovation formelle, mais à une conversion de la pensée. On passe de la vie qui tente en vain de se contempler à la vie qui se dit grâce à la confiance qui s'affirme dans la voix singulière. Le germe s'acharne dans le puits de l'être qui a fait le choix en lui de la vie en son individualité. Kierkegaard affirme que c'est l'humour qui permet le passage du stade éthique au stade éthico-religieux, « car le vrai sérieux invente lui-même le comique ». Le pathos, grâce au comique, échappe au ridicule de la plainte en sa véhémence. « C'est ainsi que le comique purifie le pathétique et qu'inversement, le pathétique donne de la force au comique. »⁷⁷ L'ironie, qui divise, impose à l'être la dualité du sujet et de l'objet dans la distance du regard. L'humour, lui, est participation. L'humoriste se moque de lui-même quand il rit d'autrui. L'humour implique l'empathie, une relation, sans rupture, de sujet à sujet.

Si l'on suit les trois étapes de Kierkegaard, on s'aperçoit que le philosophe décrit la sortie de l'enfermement dans l'immédiat, que représente le stade esthétique. L'être se divise et survient le repentir, mais « la sphère éthique n'est qu'une étape de transition »⁷⁸. La dualité ne représente qu'une étape de la conscience : « En ce qui concerne toute existence immédiate, il s'agit de ne pas apercevoir le contraste, car alors l'immédiateté est perdue ; quant à l'existence spirituelle, il s'agit de subir le contraste mais en même temps, sans contrainte, de le tenir éloigné de vous. » L'humour permet de n'être pas dupe de soi tout en sauvegardant cette confiance qui seule permet l'enchantement. Nulle rupture, nul effet de « glaive », comme dans « Une mort héroïque » ou au seuil du paradis perdu, mais un sérieux « caché dans la plaisanterie »⁷⁹, car ce que Kierkegaard nomme la « sphère religieuse » est « celle de l'accomplissement »⁸⁰. L'individu qui se ressaisit ainsi dans son unité se trouve au cœur du récit : *de te narratur fabula*, écrit le philosophe en citant Horace : « ... ce *de te* est pour lui la loi la plus sacrée de l'existence, parce que c'est le pacte de l'humanité »⁸¹. Le « *Je peux que je suis* » que Michel Henry déduit de Maine de Biran, ce « faire immédiatement éprouvé et vécu » nous renvoie à l'expression du devenir dans le Peut-être qui se déduit des paroles du Buisson ardent : « je serai que je serai »⁸² (Exode 3, 14). La dynamique du puits sans seuil, en sa continuité d'accomplissement (enchantement échappant au dualisme du doute), définit une poétique du verbe plutôt que du nom, une poétique de l'être en devenir qui évite de se figer dans un surcroît de nominalisation, et élude ce qu'Helmut Pillau a désigné comme la « stérilité du définitif »⁸³. Henri Meschonnic commente ainsi l'épisode du Buisson ardent : « Le nom de Dieu n'est pas un *nom*, sur lequel, comme dans le polythéisme, par la magie, on aurait un pouvoir. C'est un *verbe*. C'est lui qui a le pouvoir. Et c'est une promesse. L'inaccompli ne cesse de s'inaccomplir. »⁸⁴ Jaillissant du « puits d'eaux vives »⁸⁵, le langage, loin de

76 Sur la descente en soi de Marcel Proust, décrite dans *Le Temps retrouvé*, voir « Ressemblance(s) et esprit du récit : Marcel Proust et les *Mille et Une Nuits*, *Temporel* n° 12, octobre 2011 : <http://temporel.fr>

77 Sören Kierkegaard, *Étapes sur le chemin de la vie*, op. cit., p. 296.

78 *Ibid.*, p. 383.

79 *Ibid.*, p. 296.

80 *Ibid.*, p. 384.

81 *Ibid.*, pp. 384-85. Horace, *Satires*, I, 1, 69-70.

82 Henri Meschonnic, *Les Noms : Traduction de l'Exode*. Paris : Desclée de Brouwer, 2003, p. 40.

83 Helmut Pillau, « Contre la stérilité du définitif : la poétique de Claude Vigée ». Traduction d'Andrée Lerousseau. *Temporel* n° 2 : <http://temporel.fr/Contre-la-sterilite-du-definitif>

84 Henri Meschonnic, *Les Noms : Traduction de l'Exode*, op. cit., p. 219.

85 Claude Vigée, Victor Malka, *Le puits d'eaux vives : Entretiens sur les Cinq Rouleaux de la Bible*. Paris : Albin Michel, 1993.

se réfléchir lui-même en se condamnant à la stérilité du formalisme, donne chair au devenir. Martin Buber introduit ainsi, dans *Gog et Magog*, le « Sermon sur Gog » : « Puis il se mit à parler, à voix basse, comme en hésitant. On eût dit qu'il tirait un seau après l'autre des profondeurs d'un puits. »⁸⁶ Et Edmond Jabès, dans *Le Livre de l'Hospitalité*, note, ce qui corrobore notre propos :

« O certitude de la source, au
[milieu des sables.
Dieu est certitude – disait un
[sage –. Il est le puits.
Deux certitudes se disputent
dans le désert. L'une est d'eau ;
l'autre, de poussière. »⁸⁷

⁸⁶ Martin Buber, *Gog et Magog* (1949).
Traduit de l'allemand par Jean Loewenson-Lavi.
Paris : Gallimard Idées, 1983, pp. 60-61.

⁸⁷ Edmond Jabès, *Le Livre de l'Hospitalité*.
Paris : Gallimard, 1991, p. 11.

Ruth Adler, *Agression*, 1995. Photographie de Guy Braun.





Intendant de personne,
par toi seul préposé
à la parturition du désert,
tu attises ton feu, tu fais dresser la table
devant la tente vide
pour le festin du sable :
tu ne commandes pas,
tu délivres le souffle.

Claude Vigée, *Délivrance du souffle*.

