

Représentations hétérodoxes du Christ dans la poésie chilienne postérieure aux avant-gardes (Rosenmann-Taub et Massís)

Aux enfants morts qui, dans le rêve de Jean-Paul Richter, demandent au Christ : « N'avons-nous point de père ? », celui-ci répond : « Nous sommes tous des orphelins ».¹ La condition orpheline universelle est la mauvaise nouvelle qui sort de la bouche du Christ lui-même, un Christ que les poètes romantiques et symbolistes dépeindront comme un fou, un voyant et surtout un être profondément solidaire de l'humanité qui se découvre sans père. Gérard de Nerval reprend l'annonce de Richter comme épigraphe de ses sonnets du Christ aux oliviers, qu'il inclut dans son livre *Les chimères* (1854) : « Dieu est mort ! le ciel est vide.../ Pleurez ! enfants, vous n'avez plus de père ! »² Le Christ, fils de Dieu selon la théologie chrétienne, est désormais aussi le héraut de son centre vide, expérimentant dans la chair la mort du père, le silence du créateur. C'est ce silence qui scelle le monologue du Christ, tel que Nerval le recrée dans le dernier sonnet de la série, qui commence et se clôt par ces vers :

C'était bien lui ce fou, cet insensé sublime...
[...]
Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire ;
Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère :
– Celui qui donna l'âme aux enfants du limon.³

Le Christ est présenté comme un « insensé sublime » dont la parole s'éteint dans un double silence : celui des apôtres endormis et celui du dieu créateur, seul capable d'« expliquer le mystère ». La folie va de pair avec la solitude la plus profonde ; la permanence du mystère incite

¹ J.-P. RICHTER, Jean-Paul. *Siebenkäs*. T. I. Trad. P. Jalabert. Version bilingue. Paris, Aubier, 1963, p. 453.

² G. de NERVAL, *Les Filles du feu*, Paris, Librairie Editeur D. Giraud, 1854, p. 333.

³ G. de NERVAL, *Les Filles du feu*, p. 335.

à l'explorer par d'autres voies que celles de la religion institutionnalisée. Le mysticisme est l'une de ces voies. Selon le grand poète et essayiste mexicain, Octavio Paz (que nous suivons dans cette introduction),

La conscience poétique de l'Occident a vécu la mort de Dieu comme s'il s'agissait d'un mythe. Ou plutôt, cette mort a véritablement été un mythe et non un simple épisode de l'histoire des idées religieuses dans notre société. Le thème d'une condition orpheline universelle, telle qu'elle est incarnée par la figure du Christ, [...] exprime une expérience psychique qui rappelle la voie négative des mystiques : cette « nuit obscure » dans laquelle on se sent flotter à la dérive, abandonné dans un monde hostile ou indifférent, coupable sans culpabilité et innocent sans innocence. Mais il y a une différence essentielle : c'est une nuit sans issue, un christianisme sans Dieu.⁴

Selon Octavio Paz, le Christ ne représente plus chez Nerval l'une des trois figures divines mais incarne l'annonciateur de la mort de Dieu : il la proclame et en même temps en anticipe les conséquences, entrant dans la « nuit obscure » du chemin intérieur qui conduit peut-être à aborder le « mystère » depuis une autre rive, non pas celle d'une parole extérieure, institutionnelle ou scripturale, mais celle qui surgit dans l'intériorité ouverte à « l'autre voix » qui peut l'habiter. Tant la poésie symboliste que celle des avant-gardes ont en grande partie laissé cette exploration ouverte sans la mener à bien. Les poétiques les plus novatrices du début du ^{xx}^e siècle découvrent les potentialités d'une nouvelle temporalité directrice pour l'art – le futur – en même temps qu'elles approfondissent les conséquences d'un manque de fondement ontologique pour la parole et le monde.

En Amérique latine, un courant littéraire reprendra la tâche d'explorer de nouveaux territoires intérieurs dans un rapport complexe avec le sacré : ce sera « une avant-garde silencieuse, secrète, désabusée. Une avant-garde autre, critique envers elle-même ».⁵ Ces écrivains de la « post-avant-garde », comme les appelle Paz, sont souvent caractérisés

⁴ O. Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998 (1^a ed. 1974), p. 78-79. Je traduis, comme pour les autres références en prose espagnole, sans donner la version originale. Par contre, la citation est donnée en espagnol et en français pour la poésie. Je remercie le relecteur anonyme de cet article pour ses suggestions quant à certaines traductions.

⁵ O. Paz, *Los hijos del limo*..., p. 208-209.

par « une attirance pour l'Orient », un « athéisme religieux, une religiosité rebelle. Une recherche d'une érotique plutôt que d'une poétique ».⁶

Cette « religiosité rebelle » va s'exprimer dans la « post-avant-garde » en suivant deux voies principales : d'une part, l'approfondissement de l'expérience intérieure d'un monde privé de la certitude de l'expérience de Dieu mais cependant habité par le désir du divin ; d'autre part, la recherche de justice en lien avec des valeurs morales et spirituelles dont le modèle reste christique. La figure du Christ va offrir un support imaginaire et intertextuel privilégié pour cette double quête, comme le montre l'examen d'un ample corpus de poésie chilienne. Le choix de la poésie chilienne pourrait surprendre mais il se justifie aisément par le fait que cette poésie offre un éventail très varié et inventif de la reprise de la figure christique. De fait, celle-ci occupe une place centrale chez la plupart des poètes-clés du Chili,⁷ qu'ils s'inscrivent dans le foisonnement des poétiques du début du xx^e siècle, comme Huidobro⁸ ou Mistral,⁹ ou qu'ils appartiennent à la production la plus contemporaine, comme Zurita¹⁰ ou Rubio¹¹. Dans le cadre de cet article, on se limitera à étudier deux exemples paradigmatiques de la double quête liée à la « religiosité rebelle » propre à la « post-avant-garde » : la quête mystique de David Rosenmann-Taub et la revendication de la justice chez Mahfud Massis.

⁶ O. Paz, *Los hijos del limo...*, p. 210.

⁷ C'est ce que j'ai tenté de démontrer dans un livre récent : *Pasiones chilenas. Representaciones de Cristo en la poesía (de Rosa Araneda a Raúl Zurita)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2022. Parmi les 14 auteurs étudiés, on trouve les quatre poètes cités plus avant.

⁸ Vicente Huidobro (1893-1948), tête de pont parisienne des avant-gardes chiliennes, est l'auteur d'un long poème (*Altazor*, 1931) dont le héros éponyme se présente comme un Antéchrist qui « ouvr[e] les yeux dans le siècle/ au cours duquel mourait le christianisme » (V. Huidobro, *Obra poética*, ed. crítica de C. Goic, Madrid (y otros) : ALLCA XX [Colección Archivos], 2003, p. 739).

⁹ Gabriela Mistral (1889-1957), poète post-moderniste et prix Nobel en 1945, a traité à maintes reprises la figure du Christ en croix ou dans la crèche de Bethléem, au sein d'une écriture complexe qui est redevable à des traditions autant populaires (« el canto a lo divino ») qu'érudites, voire ésotériques (la théosophie).

¹⁰ Raúl Zurita (1950-) est l'auteur, entre autres, d'un hommage aux détenus disparus pendant la dernière dictature intitulé *INRI* (2003).

¹¹ Rafael Rubio (1975-) est l'auteur de recueils de poèmes – *Luz rabiosa* (2007) ou *Viernes santo* (2019)- qui se déploient comme de longues méditations sur la passion du Christ.

I. L'EXTASE DANS LE MONDE DE L'APRÈS : NOTES SUR LA POÉSIE DE
DAVID ROSENMANN-TAUB

La « religiosité rebelle » de la « post-avant-garde » prend un caractère très original chez Rosenmann-Taub (1927-). *Le socle* [*El zócalo*]¹², le premier livre de sa tétralogie *Cortège et épinicie* [*Cortejo y epinicio*], reprend à nouveaux frais l'expérimentalisme linguistique des avant-gardes. Son lyrisme poétique s'enracine dans une lignée chilienne qui comprend entre autres Huidobro et Mistral, mais il puise aussi dans des sources plus anciennes : sa familiarité avec la Torah (héritée d'une famille d'origine juïdo-polonaise) et la culture classique gréco-latine se conjuguent avec une approche du christianisme dépourvue de préjugés.

Selon Álvaro Salvador et Erika Martínez : « Rosenmann-Taub est sans aucun doute, comme Eliot, Pound ou Juan Ramón Jiménez, un poète de la totalité, de la totalité et de l'absolu, de la création au sens biblique. [...] il est aussi [...] un poète des limites, de l'ineffable [...] ».¹³ En effet, une facette de son originalité réside dans son traitement particulier de l'expérience religieuse, au cœur de laquelle se trouve ce qu'il nomme l'extase. Cet intérêt pour l'extase se combine à une mise en scène de la réflexion sur les figures religieuses que sont Dieu et le Christ. Dans les pages qui suivent, j'essaierai donc de mettre en évidence la manière dont ces deux aspects sont articulés, non seulement dans le premier recueil de poèmes de Rosenmann-Taub, mais aussi et surtout dans *Le ciel dans la source* [*El cielo en la fuente*] (1977).

Le poème qui ouvre *Le socle* nous introduit dans la temporalité de l'« après » :

Après, après, le vent entre deux cimes,
et le frère scorpion qui se cabre,
et les marées rouges au-dessus du jour.
Volcan vorace : auréole sans empire.
Le vautour mourra : faible châtiment.

¹² D. ROSENMANN-TAUB, *El zócalo* [*Cortejo y epinicio I*], Santiago de Chile, LOM, 2013.

Le recueil a été publié en 1949 puis réédité avec des modifications en 1978, 2002 y 2013. Les extraits de ce recueil cités ici appartiennent à l'édition bilingue qui a été publiée par les éditions Bruno Doucey en 2011 sous le titre *Cortège et Épinicie*, traduction par Luc Brébion.

¹³ D. ROSENMANN-TAUB, *Me incitó el espejo*. [Antología]. Selección y prólogo Salvador, Álvaro y Erika Martínez, Barcelona, DVD Ediciones, 2010, p. 14.

Après, après, l'hymne entre deux vipères.
Après, la nuit que nous ne connaissons pas
et, déployé sur le jamais, un seul corps
silencieux comme la lumière. Après, le vent.

[Después, después el viento entre dos cimas,
y el hermano alacrán que se encabrita,
y las mareas rojas sobre el día.
Voraz volcán: aureola sin imperio.
El buitres morirá: laxo castigo.
Después, después el himno entre dos víboras.
Después la noche que no conocemos
y extendido en lo nunca un solo cuerpo
callado como luz. Después el viento.]¹⁴

L'anaphore de l'« après » souligne une temporalité incertaine, ni eschatologique, ni nihiliste. Selon Ina Salazar,

sa poésie [de Rosenmann-Taub] s'affirme et s'inscrit dans l'« après » des dieux, dans un monde qui n'offre plus aucune valeur transcendante, dans une époque définitivement installée dans le vide, et qui pour ces mêmes raisons se charge d'une récupération de la « pulsion transcendante » comme l'appelle un contemporain de Rosenmann-Taub, le poète péruvien Jorge Eduardo Eielson.¹⁵

La temporalité de l'« après » cherche donc à remodeler la « pulsion transcendante ». Les voies poétiques en réponse à ce profond changement d'épistémologie et de sensibilité sont multiples : chez le Chilien Nicanor Parra, la distanciation ironique s'impose ; chez le Péruvien Jorge Eduardo Eielson, la recherche d'un langage capable d'assumer de manière créative l'absence de fondement ontologique conduira le poète au-delà des limites du langage verbal vers les arts plastiques ; le Mexicain Octavio Paz cherchera à façonner de nouvelles voies pour une expérience du sacré, en s'approchant du monde oriental. La poétique de Rosenmann-Taub nous semble synthétiser toutes ces propositions, puisque, dans son œuvre, on trouve à la fois la déconstruction ironique, la recherche d'un nouveau langage qui ne recule pas devant l'hermétisme expérimental et la formulation d'une

¹⁴ D. ROSENMANN-TAUB, *Cortège et Épinicie*, p. 8-9.

¹⁵ I. SALAZAR, « Del nácar de la infancia a los firmamentos apagados : primeras aproximaciones a la poesía de David Rosenmann-Taub », *Lo singular y lo universal en la poesía de David Rosenmann-Taub*. E. Ramos-Izquierdo (ed.), México-París, Rilma2/ADHEL, 2012, p. 66.

voie spirituelle originale capable de conduire à ce que les poèmes eux-mêmes appellent « l'extase ».

La première mention de ce terme dans le recueil *Le socle* apparaît dans le poème « In  mptu ». Ce texte se présente comme une prière qui adresse une série de suppliques renvoyant autant à l'expérience spirituelle qu'à l'inspiration poétique, comme le montrent les deux premiers vers : « Illumine-moi, lèvre, inonde-moi, délie-moi : / de pourpre est le chant, et la plume, de fiel » [Ilumíname, labio, inúndame, desátame : / de púrpura es el canto, y el cálamo, de hiel »].¹⁶ Le chant s'intègre en un cycle naturel de vie et de renaissance qui se combine avec un itinéraire de type christique. Les trois sources de cette représentation –juive, chrétienne et grecque antique– convergent vers une attitude sacrificielle activement assumée par le sujet lyrique qui s'écrie : « Détruis-moi dans l'extase » [« Destrúyeme en el éxtasis »].¹⁷ L'extase est ici creuset de métamorphose et transformation radicale du moi.

La quatrième section du recueil *Le socle* s'intitule précisément « Continue extase » [« Continuo éxtasis »]. Les isotopies religieuses traversent les poèmes de cette section avec des termes comme « Dieu », « stigmaté », « reliques », « holocaustes ». Le premier poème de la série aborde ces isotopies d'une manière abruptement négative :

XVIII

Ce n'est pas sur le cadavre de Dieu que je médite,
ni son rayonnement que je mords :
Source des sources, tout ce que j'agite
et gagne et embrasse et perds.

À pleines dents, splendeur d'aile
totale dans mon campanile bleu, résiste.
Coupe, en me satisfaisant, glisse.
Silex fibre, assaille.

O cloche de tuniques divines :
lymphes toujours divines
dans les cimes divines...

[No el cadáver de Dios lo que medito,
ni su traslumbamiento lo que muerdo:
venero de veneros cuanto agito
y gano y beso y pierdo.

¹⁶ D. ROSENMANN-TAUB, *Cortège et Épinicie*, p. 76-77.

¹⁷ D. ROSENMANN-TAUB, *Cortège et Épinicie*, p. 76-77.

A dentelladas, esplendor de ala
total en mi espadaña azul, resiste.
Copa, satisfaciéndome, resbala.
Pedernal fibra, embiste.

Oh campana de túnicas divinas:
linfas siempre divinas
en las cumbres divinas...]¹⁸

Dans ce poème, le sujet lyrique rejette tout autant une méditation abstraite « sur le cadavre de Dieu » (à la mode d'un Huidobro, par exemple), qu'un abordage concret et agressif (« je mords »). Cependant, si le poème refuse la *vision* d'un Dieu mort, elle célèbre le *son* des cloches divines, abritées dans le beffroi bleu, en lien avec la hauteur céleste des « sommets divins ». D'autres poèmes répètent cette association entre le sujet lyrique et le « divin », symbolisé par le ciel et les hauteurs, comme dans les poèmes XXII et XXIII. L'adjectif « divines » qui scande les trois derniers vers pourrait être ici compris dans le sens indiqué par Henri Meschonnic qui distingue entre le sacré, le religieux et le divin. « Le cadavre de Dieu » pourrait renvoyer au religieux, à savoir « la socialisation, l'institutionnalisation, la ritualisation, l'appropriation, la captation, la gestion du divin »¹⁹. En revanche, Meschonnic définit le divin comme « le principe de vie qui crée toutes les créatures vivantes, et le continu entre ce principe et tout ce qui vit ».²⁰ Enfin, certains autres textes du recueil privilégient, non pas un registre sérieux et lyrique, mais plutôt un traitement ironique ou sarcastique de certains thèmes judéo-chrétiens. Nous laisserons cette veine de côté, ainsi que deux poèmes qui thématisent la figure de Jésus (« Schabat » et « Gólgota »)²¹ mais sans qu'y soit associée cette « pulsion transcendante » déjà mentionnée.

Dans la perspective de l'extase et du divin évoqués plus haut, il convient plutôt de mettre en évidence un recueil postérieur intitulé *Le*

¹⁸ D. ROSENMANN-TAUB, *Cortège et Épinicie*, p. 598-59.

¹⁹ H. MESCHONNIC, *Un coup de Bible dans la philosophie*, Paris, Bayard, 2004, p. 194.

²⁰ H. MESCHONNIC, *Un coup de Bible*, p. 192. Meschonnic continue: « [...] Le divin se détache du sacré dans Exode (3, 14) quand Dieu, au lieu d'un nom, répond à la demande de Moïse, la demande d'un nom, par un verbe. [...] 'Je serai qui je serai', le verbe est à l'inaccompli [...]. C'est le divin, comme puissance de vie séparée du sacré, qui ouvre l'infini de l'histoire, infiniment » (H. MESCHONNIC, *Un coup de Bible*, p. 194).

²¹ Ces poèmes sont analysés dans G. FABRY, *Pasiones chilenas*, p. 242-252.

ciel dans la source [*El cielo en la fuente*] (1977). A la même époque, Rosenmann-Taub publie deux autres livres intitulés *Les dépouilles du soleil* I et II,²² au cœur desquels se laisserait lire, selon Ignacio Rodríguez, une expérience énigmatique : « celle de la révélation, ces étincelles du satori Zen ».²³ *Le ciel dans la source* présente également un chemin spirituel de révélation, mais en lien avec un personnage concret appelé Jesusa. Quels sont les contours de cette expérience spirituelle et quelle est la raison du choix onomastique opéré par Rosenmann-Taub ? Pourquoi Jesusa ?

Le ciel dans la source se compose de 20 poèmes sans titre, précédés d'un chiffre romain. Les poèmes ne suivent aucun schéma métrique ou strophique clair ; ils présentent un fil narratif et sont ponctués de très brefs dialogues dans lesquels Jesusa, ses parents et un Tu indéterminé prennent la parole. L'incipit est abrupt : « Le cœur de Jesusa s'est arrêté de battre » [« El corazón de Jesusa dejó de latir »], tandis que le deuxième vers mentionne en style direct : « -Papa, cria-t-elle, mon cœur n'est pas là » [« -Papá –gritó–, mi corazón no está–. »²⁴]. Le premier vers pourrait bien s'inscrire dans l'axe de toute la religiosité juive : « celle-ci a été décrite par M. Buber comme prenant naissance dans une décision inconditionnelle qui unifie le cœur de la personne autour de la seule chose nécessaire ».²⁵ Le deuxième vers exclut une compréhension littérale du premier et oriente l'attente du lecteur vers le problème de l'être comme « estar », c'est-à-dire non pas tant vers l'ontologie, que vers l'existence située dans un temps et un espace donnés, ce que confirment les vers suivants :

Les montagnes ont leur demeure dans un autre royaume.
J'ai ma demeure
ici.
Dois-je répéter l'ombre ?
Dois-je me ceindre, me conquérir ?

²² D. ROSENMANN-TAUB, *Los despojos del sol: Ananda primera* (1976) ; *Los despojos del sol: Ananda segunda* (1978).

²³ I. RODRÍGUEZ, « La brevedad de lo absoluto: *Los Despojos del Sol* », *El Mercurio. Revista de libros*. 5 de mayo de 2006. <https://davidrosenmann-taub.com/es/articles/article06-brevity-spoils/>

²⁴ D. ROSENMANN-TAUB, *El cielo en la fuente. La mañana eterna*, Santiago de Chile, LOM, 2004, p. 13.

²⁵ J. M. VELASCO, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Madrid, Trotta, 2003, p. 192.

Le coq du matin a chanté deux fois.
Mon cœur
encore
battait.

Et toi, instant d'ombre,
Quelle main dans mes mains
asservis-tu ?
Qui, qui mon piédestal ?²⁶

[Las montañas tienen la morada en otro reino.
Yo tengo mi morada
aquí.
¿Repetiré la sombra ?
¿Me ceñiré, venciéndome ?

El gallo matinal cantó dos veces.
Mi corazón
aún
latía.

¿Y tú, instante de sombra,
qué mano en mis manos
avasallas ?
¿Quién, quién mi pedestal ?]

Les demeures des « montagnes » et du « moi » s'opposent, entre l'éloignement et l'ici. Les montagnes pourraient faire référence au divin, au sens où nous avons défini cette expression dans *Le socle*. L'« ici » du « je » est lié à un instant où la révélation opère à travers l'ombre. Il s'agit donc d'une ombre paradoxale, à laquelle fait écho le symbole du coq : « Bien qu'il soit associé aux forces d'outre-tombe, le coq est porteur d'un symbolisme positif et solaire, grâce à sa capacité à annoncer la naissance d'un jour nouveau ».²⁷ La mention du chant du matin est à son tour une réminiscence partielle de l'épisode de la Passion de Jésus, renié par Pierre à trois reprises avant le chant du coq (Lc 22, 54-61). Le reniement de l'apôtre a peut-être un impact sur ce poème par l'accent mis sur la question de l'identité de celui qui peut lui offrir un piédestal.

Au fil de textes elliptiques, des fragments du voyage de Jesusa sont racontés : il est présenté à la fois comme une ascension (« Je monte »

²⁶ D. ROSENMANN-TAUB, *El cielo en la fuente*, p. 14.

²⁷ M. BATTISTINI & L. IMPELLUSO. *Le livre d'or des symboles*. trad. D. Férault, Paris, Hazan, 2012, p. 473.

[« Asciendo »], 25), un départ loin du monde connu (27) et une promenade à cheval :

[...]
Elle préférait caresser un cheval.
Comme deux, à califourchon,
ou trois,
ou deux,
Je chevaucherais, esquif glissement,
pendant vingt siècles et vingt matins.
[...]²⁸

[[...]
Prefirió acariciar un caballo.
Como dos, a horcajadas,
o tres,
o dos,
cabalgaré, cendal deslizamiento,
por veinte siglos y veinte mañanas.
[...]

Les « vingt siècles » évoquent très brièvement une temporalité chrétienne. Cet élément, ainsi que la mention du chant du coq et l'intérêt déjà exprimé par Rosenmann-Taub pour la figure christique, nous autorisent à voir en Jesusa un avatar féminin de Jésus. Nous reviendrons plus loin sur ce choix interprétatif. Par ailleurs, le transport « à califourchon » semble suggérer que le « je » et le cheval sont accompagnés par un voyageur dont on ne sait s'il est extérieur (« ou trois ») ou intérieur (« ou deux »). Cette incertitude est clarifiée dans le poème IX, qui contient une véritable épiphanie.

[...]
– Tu m'entends, tu m'entends encore !
– Depuis toujours, Jesusa,
ici, dans mon cœur.²⁹

[– ¡Me oyes, me oyes aún!
– Desde siempre, Jesusa,
aquí, en mi corazón.] (47)

Toute la deuxième partie du recueil (poèmes X à XX) est consacrée à cette rencontre intérieure, qui est en même temps un voyage vers

²⁸ D. ROSENMANN-TAUB, *El cielo en la fuente*, p. 35.

²⁹ D. ROSENMANN-TAUB, *El cielo en la fuente*, p. 47.

l'inconnu. Le paradoxe de « la sortie vers le dedans », si typique des mystiques et en particulier de saint Jean de la Croix,³⁰ est développé dans le poème XI, dans lequel le thème de l'éveil présente également certains échos bouddhistes.³¹

[...]

Tu n'as pas besoin de sortir, Jesusa, pour cette fête.
Tu n'as pas besoin de dormir, Jesusa, pour cette fête.
Tu dois arriver bien éveillée.

[No necesitas salir, Jesusa, para esta fiesta.
No necesitas dormir, Jesusa, para esta fiesta.
Bien despierta que has de llegar.
...] (55).]

Les poèmes suivants évoquent encore la chevauchée de Jesusa, avec son entrelacement de rencontres intérieures et de découvertes de paysages hiératiques et légèrement inquiétants, comme cette « Cascade/de plénitude en ruines » [Cascada/ de plenitud en ruinas].³² L'avant-dernier poème nous ramène à la maison de Jesusa, dans une synthèse vertigineuse des grands espaces et de l'environnement quotidien : « Jesusa renverse un horizon dans les puits de l'arrière- cour,/ soulevant le revers de son histoire » [Jesusa vuelca un horizonte en los pozales del patio del fondo,/ alzando la revesa de su historia].³³

Le dernier poème de la série clôt le voyage de Jesusa en beauté :

Jesusa, le long du chemin du bosquet du soleil,
dans la plus haute des coupes,
enfonce son cœur,
déchire son cœur.

[...]

– Tes seins sont en train de naître – dit la mère :
Lève-toi, Jésusa vers mes seins.

³⁰ Rappelons que deux des trois poèmes majeurs de Jean de la Croix commencent par une strophe organisée autour du verbe « salí » (je sortis).

³¹ J. C. COPPIETERS souligne l'importance de l'éveil dans le bouddhisme : « Terme essentiel au bouddhisme, traduit assez souvent et à tort par 'illumination', *bodhi* signifie 'éveil' » (« BODHI ou ÉVEIL, *bouddhisme* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]). Ces échos bouddhistes peuvent se produire dans l'encyclopédie du lecteur individuel. Il ne s'agit pas ici de faire des analogies hâtives ou incorrectes, mais de souligner comment les échos de différentes traditions spirituelles s'entremêlent dans la poésie de Rosenmann-Taub.

³² D. ROSENMANNTAUB, *El cielo en la fuente*, p. 83.

³³ D. ROSENMANNTAUB, *El cielo en la fuente*, p. 87.

– Attends, dit le père.
 – Viens – se turent les oiseaux.
 – Le néant, chanta Jesusa, surprise,
 le néant
 de mon cœur
 coupé,
 vidé,
 stérile,
 lumineux,
 suspendu par moi
 qui n'
 ni se
 – Bien sûr que si – dit l'ombre.

Jesusa,
 Jesusa,
 là, la prairie offre ce que tu demandais le plus.³⁴

[Jesusa, por el sendero de la arboleda del sol,
 en la cúpula más cúpula
 hinca su corazón,
 desgarró su corazón.

[...]

 – Tus pechos amanecen – dijo la madre–:
 levántate, Jesusa hacia mis pechos.
 – Espera – dijo el padre.
 – Ven – callaron los pájaros.
 – La nada – cantó Jesusa, sorprendida –,
 la nada
 de mi corazón
 cortado,
 vaciado,
 yermo,
 luminoso,
 embargado por mí
 que no soy
 y no seré.
 – Qué sí – dice la sombra.

Jesusa,
 Jesusa,
 allí el prado entrega lo que más pedías.]

³⁴ D. ROSENMANNTAUB, *El cielo en la fuente*, p. 91-92.

Le point final du chemin mystique de Jesusa se termine de façon paradoxale. D'une part, le « chemin du bosquet du soleil » la conduit au point le plus lumineux et le plus élevé : c'est un chemin intérieur, qui lui donne une nouvelle façon d'ancrer son intériorité, d'y « enfoncer son cœur ». Les paroles de ses parents, l'appel de la nature (« les oiseaux ») n'affectent pas cette attention à son cœur, qui lui apparaît à la fois « vidé » et « lumineux ». Le thème conjoint du vide, de l'intérieur et du lumineux nous rapproche de la lumière intérieure qui brille dans la nuit, comme le raconte saint Jean de la Croix dans son poème de la « Nuit obscure ». Les versets 21 et 22, en mettant l'accent sur le non-être (« ne suis ni ne serai »), semblent plutôt faire référence à une conception orientale, peut-être bouddhiste, de l'illumination. Mais « l'ombre » oppose au néant l'image du don, comme si elle légitimait le désir profond de Jesusa.

En conclusion, il convient de répondre à la question posée ci-dessus : pourquoi Jesusa ? Slavoj Žižek ouvre une piste intéressante à cet égard dans son livre *Le fragile absolu ou Pourquoi l'héritage chrétien vaut-il la peine d'être défendu ?* (2001) Le penseur slovène oppose la conception juive de la loi qui insiste sur l'objectivation de la transgression à la position chrétienne qui met l'accent sur les motivations subjectives qui sous-tendent la relation entre le sujet et la loi, ce qui conduit à une « dialectique surmoïque du désir transgressif engendrant la culpabilité » (206). Žižek souligne que saint Paul tente de résoudre ce problème par « la suspension du cercle vicieux de la Loi et du désir transgressif qui lui est attaché »³⁵ et propose de relire la pensée paulinienne à la lumière de Lacan : « en dernière instance le passage du Judaïsme au Christianisme est à l'image, matricielle, de la bascule du pôle 'masculin' au pôle 'féminin' dans les formules de la sexuation chez Lacan ».³⁶ La particularité du pôle féminin tiendrait à une mise en relation de la jouissance non pas tant avec les pulsions elles-mêmes (ce serait le pôle masculin), qu'avec la parole : « le plaisir repose sur la parole séductrice échangée avec l'amant, c'est-à-dire sur la parole elle-même, et non sur l'acte proprement dit » (207-208).³⁷ Cette sexuation de la jouissance peut être mise en relation avec

³⁵ S. Žižek, *Fragile absolu. Pourquoi l'héritage chrétien vaut-il d'être défendu ?* Paris, Flammarion, 2008, p. 206.

³⁶ S. Žižek, *Fragile absolu*, p. 207.

³⁷ S. Žižek, *Fragile absolu*, p. 207-208.

deux positions vis-à-vis de la loi : d'abord, la possibilité de transgresser la loi (position « masculine ») ; ensuite, « la transgression qui accomplit simplement ce que la Loi permet »³⁸, c'est-à-dire la position qui consiste à obéir aveuglément et complètement à ce que la Loi dicte (position « féminine », même si les hommes adoptent aussi cette position). Dans cette perspective, Jesusa adopterait une posture « féminine » en assumant son état de sujétion, qui s'exprime dans le poème à travers sa relation avec ses parents. Mais, en ne se rebellant pas directement, en se donnant sans réserve à sa quête avec ce qu'elle exige de déchirure et d'évidement, elle déboucherait sur un au-delà du sacrifice, qui l'éloigne d'une épreuve christique comprise comme punition ou expiation. C'est peut-être cette possibilité qui est postulée dans le poème VIII (juste avant l'épiphanie du poème IX) : « Retarde les stigmates, ne me force pas,/ Jesusa, à te tennailler, / ne fatigue pas mon cœur » [« Demora los estigmas, no me obligues,/ Jesusa, a tennaarte, / no me canses el corazón »].³⁹ En revanche, l'attitude de Jesusa la rapprocherait de la joie mystique de l'union avec un énigmatique « tu »/ « il », qui signifie à la fois un déchirement du cœur et une fidélité joyeuse à son désir intime, à ce qu'elle a « demandé le plus [...] », comme le dit le dernier vers du livre.

II. DÉSIDOLATRISATION ET DÉPACIFICATION : LE CHRIST NOIR DE MAHFUD MASSÍS

De même que les méditations christiques de Rosenmann-Taub sont élaborées au prisme de son identité juive, celles de Mahfud Massís passent par le crible de l'héritage arabe (son père est palestinien et sa mère libanaise). La poésie de Massís se caractérise par l'angoisse face à l'omniprésence de la mort et par une mémoire partagée entre plusieurs cultures. Il est influencé par les grands livres sacrés, des présocratiques à la Bible, en passant par Gilgamesh, le Livre des morts, et ses poèmes sont également influencés par les lectures de Hölderlin, Nietzsche ou, plus près de nous, Khalil Gibran ou Nikos Kazantzaki. Bien qu'il partage avec son beau-père Pablo de Rokha (il avait épousé sa fille le peintre Lukó de Rokha en 1944) une esthétique expressionniste,

³⁸ S. Žižek, *Fragile absolu*, p. 212.

³⁹ D. ROSENMANN-TAUB, *El cielo en la fuente*, p. 44.

une véritable obsession pour la mort et des préoccupations sociales, il développe un langage poétique très personnel, en partie grâce au symbolisme très puissant qui imprègne son univers imaginaire (notamment son bestiaire) et à la violence particulière qui caractérise son ton : « Violence de la prophétie, violence de la terreur, violence de la mélancolie »⁴⁰, selon les propres termes du poète dans le prologue de son recueil de poèmes *Les bêtes du deuil* [*Las bestias del duelo*] (1944). La prophétie, la terreur et la mélancolie scellent également sa quête de transcendance.

Du point de vue qui nous intéresse, celui de la figure christique, il est intéressant de noter qu'elle est présente dans toute la production poétique de Massís et semble concentrer les contradictions d'un sujet agnostique qui ne peut cesser de se référer à Dieu. Massís lui dédie un recueil de poèmes en prose : *Légendes du Christ noir* [*Leyendas del Cristo negro*] (1967). Les 22 textes en prose poétique qui composent le livre se présentent typographiquement comme des réécritures libres des Évangiles⁴¹ qui mettent en scène un personnage appelé Jésus, de retour dans une société dominée par les patrons, les riches, les prêtres et les juges iniques. Le ton de l'allégorie domine, car la société décrite est dépourvue de tout trait historique qui permettrait de l'identifier : de façon réitérée, l'action se déroule dans « la ville », près des « collines » et d'un fleuve, dans « le Grand Pays ». Comme dans les Évangiles, la première phrase de l'épisode plante le décor et les personnages principaux du mini-drame qui va se dérouler, comme par exemple au début du troisième texte : « Le juge était haut... ».⁴² Les textes mettent en scène à plusieurs reprises des conflits entre les puissants et les opprimés, avant de déboucher sur une réflexion sur le langage. Les derniers textes évoquent la Passion sans que Jésus lui-même soit crucifié. Au contraire, la fin du livre l'évoque traversant

⁴⁰ M. MASSÍS, *Obra poética*, ed. de N. Nómez, Santiago, FCE Chile, 2013, p. 37. Les *légendes* se retrouvent dans ce volume : elles sont considérées donc comme des poèmes.

⁴¹ En fait, la présentation typographique de ces poèmes en prose nous invite également à cette approche : chacun d'entre eux se compose d'un nombre stable (entre 16 et 34) de courtes sections numérotées par un chiffre arabe (généralement une ou deux phrases). Le livre atteint ainsi une longueur similaire à celle de l'un des Évangiles ; les sections pourraient correspondre aux versets des éditions canoniques du Nouveau Testament.

⁴² M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 177.

« la montagne du côté où le soleil se levait... ».⁴³ Comment interpréter cette évocation apparemment contradictoire de la Passion ? Plus généralement, quels sont les traits caractéristiques de ce Christ noir ? L'intertextualité des deux premiers textes fournit un point d'entrée pour répondre à ces questions.

Les rares critiques de cette œuvre ont mentionné, sans la développer, non seulement l'intertextualité avec la Bible mais aussi avec d'autres réécritures mettant en scène, explicitement ou implicitement Jésus-Christ, comme *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche ou *J. Sepúlveda* de Nikos Kazantzakis.⁴⁴ Les intertextes n'apparaissent donc pas à l'état pur mais dans un réseau de références qui forgent le sens *sui generis* que Massís veut donner à ses poèmes en prose.

Le premier verset du premier poème est révélateur du type de travail intertextuel présent tout au long du livre : « Jésus marchait dans la ville, portant un grand marteau ». Le motif du marteau est ensuite mis en relation, dans le verset suivant, avec le métier du père de Jésus, « fils du charpentier » [« hijo del carpintero »]. L'orateur lui pince alors la joue, ce qui déclenche une réaction violente de la part de Jésus : il « déchargea le marteau au milieu de son visage ». « Es-tu venu pour prêcher la violence ? », l'interpelle une femme. Jésus répondit : « Je ne prêche pas la violence parce que la violence est dans la nature des choses ».⁴⁵ Il est donc clair que le marteau, au-delà de la référence à Joseph, le père de Jésus, introduit la caractéristique essentielle du portrait du Christ noir : il vient démolir les douces images d'un Christ qui nous inviterait à tendre « l'autre joue » (Mt 5, 39 ; Lc 6, 29) et à supporter avec soumission les affronts. Au contraire, ce Christ noir s'oppose violemment non seulement à l'injustice des puissants, mais surtout à l'acceptation docile des structures de pouvoir et d'oppression par ceux qui les subissent. Il veut éveiller chez ceux qui l'écoutent une conscience du degré d'intériorisation et

⁴³ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 234.

⁴⁴ J. SEPÚLVEDA cite Nietzsche (« Mahfud Massís o la stirpe de un soñador », *Piel de Leopardo*, no. 1 (sept. 1992) p. 5. <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0017602.pdf>) tandis que NÓMEZ (M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 16) mentionne l'auteur de *La dernière tentation du Christ* (1953).

⁴⁵ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 173. Voici les citations en espagnol de ce poème initial : « Caminaba Jesús por la ciudad, llevando un gran martillo » ; « Jesús descargó el martillo en medio de su rostro » ; « ¿Has venido a predicar la violencia? Replicó Jesús: No predico la violencia porque la violencia está en la naturaleza de las cosas ».

d'acceptation de ces structures lorsqu'il s'agit de les combattre. Il est donc clair que le « grand marteau » de l'incipit ne sert pas seulement à enfoncer des clous dans le bois ; il peut aussi soutenir l'entreprise d'une « philosophie au marteau » qui veut libérer l'humanité des représentations morales et religieuses aliénantes, comme le voulait Nietzsche dans son *Crépuscule des idoles*, sous-titré *Comment philosopher avec un marteau*. Nietzsche a écrit ce livre juste avant *L'Antéchrist* ; la dernière section du *Crépuscule des idoles*, « Le marteau parle », reprend une section de *Ainsi parlait Zarathoustra* (III, 29) : ces trois livres de Nietzsche constituent sans doute une toile de fond qui imprègne tout le recueil de poèmes de Massís. Le marteau nietzschéen du début fait écho au départ final vers l'Est au-delà de la montagne, qui rappelle la fin de *Zarathoustra*. Cependant, l'empreinte nietzschéenne ne doit pas être surestimée, car elle se conjugue avec un horizon de significations propres, articulées autour du thème de la justice. La parodie féroce de Zarathoustra, perceptible dans des épisodes célèbres comme le Souper ou la Chanson de l'ivresse (Zarathoustra IV), ne se retrouve pas dans les *Légendes*, qui sont dominées par le mode sérieux de la réécriture.

Comme le montre le premier texte, ce sérieux est dû au fait que Massís reste fidèle à une valeur également défendue par les évangiles : la justice. La défense de la justice par le Christ noir se déploie à partir d'un axe moral identique pour tous (reconnaissance de la culpabilité personnelle), qui débouche sur un axe social (attaque des juges iniques qui se croient illégitimement supérieurs aux autres). C'est ce qu'annonce la fin du premier texte :

17. Jésus lui dit : Dès le ventre de ta mère, tu es chargé de fautes ; comment jugeras-tu ton frère ?

18. En vérité, en vérité, je te le dis, pour ce métier de persécuteur des hommes, il faut naître deux fois.

19. Car entre le persécuteur et le persécuté, qu'y a-t-il d'autre qu'une lettre morte ?

20. Après avoir dit cela, Jésus s'en alla. Et personne n'a osé le suivre.⁴⁶

[17. Dícele Jesús: Desde la matriz de tu madre vienes cargado de culpas. ¿Cómo juzgarás a tu hermano?

18. De verdad, de verdad, te digo, que para este oficio de perseguidor de hombres necesitas nacer dos veces.

⁴⁶ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 174.

19. Porque entre el perseguidor y el perseguido, ¿qué hay sino la letra muerta?

20. Diciendo lo cual, Jesús fuese por el camino. Y ninguno se atrevió a seguirle.]

Le verset 17 annonce la centralité de l'épisode de la femme adultère (Jn 8,3-11) dont l'ensemble du poème VI est une réécriture très fidèle. Le verset 18 semble faire allusion à la conversation entre Jésus et Nicodème dans laquelle Jésus affirme qu'il faut naître une seconde fois pour voir le royaume de Dieu (Jn 3,3). De manière très significative, le verset 18 ne parle pas du royaume de Dieu mais de la fonction de persécuteur, c'est-à-dire de juge. Le juge juste serait né deux fois. Le Christ noir, en déstabilisant profondément les images accumulées par l'histoire, vient entériner le statut de « lettre morte » des évangiles si un nouvel esprit ne les traverse pas, afin que « le jour de la justice s'approche »⁴⁷. La justice comme valeur suprême, soutenue par l'égalité radicale entre les êtres humains, au-delà des différences d'âge, de sexe ou de statut social, rapproche la réécriture massienne des courants philosophiques en vogue en Amérique latine dans les années 1960 : l'humanisme marxiste et la théologie de la libération.

La première est entrevue dans le poème XIX : « Un homme [...] descendit de la montagne avec d'autres comme lui [...], et ils étaient armés [...] Ils se soulevèrent contre les empires ! ». Ces hommes portent « une barbe sombre » et « mangeaient de la vermine dans la jungle » [llevan « una barba oscura » y « comieron alimañas en la jungla »].⁴⁸ Le texte tire le portrait stéréotypé du guérillero dont l'action guerrière est légitimée par Jésus : « Qui a aimé la paix n'a pas d'abord fait la guerre ? » [« ¿Quién que amó la paz no hizo antes la guerra? »].⁴⁹ Cette allusion est consolidée par le discours de Jésus sur « l'Homme nouveau », héraut de la Justice.⁵⁰ L'expression n'a pas une origine unique mais elle peut réveiller chez les lecteurs le souvenir de l'humanisme révolutionnaire défendu, entre autres, par Ernesto Guevara : « Pour construire le communisme, en même temps que la base matérielle, il faut faire l'homme nouveau ». Il s'agit d'une

⁴⁷ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 234, avant-dernier verset du livre.

⁴⁸ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 222. « Un hombre [...] bajó de la montaña con otros semejantes [...], e iban armados [...] ; Alzáronse contra los imperios! »

⁴⁹ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 223.

⁵⁰ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 223.

construction à la fois sociale, économique et politique qui doit permettre de réaliser « l'ambition révolutionnaire ultime et la plus importante, qui est de voir l'homme libéré de son aliénation ».⁵¹

La libération est également l'objectif principal de la théologie du même nom. Nous ne savons pas si Mahfud Massís connaissait le travail des théologiens de la libération tels que Gustavo Gutiérrez. Cependant, son Christ noir incarne de manière radicale le double objectif que, selon Jon Sobrino, une christologie authentiquement latino-américaine devrait poursuivre: la dépacification et la désidolâtrisation.⁵² Premièrement, le Christ noir est de fait conflictuel : il n'a rien à voir avec le « Christ réconciliateur », un « Christ qui aime tout le monde, mais sans préciser la forme diverse que prend cet amour : défense des pauvres et demande radicale de conversion de leurs oppresseurs ».⁵³ Deuxièmement, une christologie de la libération prétend rompre le lien entre Jésus-Christ et les idoles, c'est-à-dire les réalités terrestres absolutisées, parmi lesquelles Monseigneur Romero a placé l'argent, la propriété privée,⁵⁴ la sécurité nationale ou encore les organisations populaires, toutes entités au nom desquelles le don de la mort pourrait être légitimé.⁵⁵ Le Christ noir incarne cette demande de désidolâtrisation en sapant l'absolutisation de la propriété privée ou en refusant aux puissants un respect et une soumission justifiés par leur seul pouvoir. Mais le Christ noir va plus loin en prêchant une insurrection active : « Celui qui ne se lève pas contre le maître dur ne fera qu'écrire son épitaphe dans le sable ».⁵⁶ Cependant, le Christ noir se heurte à l'aliénation de ceux qui préfèrent leur servitude à la liberté durement acquise. Ainsi, à la fin d'une conversation tendue avec un homme riche et cruel, ses serviteurs finissent par demander que Jésus soit sacrifié.⁵⁷

⁵¹ Lettre de Ernesto Guevara, publiée dans *Marcha*, 12 mars 1965. <https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>

⁵² J. SOBRINO, *Jesucristo liberador: lectura histórico-teológica de Jesús de Nazaret*, Madrid, Trotta, 1991, p. 75.

⁵³ J. SOBRINO, *Jesucristo liberador*, p. 31.

⁵⁴ Dans le poème XII, par exemple, Jésus protège un voleur de ceux qui le poursuivent. L'un d'eux interpelle Jésus : « Prêches-tu l'assaut à la propriété privée? » (M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 203).

⁵⁵ J. SOBRINO, *Jesucristo liberador*, p. 240-241.

⁵⁶ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 210. « Aquél que no se alzare contra el amo duro, sólo escribirá su epitafio en la arena ».

⁵⁷ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 213.

Cette profonde intériorisation de l'oppression contre laquelle Jésus lutte en vain est également au cœur d'un autre intertexte important du poème, que l'on retrouve, nous semble-t-il, dans le deuxième texte du livre, qui met en scène « un homme chargé de pourpre » qui « marchait à grandes enjambées, poussant la foule ».⁵⁸ Comment ne pas songer ici au Grand Inquisiteur de Dostoïevski dans *Les Frères Karamazov* ? Tous deux ont des yeux qui flamboient et assistent au miracle d'un certain Jésus, qui revient à l'improviste. Dans le récit de Dostoïevski, l'inquisiteur fait emprisonner Jésus avant de lui rendre visite la nuit et de lui présenter l'œuvre de l'Église. Il se vante d'obtenir la soumission des âmes en échange de la consolation par trois procédés : le miracle, le mystère et l'autorité. Or, dans l'épisode des tentations au désert, Jésus a refusé d'utiliser ces artifices pour prouver qu'il était le Fils de Dieu ; au contraire, il a voulu susciter une foi libre. De la même manière, le Jésus massien rejette l'aura du maître pour affirmer son identité et cherche avant tout à éveiller la libre conscience de ses interlocuteurs pour qu'ils assument de manière responsable la singularité de leur destin : « il est écrit que l'homme marche seul, et nul ne peut faire le chemin d'un autre » [« escrito está que el hombre camine solo, y ningún hombre puede hacer el camino de otro »].⁵⁹ Le récit de Massís présente cependant deux différences majeures. Jésus parle et passe même à l'attaque en accomplissant un miracle à l'envers : il dessèche intentionnellement la main du Prince de l'Église qui brandit une grande croix, au lieu de la guérir comme dans Lc 6, 6-10. Puis Jésus lui-même présente le sacrifice de la Passion comme une folie qui a conduit à la persécution des chrétiens :

8. En effet, un jour, j'étais fou, je suis monté sur la croix et j'ai armé la main de Longinus. J'ai envoyé mes frères au cirque, et ils ont été dévorés.

[...] 11. Et voici que l'église fut remplie de pourpre à l'ombre de celui qui m'a renié trois fois au chant du coq.⁶⁰

[8. Porque, ciertamente, un día estuve loco, y ascendí a la cruz, y armé la mano de Longino. Envié a mis hermanos al Circo, y fueron devorados.

[...] 11. Y he ahí que la iglesia llenóse de púrpura, a la sombra del que me negó tres veces bajo el canto del gallo.]

⁵⁸ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 175.

⁵⁹ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 220.

⁶⁰ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 176.

Contrairement au Jésus de Dostoïevski, qui s'enferme dans le silence, le Jésus de Massís revendique le pouvoir de la parole et nie la nécessité expiatoire ou rédemptrice de sa mort et de sa résurrection. Mais d'une certaine manière, comme Dostoïevski, Massís constate que le mécanisme de fétichisation religieuse en vue de l'aliénation fonctionne parfaitement : la main flétrie du prince de l'Église devient une relique : « 15. Et sa main desséchée fut mise dans un coffre et conservée parmi les trésors du temple. Mais Jésus fut lapidé sur la place de la ville ».⁶¹ Quant au miracle accompli par le Grand Inquisiteur de Dostoïevski – la résurrection d'une fillette – il est déplacé vers un autre épisode : dans le texte XIII, le Jésus massien ressuscite un enfant dans la Vallée des enfants pauvres, où il dénonce l'impunité de ceux qui étaient les « bourreaux » (205) des enfants morts prématurément.

Bien que de nombreux fragments des *Légendes* semblent se référer directement aux Évangiles et/ou à d'autres sources intertextuelles, l'évocation de la Passion est tout à fait originale. En fait, le Christ noir se livre surtout à une prédication improvisée : il interpelle les personnes qu'il rencontre dans des lieux publics tels que le temple, la rue, le marché ou le cimetière. Mais à la fin de sa prédication, on peut deviner la poursuite de son errance parmi les humains dans d'autres territoires, vers l'Orient : le Christ massien ne meurt pas. Sa permanence renvoie à la fois au motif nietzschéen de l'éternel retour et à la dénonciation de la Passion comme rite idolâtre.

Le poème XVII souligne que la position du Christ noir n'est pas régie par la soumission à la volonté de Dieu le père, mais qu'au contraire la tâche suprême du fils est d'incarner la nouveauté radicale, la possibilité pour l'histoire de se régénérer. C'est donc le père qui doit suivre son fils : « Celui qui ne peut être le fils de son fils ne fera qu'obstruer le chemin », dit Jésus. Le père fait référence au passé et, en tant que tel, il doit accepter de rester en retrait et de mourir : « le passé est plus difficile à briser qu'une dent avec la langue ».⁶²

⁶¹ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 176. « 15. Y su mano secaluc guardada en un cofre y custodiada entre los tesoros del templo. 16. Mas Jesús fue apedreado en la plaza de la ciudad ».

⁶² « El que no es capaz de ser hijo de su hijo, sólo obstruirá el camino »; « el pasado es más duro de romper que un diente con la lengua » (M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 218).

Dans le poème XVIII, un homme semble reconnaître Jésus : « J'ai vu ce visage il y a deux mille ans ».⁶³ Cet homme ressemble à la fois au jeune homme riche (Mt 19) et au frère aîné de la parabole du fils prodigue ; il doit encore apprendre et accepter la solitude de l'homme et sa finitude de mortel. Jésus lui répond : « Qui répondra pour toi au jour de la mort ? Même si tu fais appel à ta propre ombre, elle ne sera pas avec toi. L'homme marche seul, car le couloir de la vie est étroit, comme l'anneau d'une mariée ».⁶⁴ La belle image finale de cette citation (qui reprend et s'éloigne à la fois de l'image finale de l'épisode évangélique du jeune homme riche) prépare le lecteur à l'horizon existentiel offert à cet homme : non pas une communion fondée sur un éventuel au-delà, mais la solidarité offerte par l'amitié dans toute sa simplicité : « Alors Jésus le prit par la main et ils traversèrent la ville [...] son visage [celui de l'homme] brillait maintenant comme une torche dans la nuit ».⁶⁵

Dans le poème suivant a lieu l'arrestation de Jésus. Fidèle à sa position combative, Jésus ne se laisse pas emmener et flageller sans avoir au préalable dénoncé ses persécuteurs. Dans le poème XX, la dénonciation de la théologie de la croix culmine dans la présentation de la mort de Jésus comme un « Drame sacré », une pure pièce de théâtre dans laquelle Jésus va prendre le rôle de Longinus et exécuter effectivement l'acteur qui joue son rôle. Le poème se termine par l'ironie mordante du narrateur : « l'acteur était grand cette fois-là. Et Jésus a été lapidé ».⁶⁶ Ce poème semble dénoncer le caractère aliénant que peut présenter le spectacle de la douleur et de la mort sanglante : « D'Afrique et d'Asie, des îles d'Amérique, des pèlerins étaient venus assister à la crucifixion du Seigneur ».⁶⁷ Cette dénonciation correspond

⁶³ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 219.

⁶⁴ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 220.

⁶⁵ Citations en espagnol du poème XVIII : « he visto ese rostro hace dos mil años » (219) ; « Pequé en mi juventud y acumulé riquezas. Mi hermano vagó menesteroso por los caminos. [...] Distribuiré mis riquezas, caminaré tras el polvo de tus pies » (220) ; « ¿Quién responderá por ti en el día de la muerte? Aunque invocares a tu propia sombra, ella no estará contigo. El hombre camina solo, porque el corredor de la vida es angosto, como anillo de desposada » (220) ; « Tomóle entonces Jesús de la mano y atravesaron la ciudad [...]. su rostro [del hombre] irradiaba ahora como antorcha en la noche » (M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 221).

⁶⁶ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 227. « El Actor fue grande aquella vez. Y Jesús fue apedreado ».

⁶⁷ « De Africa y de Asia, de las islas de América, habían llegado los peregrinos a presenciar la crucifixión del Señor » (M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 225).

à la christologie qui se développe au même moment en Amérique latine, dans le sillage de la théologie de la libération. Jon Sobrino commente ce point :

Une mystique de la croix s'est aussi traditionnellement développée, qui [...] devrait plutôt être appelée « mystique de la douleur » [...]. En Amérique latine, la croix a été traditionnellement la fête du peuple. Pour les paysans et les opprimés en général, leur fête chrétienne a traditionnellement été le Vendredi saint et pas tellement le dimanche de Pâques ou le jour de Noël. Ce qu'il y a là d'intuition profonde a par contre eu son pendant réel dans l'utilisation du Vendredi Saint comme substitut à la responsabilité libératrice. La compréhension du Vendredi saint est une intuition authentique de la vérité de la foi chrétienne, mais elle est souvent saisie de manière passive.⁶⁸

En assassinant l'acteur principal qui représente Jésus, le Christ noir légitime la violence pour briser les images aliénantes d'un Dieu qui justifierait, par la crucifixion, la douleur et l'exploitation sans résistance. La subtilité de Massís est qu'il n'appelle pas simplement à une insurrection contre une partie de l'Église catholique trop complaisante avec les puissants et sa « mystique de la douleur ». Il semble également rester fidèle à la figure évangélique qu'il défend au-delà de la « dérision » dans laquelle se résume la mise en scène de la Passion : « Ne devrait-il pas [l'acteur] mourir ? Il y en a eu un autrefois qui est mort sur la croix, et on s'est moqué de lui, mais l'heure des moqueries est passée ».⁶⁹

Le poème XXI évoque la descente de Jésus dans la vallée des ivrognes : « Les chants du vin ont obscurci son cœur, et son cœur était triste cette nuit-là. Et il y en avait un parmi eux qui avait coupé l'oreille de son frère [...] ».⁷⁰ La tristesse de Jésus, l'emplacement du poème dans le livre et la mention de l'oreille coupée évoquent de manière désordonnée des motifs de la Passion. La souffrance de Jésus n'est pas due à la souffrance physique de la crucifixion mais à l'expérience intense de la douleur humaine, incapable d'atteindre « l'étoile

⁶⁸ J. SOBRINO, « La muerte de Jesús y la liberación de la historia », *Cristología en América latina*. Equipo SELADOC, Salamanca, Sígueme, p. 45.

⁶⁹ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 227. « ¿No debía morir [el actor]? Hubo uno antaño que murió en la cruz, y fue objeto de escarnio, mas se acabó la hora de la mofa ».

⁷⁰ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 228. « Los cantos del vino ensombrecían su corazón, y su corazón estaba triste aquella noche. Y uno había entre ellos, que había cortado la oreja a su hermano [...] ».

de son bonheur », à laquelle le vin offre une piètre consolation, lui qui « raccourcit la distance entre l'homme et son étoile ».⁷¹

Le dernier poème, le plus long de tous, évoque l'ascension du Golgota par Jésus et ses conversations avec Pierre, son Père et Judas. Le premier le reconnaît avec indifférence et s'endort : comme dans l'histoire de Dostoïevski, il vaut mieux que rien ne change pour l'Église catholique, même si le Christ devait revenir. Le deuxième dialogue a lieu dans le sommeil : le Père reconnaît son fils mais le renie parce qu'il a cessé de s'humilier devant lui : « Voici le Christ noir ! Il n'a pas écouté ma voix et s'est détourné de mon souffle [...]. Jésus répondit : Je me suis humilié une fois, j'ai été pendu parmi les voleurs. Et je t'ai appelé 'Eloi, Eloi', mais tu étais aussi sourd que l'oreille d'un mort sous l'eau. Nos chemins se sont séparés comme les mâchoires d'un crocodile »⁷². La troisième conversation nous présente un Judas impatient de parler avec Jésus, qu'il a « attendu vingt mille lunes » (p. 233). Mais Jésus ne se laisse pas enfermer dans cette attente, il veut l'ouvrir au « jour de la justice » qui correspond à celui d'une insurrection armée : « Car la main qui était tendue pour bénir réparaitra armée ; et il ne restera pas os sur os, ni tendon sur tendon qui ne soit déchiré, car le jour de la justice est proche ».⁷³ Il s'agit là de l'avant-dernier verset du livre et il est tentant de le lire à la lumière du contexte historique de l'ouvrage ; 1967, l'année de publication du livre, correspond à la fois aux tentatives d'internationalisation de la révolution cubaine⁷⁴ et à la guerre des Six-Jours.⁷⁵ La polarisation idéologique de la guerre froide est également palpable au Chili, qui vit des moments de changement (réforme agraire et réforme universitaire) qui suscitent des craintes, des tensions mais aussi de grands

⁷¹ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 229. « el vino acorta la distancia entre el hombre y su estrella ».

⁷² M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 232. « ¡He ahí al Cristo Negro! [...] No escuchó mi voz y se alejó de mi aliento [...]. Replicó Jesús: Antaño me humillé, colgado fui entre ladrones. Y te llamé « Eloi, Eloi », mas fuiste sordo como oreja de muerto bajo el agua. Nuestros caminos se separaron como fauces de cocodrilo ».

⁷³ M. MASSÍS, *Obra poética*, p. 234. « [Jesús] aguardó veinte mil lunas » (233). « Porque la mano que se extendió para bendecir, reaparecerá armada; y no quedará hueso sobre hueso, ni tendón sobre tendón que no sea desgarrado, porque se acerca el día de la justicia ».

⁷⁴ Ernesto Guevara meurt assassiné en Bolivie le 9 octobre 1967 au cours d'une tentative de créer un noyau révolutionnaire.

⁷⁵ En juin 1967, Israël vainc ses voisins (Égypte, Syrie, Liban, Jordanie) au terme d'une guerre éclair.

espoirs qui se cristalliseront trois ans plus tard avec l'élection de Salvador Allende. En tant qu'écrivain chilien d'origine palestinienne et libanaise, Massís était très attentif aux mouvements réformistes et révolutionnaires au Chili, en Amérique latine et au Moyen-Orient. Mais l'engagement de l'auteur s'exprime plus directement dans son livre suivant, *Testaments sur la pierre* [*Testamentos sobre la piedra*] (1971), avec des poèmes directement liés à l'actualité que nous venons d'évoquer : « Moi, un guérillero », « Pétrole » et « Insurrection ». Cependant, les *légendes* sont dépourvues de références directes et très explicites au contexte historique. Elles s'en tiennent à un langage allégorique déshistoricisé, caractérisé par l'omniprésence de l'image poétique.

En conclusion, on peut affirmer que le double parcours entrepris ici à travers les textes poétiques de Rosenmann-Taub et Massís approfondit cette « religiosité rebelle » propre aux poétiques latino-américaines postérieures aux avant-gardes, selon l'opinion de Paz. Chez les deux poètes étudiés, au-delà des différences patentes, apparaissent deux similarités significatives. La première concerne le caractère majoritairement non-sacrificiel de la figure christique. La passion sur la croix est évincée dans le corpus de textes étudiés ici. D'une part, la Jesusa de Rosenmann-Taub, si on veut voir en elle un avatar féminin du Christ, est présentée dans son aventure vitale : un chemin d'ascension vers « la plus haute coupole » qui est également un lieu d'intériorité. D'autre part, dans les *Légendes du Christ noir*, ce dernier ne meurt pas, mais revisite l'histoire humaine. Le Christ massien, au croisement d'influences nietzschéennes et potentiellement de la théologie de la libération, veut rompre avec un Christ doucereux au profit d'un Jésus engagé dans une lutte active voire armée contre l'injustice et l'oppression ; celles-ci sont considérées dans leurs dimensions sociales mais aussi telles qu'elles sont intériorisées par le biais d'un imaginaire aliénant en lien notamment avec une certaine mystique de la douleur inspirée par une compréhension doloriste de la Passion. La seconde similarité concerne la dimension proprement poétique de la figure christique, livrée dans un langage surprenant et riche en images. En cela, ces deux poètes s'inscrivent dans une lignée plus large, celle des poètes du xx^e siècle qui évoquent Jésus-Christ, en-dehors d'une inscription confessionnelle déterminée, en en faisant un point de cristallisation de la crise du langage qui habite la poésie moderne depuis Mallarmé.

La spécialiste de poésie espagnole Marie-Claire Zimmermann exprime avec précision pourquoi la poésie contemporaine, qu'elle vienne du Chili ou d'ailleurs, n'en a pas fini avec la figure du Christ :

Le Christ est donc, même dans la négation de sa résurrection ou bien dans les transpositions imaginaires les plus hétérodoxes, un nom qui incite à créer poétiquement, une personne qui demeure problématique, que l'on interroge, que l'on implore ou que l'on insulte et qui ne peut être désignée en poésie que sous l'effet de ruptures à la fois langagières et spirituelles.⁷⁶

B – 1348 Louvain-la-Neuve
Place Blaise Pascal 1/L3.03.31
genevieve.fabry@uclouvain.be

Geneviève FABRY
Professeure
Fac. de philosophie,
arts et lettres – Inst. INCA
UCLouvain

Résumé – Dans les dernières pages de son essai *Les fils du limon* (1974), Octavio Paz s'intéresse à la génération des poètes qui succèdent aux avant-gardes historiques. La « religiosité rebelle » de ces poètes de la « post-avant-garde » (selon les termes de Paz) s'exprime en suivant deux voies principales : d'une part, l'approfondissement de l'expérience intérieure d'un monde privé de la certitude de l'expérience de Dieu mais cependant habité par le désir du divin ; d'autre part, la recherche de justice en lien avec des valeurs morales et spirituelles dont le modèle reste christique. La figure du Christ offre en effet un support imaginaire et intertextuel privilégié pour cette double quête. Dans le cadre de cet article, on se limitera à étudier deux exemples paradigmatiques de la « post-avant-garde » chilienne : la quête mystique de David Rosenmann-Taub et la revendication de la justice chez Mahfud Massis. Ce qui frappe chez le premier, c'est l'inventivité poétique d'une langue expérimentale qui cherche à dire l'expérience du divin dans un monde de « l'après », un monde post-métaphysique. Quant à Massis, il se situe au croisement d'influences nietzschéennes et potentiellement de la théologie de la libération ; son « Christ noir » veut marquer une rupture avec une religiosité aliénante au profit d'un Jésus engagé dans une lutte active contre l'injustice et l'oppression.

Mots-clés – poésie, Chili, Christ, David Rosenmann-Taub, Mahfud Massis

⁷⁶ M. C. ZIMMERMANN, « Entre célébration et subversion : les figures du Christ dans la poésie espagnole depuis la fin de la guerre civile », *Les figures du Christ dans l'art, l'histoire et la littérature*, F. HEITZ et A. JOHNSON (éds), Paris, L'Harmattan, 2003, p. 295.

Summary – In the last pages of his essay *Children of the Mire* (1974), Octavio Paz focuses on the generation of poets who succeeded the historical avant-garde. The “rebellious religiosity” of these “post-avant-garde” poets (in Paz’s words) is expressed along two main lines: on the one hand, the deepening of the inner experience of a world deprived of the certainty of the experience of God but nevertheless inhabited by the desire for the divine; on the other hand, the search for justice in connection with moral and spiritual values whose model remains Christ-like. The figure of Christ offers a privileged imaginary and intertextual support for this double quest. In this article, we will limit ourselves to studying two paradigmatic examples of the Chilean “post-avant-garde”: David Rosenmann-Taub’s mystical quest and Mahfud Massis’ demand for justice. What is striking about the former is the poetic inventiveness of an experimental language that seeks to express the experience of the divine in an “after” world, a post-metaphysical world. As for Massis, he is at the crossroads of Nietzschean influences and potentially liberation theology; his “Black Christ” seeks to mark a break with an alienating religiosity in favour of a Jesus engaged in an active struggle against injustice and oppression.

Keywords – poetry, Chile, Christ, David Rosenmann-Taub, Mahfud Massis