

Literatuur en religie
Literature and Religion

CAHIER VOOR LITERATUURWETENSCHAP (CLW)
Hoofdredacteuren: Hans Vandevoorde & Bart Eeckhout

CLW 1 (2009)

Tijding en tendens. Literatuurwetenschap in de Nederlanden
Sascha Bru & Anneleen Masschelein (red.)

CLW 2 (2010)

Les nouvelles voies du comparatisme
Hubert Roland & Stéphanie Vanasten (éd.)

CLW 3 (2011)

Hermeneutiek in veelvoud
Lars Bernaerts & Jürgen Pieters (red.)

CLW 4 (2012)

Literatuurwetenschap en uitgeverijonderzoek
Kevin Absillis & Kris Humbeek (red.)

CLW 5 (2013)

Marges van de literatuur
Arnout De Cleene, Dirk De Geest & Anneleen Masschelein (red.)

CLW 6 (2014)

De auteur
Matthieu Sergier, Hans Vandevoorde & Marc van Zoggel (red.)

CLW 7 (2015)

Grote gevoelens in de literatuur
Tobias Hermans, Gunther Martens & Nico Theisen (red.)

CLW 8 (2016)

Stad en migratie in de literatuur
Bart Eeckhout, Vanessa Joosen & Arvi Sepp (red.)

CLW 9 (2017)

Genrehybriditeit in de literatuur
Hybridations génériques en régime littéraire
Reindert Dhondt & David Martens (red.)

CLW 10 (2018)

Literatuur en muziek
Literature and Music
Inge Arteel & Bruno Forment (red.)

CLW 11 (2019)

Tegen de natuur?
Against nature?
Sophie Wennerscheid (red.)

CLW 12 (2020)

Literatuur en religie
Literature and Religion
Veerle Fraeters, Tijl Nuyts & Gwennie Debergh (red.)

CLW 12 • CAHIER VOOR LITERATUURWETENSCHAP

LITERATUUR EN RELIGIE

LITERATURE AND RELIGION

Veerle Fraeters, Tijl Nuyts & Gwennie Debergh (red.)



ACADEMIA
PRESS



Academia Press
Coupure Rechts 88
9000 Gent
België

info@academiapress.be
www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimedialdivisie van Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 94 014 7156 5
D/2020/45/425
NUR 617

Veerle Fraeters, Tijl Nuyts & Gwennie Debergh (red.)
Literatuur en religie – Literature and Religion
Gent, Academia Press, 2020, 129 p.

Vormgeving cover: Keppie & Keppie
Zetwerk binnenwerk: Punctilio

© De auteurs & Uitgeverij Lannoo nv, Tielt

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

INHOUDSTAFEL

Literatuur en religie	3
Over de gebedsmat en de gêne.	5
<i>Een inleiding tot het onderzoeksveld Literatuur en Religie</i>	
Tijl Nuyts en Veerle Fraeters	
Niet-religieuze mystiek in de Franse letteren en filosofie	21
<i>Een literatuurhistorisch, literatuurwetenschappelijk en filosofisch perspectief</i>	
Daniel Acke	
Mystische Liebesmetaphorik und Sadomasochismus in Navid Kermanis <i>Du sollst</i>	33
Warda El-Kaddouri	
Een vrolijke Frans	47
<i>Felix Timmermans' Pallieter (1916) en de navolging van Sint-Franciscus</i>	
Kevin Absillis & Marlou de Bont	
Van sabbat tot seideravond	63
<i>De representatie van religie in de Joodse stadsroman rond 1900</i>	
Jacqueline Bel	
'Though gold dust is valuable, in the eyes it causes cataracts'	79
<i>Two Modern Zen Autobiographies</i>	
Ben Van Overmeire	
Akedat Jitschak	91
<i>Het Binden van Isaak in de Joodse Bijbelexegese en Hebreeuwse Poëzie</i>	
Joachim Yeshaya	
La figure de Jésus-Christ et la crise du langage	103
<i>Réflexions à partir de l'œuvre poétique de Vicente Huidobro et Raúl Zurita</i>	
Geneviève Fabry	
Platform literatuur & samenleving	115
Literatuuronderwijs en schoolboeken: een kritische beschouwing	117
Elke D'hoker	
Personalia	127

LITERATUUR EN RELIGIE
LITERATURE AND RELIGION

LA FIGURE DE JÉSUS-CHRIST ET LA CRISE DU LANGAGE

Réflexions à partir de l'œuvre poétique de Vicente Huidobro et Raúl Zurita

Geneviève Fabry (UCLouvain, Louvain-la-Neuve, Belgique)

Des narrateurs latino-américains comme Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez ou Augusto Roa Bastos, sont passés maîtres dans l'art de resémantiser des personnages bibliques auxquels ils ont prêté le plus souvent des traits mythiques en lien avec un ancrage historique et social précis.¹ La poésie a moins retenu l'attention de la critique mais elle offre également un nombre incalculable de recueils ou de poèmes qui ont fait de Jésus-Christ l'un de leurs 'symboles axiaux' (Zonana 2001: 193). C'est bien sûr le cas de poètes dont la foi chrétienne oriente le traitement des figures issues de la Bible (comme les Cubains Eliseo Diego et José Lezama Lima ou le Nicaraguayen Pablo Antonio Cuadra), en contraste avec des écrivains qui soumettent cette même figure à un traitement plus distancié, soit parodique, soit ironique (comme Roque Dalton).² Dans ce corpus potentiellement très vaste, la poésie chilienne offre un éventail très varié et très inventif de la reprise de la figure christique. Celle-ci occupe une place centrale chez la plupart des écrivains-clés du Chili: depuis Gabriela Mistral, écrivaine post-moderniste et prix Nobel de Littérature, jusque Nicanor Parra, prix Cervantes (le Nobel hispanique) en 2011.

Pourquoi cette importance donnée à une figure dont on pourrait penser, après la mort de Dieu proclamée par les penseurs du soupçon (Nietzsche, Marx et Freud), qu'elle est devenue obsolète pour la création poétique la plus audacieuse? Notre hypothèse de travail est que la récurrence de cette figure tient à son caractère central dans la formulation d'une crise profonde sans laquelle l'évolution de la poésie moderne est incompréhensible: la crise du langage lui-même. Rappelons-en peut-être quelques jalons.³ Avec l'émergence de la science moderne au XVII^e siècle, ainsi que l'a montré Foucault dans *Les mots et les choses*, s'affirme la conception d'une langue au service d'un projet épistémique, comme le résume l'adage de Boileau: 'Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement'. Kant donnera à cette langue claire et précise une portée différente puisqu'elle aura pour objet, non plus le monde en soi, mais bien le monde tel qu'il apparaît au sujet après être passé par le crible de sa sensibilité et son entendement. De cette façon, le kantisme sonne le glas d'un accès direct au monde pour le langage. Les romantiques allemands vont réagir avec force face à ce

1. Voir à ce sujet Dabiez (1988).

2. Voir l'article de synthèse sur la poésie postérieure aux avant-gardes (Fabry 2016).

3. Nous nous inspirons ici en partie de la riche synthèse déployée par Andrea Guardia dans sa thèse de doctorat, pp. 19-49.

qu'ils perçoivent comme une limitation intolérable. Ils vont frayer de nouveaux chemins afin que la poésie prenne en charge la nécessité de dire l'Être et de formuler la quête humaine de l'Absolu, grâce à un langage rendu aux sources de l'énonciation mythique et sacrée. Jean-Marie Schaeffer a brillamment montré comment, pour les romantiques allemands, la poésie prend la relève de la philosophie 'en tant que lieu de refuge du discours ontologique, que la philosophie (à travers Kant) s'avoue incapable d'héberger' (21). La 'révolution' qui se joue là 'n'est pas une simple étape dans l'évolution des doctrines esthétiques: elle constitue leur remise en cause fondamentale en ce qu'elle prétend nouer l'art de façon indissoluble à l'ontologie (l'art dit l'Être)' (Schaeffer 23). Cette dignité nouvelle accordée à la poésie est corollaire d'une autre évolution qui concerne

le statut du langage comme tel. Le langage cesse d'être l'intermédiaire transparent qu'il avait été dans les théories classiques, pour se révéler soudain dans sa positivité, voire son opacité: des mots aux choses la traversée devient, sinon impossible, du moins précaire. D'un côté le langage s'émancipe de son rôle d'instrument, il prend donc une dignité nouvelle, mais d'un autre côté, et dans le même mouvement, il se révèle comme obstacle s'interposant entre le sujet et le monde, et interdisant une saisie 'directe' de ce dernier. (Schaeffer 1983: 24)

La poésie va donc déployer les moyens qui la désignent et la confirment dans son rôle de refuge de l'Être, un rôle que la philosophie ne peut plus jouer. Etant donné cet écart fondamental avec la philosophie, la poésie va s'éloigner d'une langue claire et compréhensible, ordonnée aux exigences de la communication. Ce faisant, la poésie va se heurter à sa propre 'opacité', selon le terme de J.M. Schaeffer cité plus haut. Dans le même mouvement, la poésie va ainsi renforcer son caractère autotélique. Schaeffer souligne que 'Novalis le compare [le langage poétique] à un jeu mathématique, le réduit à un jeu de mots' (Schaeffer 1983: 25).

La poésie française de la seconde moitié du XIX^e siècle exprime de façon emblématique le caractère de plus en plus autotélique de la poésie. Dans son célèbre essai (*Structures de la poésie moderne*), Hugo Friedrich montre comment la poésie accueille l'hermétisme et la dissonance, tournant ainsi le dos à la langue servant à la communication et la désignation. Les deux figures-clés de ce moment de la culture occidentale sont sans nul doute Mallarmé et Nietzsche. Le philosophe va explorer la généalogie des valeurs qui sous-tendent le langage et les interprétations, tandis que le poète va mettre en scène cette 'disparition élocutoire' du sujet. La précarité de l'énonciation poétique va être mise à nu au moment des avant-gardes, au début du XX^e siècle, quand la parole s'affiche dans son caractère factice et arbitraire mais qu'en même temps la littérature s'affirme dans une volonté subversive de conjointre la vie et l'art. C'est dans ce contexte de la crise du langage qu'intervient, pensons-nous, la figure christique qui, non seulement concentre les contradictions d'une religion chrétienne qui s'est retournée contre ses valeurs premières et authentiques (c'est la thèse du pamphlet de Nietzsche, *l'Antéchrist*), mais aussi porte les racines

d'une conception du langage que la poésie du XXe siècle vient fondamentalement remettre en question. C'est dans cette perspective que s'éclaire la portée de la poésie des deux auteurs chiliens de notre corpus: Vicente Huidobro et Raúl Zurita.

Vicente Huidobro: vers la désymbolisation

Vicente Huidobro (1893-1948) est un poète chilien fondamental du XXe siècle: c'est lui qui, depuis Paris, va répandre la bonne nouvelle avant-gardiste et rendre obsolètes les vestiges de ce que l'on appelle, en Amérique latine, le modernisme. Il crée son propre mouvement (le créationnisme) et est un écrivain très actif dans les milieux littéraires français entre 1916 et 1925, et entre 1928 et 1932 (périodes où il réside à Paris). En 1917, il co-crée et finance les dix premiers numéros de la revue *Nord-Sud*, dirigée par Pierre Reverdy. Durant cette époque, il écrit et publie une série de poèmes qui s'intègrent en réalité dans un poème unique et assez long (2271 vers), intitulé *Altazor* et qui est publié à Madrid en 1931. Le sujet lyrique y effectue un voyage en parachute depuis les hauteurs vers les profondeurs, prétention exorbitante à une trajectoire entièrement libre, aux dimensions cosmiques, mais aussi errance et chute. Le sujet lyrique se projette comme une figure, une voix sans visage, sans contour personnel ni psychologie ni biographie. De celle-ci, nous ne connaissons qu'un élément, mentionné dès le premier vers: 'Je suis né à 33 ans, le jour de la mort du Christ'.⁴ Cette annonce est explicitée un peu plus tard:

J'ai ouvert les yeux dans le siècle
Où mourait le christianisme
Tordu sur sa croix agonisante (Huidobro, 1976: 386, chant I, vv. 99-101)

[Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo
Retorcido en su cruz agonizante]

La critique a lu généralement ces déclarations initiales comme un trait du sujet lyrique d'*Altazor*, que l'on peut assimiler à un double antagoniste du Christ, un Antéchrist dans le sens à la fois biblique et nietzschéen du terme.⁵ Selon l'épître de saint Jean, l'Antéchrist est celui qui ne reconnaît pas Jésus comme fils de Dieu et qui donc 'nie le Père et le Fils'.⁶ Le sujet lyrique d'*Altazor* se présente de fait comme 'la

4. '[Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo]' (Huidobro, 1976: 381, chant I, v.1). Comme pour les autres citations poétiques, c'est moi qui traduis.]

5. Nous nous référons ici aux analyses de Jaime Concha et José Quiroga. La référence à Nietzsche concerne principalement le dernier opus du philosophe, avant qu'il ne sombre dans la folie: *L'antéchrist. Malédiction contre le christianisme* (rédigé en 1888, publication posthume en 1896).

6. 'Qui est le menteur, sinon celui qui nie que Jésus soit le Christ? Le voilà l'Antéchrist! Il nie le Père et le Fils.' (1 Jn 2, 22).

voix d'un homme qui résonne dans les cieus / Qui renie et maudit'.⁷ Au fil du poème, Altazor assume rhétoriquement et philosophiquement le rôle de l'Antéchrist.

Huidobro s'est expliqué ailleurs de la profonde influence qu'ont eue sur lui les livres de Nietzsche qu'il a lus au cours des années 20. On sait par exemple, qu'il était à Silvana Plana, sur les traces de Nietzsche, pour rédiger le cinquième chant d'*Altazor*. On est en droit de supposer aussi qu'il a lu avec ferveur *La généalogie de la morale* et *l'Antéchrist*. La citation de Nietzsche dans le fragment de *Vientos contrarios* (*Vents contraires*, 1926) intitulé 'Silvana Plana', ainsi que d'autres allusions précises, permettent d'affirmer que Huidobro avait une connaissance directe de Nietzsche, même si il l'avait sans doute lu en espagnol, dans des traductions déficientes qui circulaient en Amérique latine, spécialement au Chili, depuis le début du siècle. Les personnages de Zarathoustra et de l'Antéchrist vont séduire Huidobro lequel, comme Nietzsche lui-même, va sentir la nécessité d'exprimer sa révolte contre l'ordre judéo-chrétien dépassé, mais sans pour autant que ce rejet viscéral rompe avec une certaine fascination pour la figure du Christ.

Du point de vue philosophique, Altazor évoque à plusieurs reprises ce sentiment d'être sans assise, acculé par une 'terreur d'être' ('terror de ser', Huidobro 1976: 384), littéralement perdu dans l'espace cosmique mais aussi dans l'aventure existentielle:

S'est rompu le diamant de tes rêves dans une mer de stupeur
 Tu es perdu Altazor
 Seul au milieu de l'univers
 Seul comme une note qui fleurit sur les hauteurs du vide
 Il n'y a ni bien ni mal ni vérité ni ordre ni beauté
 Où es-tu Altazor?
 La nébuleuse de l'angoisse passe comme un fleuve (Huidobro 1976: 384; I, 9-15)

[Se rompió el diamante de tus sueños en un mar de estupor
 Estás perdido Altazor
 Solo en medio del universo
 Solo como una nota que florece en las alturas del vacío
 No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza
 ¿En dónde estás Altazor?
 La nebulosa de la angustia pasa como un río]

Cette angoisse du 'non-être', au sein d'une désorientation de toutes les valeurs (ni bien ni mal, ni ordre ni beauté) provoque une profonde douleur qui revêt les traits du Crucifié:

Parce que tout est douleur
 Douleur de bataille et peur de ne pas être (Huidobro 1976: 390; I, vv. 248-249)

7. ["[...] la voz del hombre que resuena en los cielos/ Que reniega y maldice" (Huidobro 1976: 392. Chant I, vv. 375-376)].

[Porque todo es dolor
 Dolor de batalla y miedo de no ser]
 Qu'as-tu fait de cette bête universelle
 De cet animal errant?
 Ce rat en délire qui grimpe sur les montagnes
 Sur un hymne boréal ou hurlement de terre
 Sale de terre et de sanglot
 de terre et de sang
 Fouetté d'épines et les yeux en croix (*idem*; l vv. 260-268)

[¿Qué has hecho de esta bestia universal
 De este animal errante?
 Esta rata en delirio que trepa las montañas
 Sobre un himno boreal o alarido de tierra
 Sucio de tierra y llanto
 de tierra y sangre
 Azotado de espinas y los ojos en cruz]

Antéchrist qui renie Jésus sur la croix, Altazor est aussi un personnage qui traverse l'enfer de la conscience moderne acculée par la 'terreur d'être' et, dans cette traversée, s'identifie au Christ souffrant. Les symboles traditionnels de la passion (fouet, épines, croix) sont ici fusionnés dans de nouvelles images, comme le montre le dernier vers cité. Ce travail sur les images est au cœur de la poétique de Huidobro qui, au fil des sept chants du poème, va entreprendre une libération progressive de tous les corsets du langage. Selon les termes de Yurkievich, *Altazor*

C'est une tentative de désarticuler la langue factuelle, de la démanteler et de la supplanter par une autre qui manifeste directement notre intériorité, sans interférence par des médiations conceptuelles ou par le poids objectif des mots. Un chemin qui va de la pensée à la pure phonation, en passant par tous les états intermédiaires (Yurkievich 2002: 117).

[Es una tentativa de desarticular la lengua fáctica, de desmantelarla e irla suplantando por otra que manifieste directamente nuestra interioridad, no interferida por mediaciones conceptuales o por el peso objetivo de las palabras. Un camino que va del pensamiento a la pura fonación, pasando por todos los estados intermedios.]

Sur le plan du symbole, la recherche de la métaphore surprenante et la parodie auto-critique vont mener à ce que Zonana (1994) a appelé une *désymbolisation*. Celle-ci est particulièrement à l'œuvre en ce qui concerne le symbolisme de la croix. On se bornera ici à souligner deux moments clés de ce processus. Le premier se situe dans le chant V:

Parle parle moulin de conte
 Quand le vent narre ta légende éthérée
 Saigne saigne moulin de la descente [de croix]

Avec ton grand souvenir collé aux couchers de soleil du monde
Et les bras de ta croix fatigués par l'ouragan (Huidobro 1976: 427; V, vv. 1845-1849)

[Habla habla molino de cuento
Cuando el viento narra tu leyenda etérea
Sangra sangra molino del descendimiento
Con tu gran recuerdo pegado a los ocasos del mundo
Y los brazos de tu cruz fatigados por el huracán]

Le moulin associé à la descente de croix intègre le symbolisme chrétien dans le langage poétique personnel de Huidobro. Dès les années 1920, le moulin en est une image récurrente, comme dans un célèbre poème peint où il est associé au passage du temps.⁸ Ici, le moulin va presser non les jours et les heures mais le sang; les mots 'crépuscule', 'fatigués' approfondissent cette sensation d'épuisement et d'agonie qui accompagne l'image du sang versé. La strophe que l'on vient de citer intervient après une très longue anaphore du mot moulin qui est répété 291 fois, avec à chaque fois, un complément déterminatif (substantif, adjectif ou verbe) qui termine en '(i)ento'. Il s'agit d'un jeu verbal qui se déploie comme un pari: qui se fatiguera le plus vite? Sans doute l'auteur en sort-il vainqueur et le lecteur exaspéré. C'est après ce duel ludique qu'apparaît la strophe susmentionnée. Comme l'affirme Jaime Concha (1997), 'Le moulin est [...] une caricature de la croix [...] une figure anti-poématique de la croix'.⁹ Il s'agit donc d'une étape importante dans le processus de désymbolisation de la croix: à ce stade du chant V du poème, elle ne supporte plus sa valeur proprement symbolique de synthèse, mise en lien et orientation.

Ce que le chant V met en scène au niveau du discours, le chant VI (l'avant-dernier du poème) va l'illustrer sur le plan cette fois du lexème. Tout le chant VI tourne autour d'un mot – 'cristal' – répété et soumis à des variations paronomastiques. La première occurrence semble constituer à nouveau un jeu poétique:

Cristal si c'était du cristal
Cristallitude (Huidobro 1976: 432; VI, 2051-2052)

[Cristal si cristal era
Cristaleza]

Le mot cristal sera répété 22 fois dans cet avant-dernier chant au sein de vers très courts, fragmentés, détachés de toute structure phrastique claire. Le chant lui-même se clôt sur les vers suivants:

Cristal rêve
Cristal voyage
Fleur et nuit

8. 'Moulin', poème visuel exposé à Paris en 1922.

9. '[El molino es [...] una caricatura de la cruz [...] una figura antipoemática de la cruz].'

Avec sa statue

Cristal mort (Huidobro 1976: 435; VI, vv. 2200-2204)

[Cristal sueño

Cristal viaje

Flor y noche

Con su estatua

Cristal muerte]

Au-delà du symbolisme universel du cristal comme agent médiumnique de la transe et de la vision, au-delà même de l'intertextualité mallarméenne mentionnée par certains critiques,¹⁰ l'on proposerait ici de relier la fin du poème avec son début, et d'y voir une référence au Christ. Le rapprochement paronomastique entre cristal et Christ est fréquent chez les mystiques espagnols, depuis le palais de cristal (image maîtresse des *Demeures* chez Thérèse d'Avila) jusqu'au *Cantique spirituel* de Jean de la Croix.¹¹ Mais chez Huidobro, le jeu avec le signifiant 'cristal' semble activer le rapprochement avec le Christ pour le désactiver tout aussitôt: ce mouvement culmine dans le dernier vers du chant VI ('cristal muerte'). Le cristal meurt: ce qui meurt, c'est la construction linguistique et symbolique du cristal et, par association, du Christ. La chute du poète aéronaute se précipite, il n'y a plus rien à voir, le langage se désarticule et avec lui la construction symbolique à laquelle il avait donné lieu. Il reste seulement la dimension purement musicale du langage, rythme et sons à l'état pur. Ainsi se clôt le chant VII et le poème tout entier: 'Ai a i a i i i o i a' (Huidobro, 1976: 437; VII, v. 2270). Le langage se défait et avec lui les symboles obsolètes portés par une culture chrétienne à l'agonie: le Christ et la croix en font partie.

Raúl Zurita: crise du langage et rite de deuil

Ce même lien entre figure christique, d'une part, et mise en question du langage comme lieu d'expression du sujet vivant en lien avec le monde, d'autre part, se retrouve chez un autre poète chilien qui reprend et reformule à nouveaux frais les enseignements de l'entreprise de Huidobro. Déjà dans ses premières œuvres,¹² Raúl Zurita (1950-) se montre très sensible à la 'crise du langage' (Zurita 1983: 21) qui s'ouvre avec la 'rupture spirituelle' qui a lieu après le coup d'état militaire (16). Le contexte néo-avant-gardiste des années septante permet à Zurita de déployer son

10. On songe ici au poème 'Les fenêtres'.

11. Quand ce dernier commente un vers de la onzième strophe du *Cantique* (CA § 11) '¡Oh cristalina fuente!', il ne manque pas de signaler l'homophonie signifiante entre cristal et Christ: 'Il appelle "cristalline" la foi pour deux raisons: parce qu'elle appartient au Christ son époux et la seconde parce qu'elle a les propriétés du cristal d'être pure dans les vérités et forte et claire'; ['Llámala "cristalina" a la fe por dos cosas: porque es de Cristo su esposo; y la segunda, porque tiene las propiedades del cristal en ser pura en las verdades y fuerte y clara'.] (Juan de la Cruz: 469).

12. En réalité, il s'agit là d'une préoccupation constante du poète. Dans un essai plus récent, il considère que cette crise a débouché sur 'la mort du langage', mort qu'il évoque par le biais de la Passion christique (Bolognese 2011: 186).

projet en ses deux versants: déconstruire les certitudes fallacieuses et reconstruire l'utopie. Galindo rappelle que la néo-avant-garde chilienne se développe 'toujours en prenant en compte comme toile de fond la réflexion sur le langage et les arts, espace depuis lequel se construit la possibilité de l'action poético-politique qui, au moins en ses déclarations et intentions, aspire à changer les conditions de vie en vigueur par d'autres plus belles et plus vitales'.¹³

Les textes que Zurita publie dans le premier numéro de la Revue *Manuscrit* (1975) sont un bon exemple des enjeux néo-avant-gardistes qu'il partage avec d'autres écrivains et artistes de sa génération. Sa contribution est intitulée 'Matrimonio en el campo' ('Mariage à la campagne') et structurée en deux parties. Il est frappant de constater que le motif christique apparaît comme un trait d'union entre une première partie (*Áreas verdes, Aires vertes*) exclusivement textuelle et une seconde (*Te lo digo todo, Je te dis tout*) qui joue plus ouvertement avec le graphisme et la typographie. Dans le cinquième poème de *Áreas verdes*, est mentionnée l'interpellation de Jésus à son père: 'Eli Eli Lamma sabacthani' (Zurita 1975: 77). Dans un autre poème de la seconde partie, cette même interpellation est reprise mais tronquée: 'Elí Elí y douleur' ('Elí Elí y dolor') (Zurita 1975: 86). Dans le dernier poème de cette même série, 'Mi amor de Dios' ('Mon amour de Dieu'), le poème est pur dessin qui donne à voir 21 petits poissons qui ébauchent ensemble un triangle inversé et font allusion à l'*ichtus*, acronyme et symbole du Christ pour les premiers chrétiens.¹⁴ Le sentiment de déréliction et de douleur apparaît donc étroitement lié à la figure christique qui est ici associée à une autre préoccupation fondamentale: les limites du langage verbal et rationnel.

Cette préoccupation se manifeste de façon radicale dans *Aires vertes*, partie qui est reprise ensuite dans l'important recueil *Purgatorio* (*Purgatoire*, 1979), au sein d'une écriture qui souligne et explore la crise du langage.¹⁵ En effet, l'actant principal des poèmes en question est une vache qui 'meugle et se réveille dans un espace vide';¹⁶ on la voit qui 'passe la nuit sous les étoiles / mais s'alimente de logos / et ses taches finies sont des symboles'.¹⁷ Ces taches pourraient être interprétées comme les traces d'une écriture devenue illisible, la vache elle-même étant l'allégorie d'un langage indéchiffrable (Galindo 2012: 376). De fait, les vachers (c'est-à-dire les lecteurs), 'ne savent pas quoi faire avec cette vache / puisque ses taches ne sont rien d'autre / que l'ombre même de ses persécuteurs'.¹⁸ En d'autres termes, le langage,

13. '[siempre teniendo como color de fondo la reflexión sobre el lenguaje y las artes, espacio desde el que se construye la posibilidad de la acción poético-política que, al menos en sus declaraciones e intenciones, aspira a cambiar las condiciones de vida vigentes por otras más bellas y vitales]' (Galindo 2012: 362).

14. Cette lecture de 'Mi amor de Dios' s'appuie sur une communication de Mariana Di Cio ('Las llagas abiertas de Raúl Zurita', colloque consacré à Raúl Zurita, Boulogne sur mer, 2015).

15. 'Si "Domingo en la mañana" es el relato de una ruptura personal, y "El Desierto de Atacama" es la ruptura de un cuerpo social, "Áreas verdes", se sitúa estratégicamente hacia el final del poemario para aludir a la ruptura del lenguaje, a la pérdida del sentido' (Galindo 2012: 378).

16. 'mugiendo despierta en un espacio vacío' (Zurita 2007: 48).

17. 'pernocta bajo las estrellas/ pero se alimenta de logos/y sus manchas finitas son símbolos' (Zurita 2007: 49).

18. 'no saben qué hacer con esa vaca / pues sus manchas no son otra cosa / que la misma sombra de sus perseguidores' (Zurita 2007: 49).

produit de l'esprit humain, ne peut que refléter le monde subjectif et non la réalité du monde. Pour les vaches qui 'paissent' au sein du 'logos radieux', il n'y a donc pas d'autre destin que celui d'errer, ou comme le dit le poème, de '*vagar*' (Zurita 2007: 50). Le verbe est intéressant en ce qu'on y retrouve le signifiant *vaca*/vache, ainsi que l'étymon latin *vacare* (être sans occupation, être vacant ou vide). C'est précisément au moment où les vaches, allégorie du langage, se perdent ou se vident, que survient le motif christique, dans un poème qu'il convient de citer *in extenso*:

Allons l'incroyable harcèlement de la vache

La mort

ne trouble pas son regard

I. Ses taches finalement

vont se perdre dans d'autres mondes

II. Cette vache meugle mais elle mourra et son meuglement sera

'Eli Eli / lamma sabachthani' pour que le

vacher lui donne un coup de lance dans le côté et que cette

lance arrive dans l'au-delà

III. Saviez-vous que les taches de ces vaches resteront

vides et que les vachers seront alors dans l'autre

monde voyants jouant du lasso dans ces maudits trous (Zurita 2007: 51)

[Vamos el increíble acoso de la vaca

La muerte

no turba su mirada

I. Sus manchas finalmente

van a perderse en otros mundos

II. Esa vaca muge pero morirá y su mugido será

'Eli Eli / lamma sabachthani' para que el

vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa

lanza llegue al más allá

III. Sabía Ud. que las manchas de esas vacas quedarán

vacías y que los vaqueros estarán entonces en el otro

mundo videntes laceando en esos hoyos malditos?]

Ce poème nous invite à souligner deux éléments cruciaux pour la présente réflexion. Le premier est la dislocation de l'onto-théologie¹⁹ chrétienne à travers l'ébranlement de l'identité entre être et langage réalisée dans la figure humano-divine de Jésus-Christ. La vache zuritienne, censément porteuse d'un message lié à l'intelligi-

19. Heidegger emprunte cette notion à Kant et la développe de façon originale dans *Identité et différence* pour souligner la circularité de la fondation simultanément ontologique et théologique de la raison dernière de toute chose (voir à ce sujet la synthèse critique de Gourinat).

bilité du monde, ‘mourra’. Ne restera-t-il que l’errance, le chaos, l’opacité définitive du monde? Le poème suggère une réponse négative à ces questions à partir de la dernière strophe qui, après avoir souligné une fois encore la paronomase vache/vide (vaca/vacía: ‘las manchas de esas vacas quedarán vacías’) définit un nouveau rôle pour les vachers: celui d’être les gardiens du langage et de possibles lecteurs en quête d’intelligibilité. Ils pourront alors être des voyants (‘videntes’), attachés à ces trous maudits (‘hoyos malditos’). Le dernier vers du poème ouvre une double perspective dans laquelle va s’engager toute l’œuvre de Zurita comme poète ‘voyant’ et comme gardien des trous, c’est-à-dire des tombes, ainsi que le suggère le terme espagnol lui-même.²⁰ D’une part, plusieurs recueils et performances de Zurita mobilisent la figure rimbaldienne du poète voyant. D’autre part, le poète comme gardien des tombes renvoie à la fonction funéraire de la parole, ce qui sera un véritable leitmotiv de la poésie pour Zurita, selon lequel ‘la poésie [...] [est] l’expression presque inaudible de cette piété pour tout ce qui, du monde, est perdu’.²¹

La dislocation de l’intrication entre ontologie et langage propre au *Verbum Dei* tel que le présente le prologue johannique,²² mène ainsi la poésie à explorer à nouveaux frais des potentialités du langage qui sont aussi ses pouvoirs les plus anciens: la poésie comme vision, la poésie comme thrène, chant de deuil et élégie. La poésie comme vision s’insère dans la veine prophétique de la poésie qui va se déployer spécialement dans *Anteparaiso* (*Antéparadis*), recueil qui suit *Purgatorio* et est publié en 1982. Il inclut des photographies liées à une action d’art spectaculaire, celle d’un avion écrivant un poème avec la fumée du moteur, les vers s’inscrivant dans le ciel bleu de New York. La voix prophétique s’affirme dans la section intitulée *Pastoral de Chile*, caractérisée par une forte intertextualité qui renvoie aux prophètes de l’Ancien Testament.²³ Quant à la poésie comme chant de deuil, elle est omniprésente dans l’œuvre de Zurita mais culmine dans le recueil de 2003 intitulé *INRI*. C’est une fois encore la figure christique qui donne son unité à ce livre bouleversant, structuré comme un triptyque, et qui propose un chemin de croix poétique à la mémoire blessée du Chili post-dictatorial, un pays toujours en quête de vérité et de justice face à l’énigme savamment entretenue du destin final des détenus-disparus durant la dictature d’Augusto Pinochet. Même si l’espérance de résurrection est dénoncée, à la fin de l’ouvrage, comme un rêve trop optimiste, il n’en reste pas moins que la symbolique christique du corps torturé, crucifié, disparu puis ressuscité semble offrir une symbolique efficace qui vaut peut-être comme rite de deuil, comme tombe faite d’images anciennes et de mots chargés de mémoire et d’amour. C’est ici non pas le Christ johannique du Verbe fait chair qui est central, mais bien

20. Voir la définition de ‘hoyo’ comme concavité et sépulture, respectivement les acceptions première et quatrième du *Diccionario de la Real Academia española*.

21. ‘la poesía [...] [como] la expresión casi inaudible de esa piedad por todo lo perdido del mundo’ (Zurita 2000: 25).

22. ‘Au commencement était celui qui est la Parole de Dieu. Il était avec Dieu, il était lui-même Dieu’ (Jn 1, 1).

23. Voir les poèmes II et III qui proposent des réécritures d’Osée, ainsi que le poème IV qui se réfère à Isaïe.

celui des évangiles synoptiques et plus encore de Matthieu, dont le cri – dernière parole de Jésus dans le premier évangile – semble traversé d'un vertige étranger à toute assurance métaphysique: '*Eli, Eli, lama sabachthani*? ce qui veut dire: Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?' (Mt 27:46).

Bibliographie

- Bolognese, Ch. et alii. *zurita x 60*. Santiago de Chile: Ed. Mago, 2011.
- Concha, J. 'Altazor de Vicente Huidobro', in: Huidobro, Vicente, *Obra poética*, ed. crítica de Cedomil Goic, Madrid (y otros), ALLCA XX [Colección Archivos]: 2003, 1585-1598.
- Dabiez, A. 'Jésus-Christ en littérature', in: *Les mythes littéraires*. P. Brunel éd. Monaco: Ed. du Rocher: 1988, 827-837.
- Diccionario de la Real Academia española*. Version en ligne: <http://buscon.rae.es/drae/>.
- Fabry, G. 'La biblia en la poesía hispanoamericana posterior a las vanguardias', in Attala D. et Fabry G. (eds). *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, 2016, 299-323.
- Galindo, Ó. 'Áreas verdes de la realidad: Martínez y Zurita en el contexto de la poesía neo-vanguardista hispanoamericana', in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38 (76), 2012, 361-380.
- Gourinat, M. 'La querelle de l'ontothéologie', in: *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 2 | 1996, mis en ligne le 04 février 2008, consulté le 12 novembre 2015. URL: <http://crm.revues.org/2486>.
- Guardia Hernández, A. '*Los libros que prefiero no son de papel*'. *Las transformaciones del lenguaje en el itinerario poético de Jorge Eduardo Eielson*. Université catholique de Louvain, 2018. [Dissertation]
- Huidobro, V. *Altazor*, in: *Obras completas*, Tomo I, ed. H. Montes, Santiago, Andrés Bello, 1976.
- Huidobro, V. *Obra poética*. ed. crítica de Cedomil Goic, Madrid (y otros): ALLCA XX [Colección Archivos], 2003.
- Juan de la Cruz, San. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1982.
- Quiroga, José, 'El entierro de la poesía: Huidobro, Nietzsche y Altazor', in: *MLN*, 107 (2), Hispanic Issue (Mar., 1992), 342-362. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2904743>. Accessed: 18-10-2017 04:42 UTC
- Schaeffer, J.-M. *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1983.
- Yurkievich, S. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Edhasa, 2002.
- Zonana, V. G. *Metáfora y simbolización literaria en la poética y la poesía de los movimientos hispanoamericanos de vanguardia: Altazor (1931) de Vicente Huidobro*. Mendoza: Ed. de la Facultad de Filosofía y letras de la universidad nacional de Cuyo, 1994.
- Zonana, V. G. 'El hijo pródigo en la poesía del '40: Enrique Molina', in: *Revista de Literaturas Modernas*, 31, 2001, 193-218.
- Zurita, R. 'Un matrimonio en el campo', in: *Manuscrito* n°1 (1975), 71-88.
- Zurita, R. *Literatura, lenguaje, sociedad (1973-1983)*. Santiago de Chile: CENECA, 1983.

Zurita, R. *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 2000.

Zurita, R. *INRI*. Madrid: Visor, 2003.

Zurita, R. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Ediciones Diego Portales, 2007.