

« La transhumance du Verbe » : échos bibliques chez Lorca, Char et Darwich

Cette intervention va un peu au-delà de son titre puisque ce n'est pas la seule Bible qui est concernée : j'y aborde les références aux trois monothéismes (Judaïsme, Christianisme, Islam) et à leurs textes sacrés (Bible hébraïque, Bibles chrétiennes, Coran) dans les recueils de Lorca, Char et Darwich au programme, mais également les références à la culture religieuse, qu'il importe de distinguer des textes bibliques au sens strict.

J'ai intitulé cette intervention « la transhumance du Verbe » : l'expression est de Char, et elle est liminaire – on pourrait presque penser, programmatique – à *Seuls demeurent* : « Aux uns la prison et la mort. Aux autres la transhumance du Verbe ». Je ne développerai pas ici outre mesure le sens du Verbe pour Char, mais en postulant qu'une des acceptions de Verbe est « la parole divine », la parole sacrée, ce qui m'intéressera ici c'est la transhumance des intertextes sacrés et religieux dans la poésie de nos auteurs, leur déplacement, vers de nouveaux lieux (l'ancrage local de la poésie de chacun des auteurs est primordiale) comme vers de nouvelles strates de sens.

Une remarque préliminaire : les trois auteurs qui nous occupent n'ont pas de pratique religieuse personnelle, et leur rapport à la religion et aux textes sacrés n'est pas un rapport d'adhésion, de foi, dont la poésie serait le témoignage. C'est ainsi dans une autre optique que celle d'une poétique de la dévotion personnelle qu'il faut situer le recours abondant, dans les œuvres au programme, aux textes sacrés et religieux. La position de l'herméneute est donc sensiblement différente de celle qui s'impose au commentateur de Claudel, voire de Hugo. La position personnelle des auteurs vis-à-vis de la foi, qu'ils n'ont pas, est en ce sens similaire, pour autant leur usage des textes sacrés est distinct. Cette différence concerne à la fois le répertoire des textes dans lesquels ils puisent, et la façon dont ces textes viennent nourrir leur poétique.

Il s'agira donc aujourd'hui d'une part d'identifier les échos bibliques, et plus largement religieux, dans les trois œuvres, et d'autre part de mettre en rapport la pratique de l'allusion ou de la référence religieuse chez nos auteurs avec leur poétique à l'échelle des œuvres au programme. Le répertoire d'exemple distribué propose une organisation par texte sacré ou religieux (Bible hébraïque, Nouveau Testament, Coran, hagiographique), ainsi qu'une synthèse de l'origine et de l'usage culturel de ces textes, que les candidats doivent impérativement avoir à l'esprit ; cette intervention procédera selon une autre logique, un peu scolaire peut-être, puisque j'examinerai successivement les trois auteurs au programme, ce qui me semble néanmoins nécessaire à la caractérisation des spécificités de leurs rapports aux textes sacrés et religieux.

Il n'aura pas échappé au lecteur des *Complaintes gitanes* que l'une des « complaintes » a un fondement biblique. L'une des « trois complaintes historiques » de la fin du recueil, la « Complainte de Thamar et Amnon », se fonde en effet sur un épisode biblique. Au passage, il est intéressant de noter que la matière vétérotestamentaire est assimilée par Lorca à l'« histoire », qui dépasse donc l'évocation d'un passé précisément situé dans le temps, en englobe l'histoire sainte ; le couplage avec la « Complainte de Sainte Eulalie » renforce ce parallèle, l'hagiographie et l'histoire sainte étant ainsi implicitement assimilées ; il s'agit dès lors (si qui plus est on considère que la « Complainte de Don Pedro à cheval » relève de la fiction), de considérer l'« historique » ici comme renvoyant au genre narratif placé dans un temps révolu, et non à l'histoire au sens épistémologique de discours sur des faits passés. Il s'agit dans la « Complainte de Thamar et Amnon » d'une réécriture de 2 Samuel 13 1-22. L'action est similaire : la vierge Thamar, sœur d'Amnon et d'Absalon, est violée par Amnon

et recueillie par Absalon : la double composante transgressive de la relation sexuelle, le viol et l'inceste, n'est donc pas inventée par Lorca, qui néanmoins « lorquise » si l'on veut l'épisode, bien plus narratif et factuel dans le récit biblique, par une multiplicité d'images insistant sur la sensualité du corps de Tamar, sur l'effet de la défloration – le récit biblique en effet ne mentionne nullement de linge teinté de sang : c'est là un ajout lorquien, qui permet à la fois de sérier l'image dans la succession de mentions du sang dans les *Complaintes*, et de permettre un lien avec les coutumes de vérification de la défloration (et donc de la virginité de l'épouse) dans le bassin méditerranéen. Cette fascination pour le corps féminin à la fois sensuel et supplicé, martyrisé, se retrouve chez Lorca dans d'autres complaintes à matière religieuse sinon biblique : je pense ici à l'évocation des seins coupés, dans la « Complainte de la garde civile espagnole » et dans « Le martyr de Sainte Eulalie », poème sur lequel je reviendrai plus tard ; du reste notons que cet imaginaire du corps souffrant érotisé n'est en rien spécifique aux complaintes à dimension religieuse : on en trouve des exemples dans l'intégralité du recueil.

La « Complainte de la garde civile espagnole » est l'un des poèmes du recueil qui fait apparaître des épisodes du Nouveau Testament, qui gravitent autour de la Nativité : Marie et Joseph s'y mêlent aux gitans, dont la ville, Jerez de la Frontera, est également appelée Bethlehem, dans la traduction du moins puisqu'il semble que le terme en espagnol désigne plus simplement une crèche. La seconde occurrence, un peu moins explicite, mais tout aussi importante, est à lire dans « Saint Gabriel. Séville ». Gabriel est fondamental dans les monothéismes . C'est l'ange annonciateur par excellence¹ : dans le Nouveau Testament annonce à Marie la naissance prochaine du Christ ; mais c'est aussi par son entremise que s'opère la dictée du Coran à Muhammad dans la tradition musulmane. Il s'adresse ici à « Anunciacion de Los Reyes », dont le nom – littéralement Annonciation des Rois – est complètement programmatique : c'est en effet d'une annonciation gitane qu'il s'agit, et l'enfant que porte Anunciacion porte toutes les caractéristiques d'un futur Christ puisque :

ton fils aura sur la poitrine
un grain de beauté, trois blessures

Le déplacement des parents terrestres du Christ en Andalousie, dans des poèmes dans lesquels l'ancrage toponymique est réel ; leur compagnonnage voire leur identification avec les gitans, sont évidemment signifiants : cela revient à opérer un équivalent entre le monde gitan, monde des marges, et le monde du Christ, né aussi dans la pauvreté et dans l'exclusion. Dans un recueil qui par ailleurs ne brille pas par le développement d'une transcendance, les gitans se font toutefois avatar du peuple de Dieu. Ce jeu de transposition ou de superposition est un procédé que l'on retrouve chez Darwich, sans rapport direct aux textes religieux dans le jeu de succession qui, à la fin des « Onze astres » fait des Gitans les successeurs des Arabes qui partent de l'Andalousie, mais avec un ancrage biblique lorsque le peuple palestinien apparaît comme une réincarnation contemporaine du Juif errant.

Les réécritures bibliques chez Lorca que je viens d'évoquer représentent le niveau le mieux développé de référence au texte biblique, mais il ne faut pas négliger, dans les *Complaintes*, le constant arrière-fond catholique : les figures des saints nommés dans plusieurs poèmes ; le motif des cinq plaies du Christ ; les pratiques religieuses : processions, contrition, prière ; le décor d'églises, de cloches sonnantes, etc... En outre, dans la façon en apparence profane de lier souffrance et plaisir du corps dans la représentation d'une sexualité

¹ Gabriel, comme du reste Raphaël et Michel, apparaît à la fois dans la Bible hébraïque, le Nouveau Testament et le Coran.

violente et souvent sanglante, il y a sans doute à percevoir de discrètes réminiscences de mystiques espagnols comme Jean de la Croix², Luis de Leon ou Thérèse d'Avila, qui développe notamment un discours de l'extase féminine centrée autour de l'expérience de la « blessure d'amour », de la flèche dans le cœur, flèche divine, qui blesse et fait souffrir tout en procurant les délices les plus extrêmes³. Cette érotisation du corps blessé dépasse les romances bibliques, et est à lire par exemple dans la « Complainte Somnambule » ou la « Mort d'Antoñito el Camborrio ». En outre dans son constant travail métaphorique associant le corps à la nature, il y a sans doute des traces, peut-être *via* les mystiques pour qui c'est un texte biblique absolument fondamental, du Cantique des cantiques – pensons par exemple aux comparaisons étranges des cuisses aux poissons dans la « Complainte de la femme infidèle » et des seins aux poissons dans « Thamar et Amnon ». Cette présence en creux du Cantique des cantiques ne se fait pas par citation, mais ce texte biblique, crucial dans la littérature espagnole (le Cantique est véritablement le texte biblique favori des mystiques espagnols), sert plutôt de matrice poétique, par innutrition stylistique si l'on veut.

C'est une caractéristique que Darwich partage avec Lorca et c'est pourquoi je me concentrerai maintenant sur ce poète, laissant pour la fin Char qui se distingue vraiment des deux autres dans le rapport aux textes sacrés et religieux.

Chez Darwich les intertextes avec les textes sacrés des monothéismes (Bible hébraïque, Nouveau Testament, Coran) sont extrêmement fréquents, et ce à l'échelle de l'intégralité de l'anthologie *La Terre nous est étroite* – encore que le Coran n'est cité explicitement dans ce recueil que dans les poèmes les plus tardifs. Dans *La Palestine comme métaphore*, Darwich affirme en effet faire preuve vis-à-vis de la manipulation poétique du Coran d'une prudence qu'il n'a pas avec les textes juifs et chrétiens :

Les chrétiens ne me jugent pas pour mon amitié avec le Messie, car la lutte entre l'Eglise et l'Etat est terminée. Lorsque j'utilise des symboles musulmans, je suis plus

² On lit ainsi dans le *Cantique spirituel* ces vers, paraphrasés du Cantique des cantiques :

Mais comment vivre encore ;
Ame, là où tu vis ne vivant pas,
Et faisant pour ta mort
Les traits que tu reçois
De ce qu'en toi de l'ami tu conçois ?

Pourquoi, l'ayant meurtri,
N'as-tu pas soulagé ce cœur blessé
Et, me l'ayant ravi,
Pourquoi l'avoir laissé,
Sans emporter ce que tu as volé ?

(traduit par Jacques Ancet, dans Thérèse d'Avila, Jean de la croix, *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Jean Canavaggio, avec la collaboration de Claude Allaire, Jacques Ancet et Joseph Pérez, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012, p. 701)

³ On lit ainsi chez Thérèse d'Avila : « Je voyais dans ses mains un long dard en or dont la pointe de fer portait, je crois, un peu de feu. Parfois, il me semblait qu'il me l'enfonçait dans le cœur plusieurs fois et qu'il m'atteignait jusqu'aux entrailles. Lorsqu'il le retirait, on eût dit qu'il me les arrachait, me laissant toute embrasée d'un si grand amour de Dieu. La douleur était si vive, qu'elle me faisait pousser ces plaintes dont j'ai parlé, et la douceur qu'elle me procure est si extrême, qu'on ne saurait désirer qu'elle cesse et l'âme ne peut se contenter de rien moins que Dieu. Ce n'est pas une douleur corporelle, mais spirituelle, bien que le corps ne manque pas d'y participer un peu, et même beaucoup. Ce sont de si doux échanges entre l'âme et Dieu, que je le supplie de bien vouloir les faire goûter, dans sa bonté, à quiconque penserait que je mens » (*Ibid*, p. 195)

prudent, je suis très prudent. L'islam officiel est très dogmatique. En islam on ne peut pas entretenir de relations libres avec les prophètes. Tout ce qui est écrit est catégorique : on ne distingue pas entre religion et culture et on ne tolère pas de conception culturelle de la religion.

D'où une certaine économie dans la référence au Coran, pour autant que je puisse en juger puisque je ne suis pas familière du Coran et qu'il n'est pas improbable que bien des allusions m'aient échappées, à commencer par des échos terminologiques facilités par le fait que le Coran est rédigé en arabe, tout comme les poèmes de Darwich, que nous lisons en traduction. Néanmoins *La terre nous est étroite*, comporte au moins une citation littérale du Coran dans le poème « L'encre du corbeau ». À la toute fin du poème, un court paragraphe imprimé en italiques et comme de la prose (alors que le reste du poème en français est disposé en vers libre) (p. 320-322, 1995) correspond à une citation du Coran :

Et le Coran t'éclaire
 Alors Dieu manda un corbeau gratter le sol pour faire voir à Caïn comment ensevelir son frère
« Malheur à moi, dit-il, je n'étais pas capable comme ce corbeau d'ensevelir la dépouille de mon frère »
 Et le Coran t'éclaire
 Cherche notre résurrection et vole haut, Corbeau

Ces vers suivent dans le poème l'évocation du meurtre d'Abel par Caïn ; les mots imprimés en italiques dans la traduction française sont en effet issus du Coran, sourate V « La table servie », verset 31. L'aspect citationnel, rehaussé encore par la typographie, est très fort, mais c'est en réalité tout le poème qui est une réécriture de cet épisode coranique, lui-même une réécriture de l'épisode biblique de Caïn et Abel relaté en Genèse 4. L'intérêt politique de l'intertexte est indéniable : la situation du premier meurtre, qui est un fratricide, peut trouver son écho dans l'ancrage historique de Darwich au sein des conflits entre Israël et Palestine – cet aspect étant qui plus est souligné par l'identification du « je » lyrique à Abel dans la troisième strophe, et par le début de la quatrième strophe, en particulier le vers « Un même livre nous réunit ». Darwich, comme souvent, superpose dans ce poème les couches intertextuelles (*a minima* ici la Genèse et le Coran) avec pour résultat de faire des récits sacrés des préfigurations emblématiques de la situation politique contemporaine : on peut sans forcer le texte faire de la réminiscence du premier fratricide une figuration de l'affrontement israélo-palestinien, quand bien même on ne saurait non plus voir dans cette lecture politique un sens univoque du texte.

Un autre oiseau islamique, si dire se peut, est la huppe, présente dans plusieurs poèmes de Darwich, dont tous ne figurent pas dans notre anthologie. Dans cette dernière, la huppe apparaît « Quatre adresses personnelles » et « Et la terre se transmet comme la langue » : la huppe, dans le Coran et plus largement dans la mystique musulmane⁴, est l'oiseau messager de la sagesse, qui établit le contact entre Salomon et la reine de Saba.

Les mentions du Coran chez Darwich ne sont pas appliquées à une poésie de dévotion ou de foi : c'est bien, malgré les précautions qu'il estime devoir prendre, dans une perspective culturelle que Darwich travaille à partir du texte coranique, en ce qu'il est pourvoyeur d'images et de symboles (l'oiseau croque-mort, l'oiseau messager) qui permettent d'établir

⁴ Pensons notamment au *Cantique des oiseaux* ou *Conférence des oiseaux* du poète mystique Persan Farîd od-dîn 'Attâr, dans lequel les oiseaux partent à la recherche de la Simorgh, autre oiseau subsumant tous les autres et représentant l'absolu.

des rapprochements avec des situations anthropologiques plus vaste : le fratricide, la communication entre peuples et entre amants, situations qui trouvent leur illustration concrète dans la situation palestinienne, laquelle cependant n'est pas directement évoquée. En outre, et selon un procédé déjà évoqué à propos de Lorca, l'allusion aux oiseaux du Coran n'est pas séparable de la symbolique de l'oiseau en général chez Darwich : se superposent ainsi les réseaux de référence.

C'est dans une perspective similaire d'universalisation que l'on peut situer les très nombreuses références à la Bible hébraïque et au Nouveau Testament.

Un cas particulier est celui du Cantique des cantiques, texte cardinal pour Darwich qui l'évoque à plusieurs reprises dans *La Palestine comme métaphore*, en en faisant un exemple de poésie amoureuse majeure, au delà de son inscription dans le canon juif et chrétien. Darwich a pris connaissance du Cantique, comme du reste de l'ensemble de la Bible hébraïque, lors de son parcours scolaire dans des écoles israéliennes ; il connaît le texte biblique en hébreu, mais le Cantique est également fort connu dans ses traductions arabes, qui du coup le rendent accessible également aux lecteurs de Darwich. Le Cantique des cantiques a la particularité, au sein du corpus biblique, de ne pas faire de référence à une divinité de quelque ordre que ce soit, et de se présenter comme un dialogue amoureux entre un homme et une femme faisant mutuellement l'éloge de leur beauté respective, et s'engageant dans un jeu de recherche l'un de l'autre dans un paysage très marqué : le décor urbain de Jérusalem, les vignes, les champs, tous éléments mobilisés dans les réseaux métaphoriques qui permettent de comparer les joues à des grenades, les cuisses à des colonnes de marbres, les seins à des tours, etc. La présence en filigrane du Cantique est patente dans de nombreux poèmes de l'anthologie, par plusieurs éléments :

- la citation explicite du titre, ainsi dans « Nuit qui déborde du corps » : « si tu es vraiment mon aimé, compose un Cantique des cantiques pour moi » (p. 356) – on peut du reste faire confiance à la traduction de Sanbar pour repérer ici un intertexte aussi capital : c'est bien le Cantique qui est visé, et ici il est rattaché à sa dimension de lyrique amoureuse.

- un élément d'onomastique. Dans le Cantique, les locuteurs sont nommés. L'homme est implicitement (à cause du verset liminaire qui l'attribue à ce roi) Salomon, en hébreu Shlomo, et la femme explicitement Shulamit, deux anthroponymes signifiants puisque construits sur la racine shin-lamed-mem (qui donne *shalom*, « paix », et du reste en arabe, sur le même modèle trilitère, *salam*, et les prénoms Slimane et Salima). Or ces prénoms apparaissent chez Darwich. On en trouve une occurrence dans le « Dernier discours de l'homme rouge » : « les chansons de Salomon à Shulamit », est une périphrase pour désigner le Ct au cœur d'une énumération des textes fondateurs des civilisations occidentales, dont les colons blancs se prévalent pour spolier « l'homme rouge » de sa terre. Une autre occurrence se trouve dans « À la lumière d'un fusil » : Shoulamit y est la femme juive israélienne qui quitte son fiancé militaire Shimon pour « Mahmoud » - le prénom n'est évidemment pas choisi au hasard – avant de quitter Mahmoud emprisonné pour retrouver Shimon et s'éviter l'opprobre d'un amour interdit. L'intertexte du Cantique est alors politisé : Shulamit, parce que figure féminine du Cantique, incarne l'amour, mais par l'étymologie de son nom, elle incarne également la paix, qui choisit ici le camp hégémonique. Le Cantique des cantiques n'aura pas lieu en Palestine.

- une modalité toute différente de l'allusion au Cantique est à l'œuvre dans « S'envolent les colombes » qui est si l'on veut une réécriture arabisée du Cantique. Réécriture parce que d'une part la structure dialogique faisant alterner voix masculine et féminine est présente (ce que l'intégralité du recueil *Le lit de l'étrangère* reprendra à une échelle macrostructurale, et notons au passage que Darwich n'hésite pas à déléguer le « je » lyrique à une voix féminine,

le « je » devenant *de facto* non autobiographique) ; d'autre part Darwich reprend la matrice stylistique du Cantique, les réseaux de métaphores comparant le corps au paysage. Arabisée parce que le paysage se transforme, pour évoquer un monde absent du Cantique mais caractéristique de l'Arabie stylisée de Darwich : désert, minarets. Dans la mesure où la lecture allégorique juive du Cantique en fait une déclaration d'amour à la terre d'Israël (Eretz Israël) sous les oripeaux du corps féminin (par réversibilité de la métaphore : si le corps est comparé à un paysage, c'est également le paysage qui est comparé à un corps, désirable au possible), le glissement chez Darwich est significatif : il opère poétiquement le glissement de l'amour de la femme à l'amour de la terre, mais pour évoquer la terre de Palestine – et contredit dans les faits ce qu'il affirme dans *La Palestine comme métaphore* : qu'il ne faut pas voir la Palestine derrière la Dame dans la poésie.

Les autres références à la Bible hébraïque sont d'un ordre différent, dans la mesure où elles n'impliquent pas de lecture amoureuse. Je les esquisserai très sommairement – en insistant de nouveau sur le fait que le décompte qui suit (par ordre de situation dans la Bible) n'est nullement exhaustif :

- Allusion au meurtre d'Abel par Caïn dans « L'encre du corbeau », et d'autres passages.
- Babel, qui fait référence à Genèse 9, en maintes places et notamment dans « S'envolent les colombes », dans ce vers particulièrement significatif, qui appuie ma lecture du poème comme louange de la Palestine via la dame : « Pour que je sache que tu es Babel, Egypte et Shâm ? ». Quelques remarques à propos de ce vers. D'abord autour du mot « Babel » : en arabe, il désigne à la fois Babel et Babylone. Babel est le lieu de l'édification de la tour bien connue, pour laquelle les hommes sont châtiés : leur langue, jusque là unique, est brouillée, et ils sont dispersés à la surface de la terre. Ce second fait, souvent évacué des commentaires, est sans doute primordial chez Darwich, d'autant qu'il résonne avec Babylone, autre lieu de déportation, dans la Bible, du peuple Juif (voir à ce propos le Psaume 137 qui commence par « au bord des fleuves de Babylone »). Ensuite, l'Égypte : c'est à la fois l'État arabe où Darwich a un temps résidé, et le point de départ de l'Exode juif dans le livre du même nom. Babel et Egypte sont ainsi liées comme lieux matriciels de Juifs errants. Sham en revanche est d'un autre registre : c'est le terme par lequel on désigne la « grande Syrie », autrement dit l'espace Proche-Oriental qui correspond à Israël et la Palestine, et comprend également les actuels Liban, Syrie et Jordanie. L'expression amoureuse a donc bien à voir avec la terre, et, en rapport à Babel, moins avec la langue qu'avec l'errance, l'exode et l'exil des peuples.

- Sodome est mentionnée à plusieurs reprises chez Darwich, à commencer par « Une belle dans Sodome », dès le titre, mais aussi « sur une pierre cananéenne... » où Loth est mentionné.

- Ismaël ou Isaac : il s'agit des deux fils d'Abraham, Isaac fils de Sarah et Ismaël (dont le nom signifie littéralement « Dieu écoute ») fils de Hagar. Si dans la tradition juive Dieu demande à Abraham de sacrifier Isaac, dans la tradition musulmane c'est d'Ismaël qu'il s'agit. D'où l'enjeu du vers suivant dans « et la terre se transmet comme la langue » : « Qu'avaient-ils à se soucier si Ismaël ou Isaac avait été offrande au dieu ? ». La référence à Ismaël revient, de façon plus discrète, dans « Les leçons de Houriyya », où Darwich dit de sa mère qu'elle est « sœur d'Hagar » - ce qui fait du poète le cousin d'Ismaël, et l'inscrit dans la filiation d'Abraham, dans la branche musulmane certes.

- L'histoire de Joseph et ses frères est mentionnée chez Darwich dans le vers « Je suis Joseph, ô mon père » dans le poème « Le puits », lequel puits fait référence à la façon dont les onze frères de Joseph, tous fils de Jacob et dont la descendance forment les douze tribus d'Israël, tentent de se débarrasser de Joseph, le frère élu. Notons à propos de Joseph ce tropisme des frères ennemis, motif biblique que Darwich semble particulièrement

affectionner, sans doute *a fortiori* parce qu'il répugne à qualifier explicitement « l'ennemi » israélien. Notons en outre, chez Joseph comme chez Abel victimes du fratricide (ou de la tentative de), le fait que c'est l' élu qui est attaqué : on peut à ce titre, comme le faisait remarquer Eve de Dampierre, lire l'allusion de Joseph comme une figure du poids à porter par l' élu – prophète ou poète.

- Job offre une autre figure de juste injustement spolié, dans « Mon père » : « Job louait/ Le créateur des vermisseaux... et des nuages ! »

En guise de bilan sur la Bible hébraïque citée par Darwich : d'abord, le répertoire de Darwich semble cibler plutôt les livres narratifs du Pentateuque (Genèse, Exode, et non les livres plus législatifs, pour des raisons évidentes d'iconicité des figures narratives : le nom « Moïse » fait surgir tout un monde d'évocation bien davantage que la loi sur la couleur des vaches à sacrifier) et les Ecrits (Psaumes, Job et Cantique, il y a sans doute des allusions à l'Écclésiaste que j'ai manquées). Ensuite, la signification de ce choix : elle établit une sorte de communauté de destin, à travers les figures du peuple errant et des frères sacrifiés, entre le peuple juif des temps bibliques et le peuple palestinien des temps présents. Autrement dit, et dans la mesure où l'*alyah* juive et l'existence même de l'État d'Israël se fondent sur l'autorité de la Bible qui désigne l'espace entre le Jourdain et la Mer comme *Eretz Israël*, « terre d'Israël, Darwich retourne l'arme israélienne contre ceux qui la tiennent.

Le cas de la référence au Christ dans l'anthologie de Darwich montre une focalisation sur le Christ souffrant, bien davantage que le message de salut ou le message d'égalité, dont on aurait pourtant pu croire qu'ils intéresseraient un poète qui fait une lecture en partie politique de la Bible (et tandis qu'un Pasolini dans son *Évangile selon Matthieu* fait en 1965 du Christ une figure de révolutionnaire, critiquant la domination des petits par les riches). C'est donc le Christ de la Passion qui intéresse Darwich, comme du reste Lorca – cf l'obsession des plaies du christ chez Lorca, et l'image récurrente de la couronne d'épines. On lit ainsi dans « Le poème de la terre » :

Voici le verdoisement de l'horizon, le rougeolement des pierres.
Voici mon chant
Et la sortie du Christ de la blessure et du vent,
Vert comme les plantes qui recouvrent ses clous et mes chaînes.
Voici mon chant
Et l'ascension de l'adolescent arabe vers Jérusalem et le rêve...

Plus généralement, ce qui revient dans les entretiens de Darwich, plus qu'il n'est explicite dans le recueil, c'est la lecture que fait Darwich du Christ comme figure palestinienne : non que, comme chez Lorca, il refasse naître le Christ dans la Palestine contemporaine, mais parce qu'il affirme que les trois monothéismes sont des produits de leur terre, et que le Christ en ce sens est un produit de Bethlehem, de Nazareth, de la Galilée et de Jérusalem.

Lorca et Darwich ont donc, malgré des choix contrastés de passages dans la Bible – ils ont néanmoins le Cantique des cantiques en commun – quelque chose en commun : le déplacement territorial du texte biblique – une transhumance géographique et historique du Verbe, si l'on veut, vers l'ici et le maintenant du poète. Leur lecture est plus culturelle et politique que théologique : les images bibliques valent par leur iconicité d'une part, par leur place dans les rhétoriques politiques d'autre part, mais on peinerait à définir une théologie lorquienne ou darwichienne.

C'est en ce sens qu'ils se distinguent du rapport de Char aux textes sacrés et religieux. Char refuse explicitement, dans *Fureur et mystère* comme dans l'ensemble de ses propos, les religions comprises comme institutions, et comme puissance de contrôle des esprits et des corps. Le rejet de l'Église se lit ainsi dans « La Carte du 8 novembre » :

Pionniers de la vieille église, affluence du Christ, vous occupez moins de place dans la prison de notre douleur que le trait d'un oiseau sur la corniche de l'air. La foi ! Son baiser s'est détourné avec horreur de ce nouveau calvaire. Comment son bras tiendrait-il démurée notre tête, lui qui vit, retranché des fruits de son prochain, de la charité d'une serrure inexacte ?

Est intéressant ici l'opposition de la « vieille église », connotée négativement, et de la foi, qui n'est donc pas rejetée par Char, au contraire, quand bien même lui personnellement n'est pas un homme de foi. Si les institutions ecclésiales sont rejetées, *Fureur et mystère* n'est pas dépourvu d'un travail de l'absolu, voire du théologique, ce qui transparait par des réminiscences religieuses évidentes, relativement fréquente, et très différentes de ce que l'on lit chez Lorca et Darwich parce qu'elles se réduisent globalement à l'utilisation d'un lexique théologique, et qu'elles excluent les figures bibliques évoquant des épisodes – pas de dimension narrative, mais plus une recherche d'abstractions théologiques. La première, et la plus fréquente, est l'utilisation récurrente du terme de « Verbe », avec un majuscule. En contexte chrétien, le Verbe, c'est l'incarnation de la parole de Dieu dans la personne humaine du Christ – la transsubstantiation de la parole en chair, ce qui a de quoi séduire un poète obsédé par l'image de la poésie transformatrice, alchimique. Au passage, rappelons que dans notre corpus, ça n'est néanmoins pas Char mais Darwich qui opère une référence explicite au passage du Nouveau Testament (le prologue de l'Évangile de Jean), dans la « Qasida de Beyrouth » :

Au commencement, nous ne fûmes pas créés,
 Au commencement était le verbe.
 Et voici que dans la tranchée,
 Apparaissent les signes des gestations.

L'utilisation du terme « Verbe » par un poète conscient de ce qu'il fait comme l'est Char superpose nécessairement la notion de verbe poétique et l'écho d'une transcendance, mais néanmoins sans présence divine. Les implications précises du « Verbe » sont complexes à cerner, d'autant que le terme apparaît dans des contextes où il est successivement positif et négatif. Dans les *Feuillets*, Char rejette la « stratosphère du Verbe », pour se tourner vers l'action résistante – Verbe est ici synonyme de poésie, sans doute :

19 Le poète ne peut pas longtemps demeurer dans la stratosphère du Verbe. Il doit se lover dans de nouvelles larmes et pousser plus avant dans son ordre.

Le fragment 95 place le Verbe dans une sorte de torpeur séparatrice, dans lequel le poète est cette fois inclus :

95 Les ténèbres du Verbe m'engourdissent et m'immunisent. Je ne participe pas à l'agonie féérique. D'une sobriété de pierre, je demeure la mère de lointains berceaux.

Mais ailleurs – et singulièrement, hors des *Feuillets* qui marquent une distance vis-à-vis de la poésie – le Verbe est un principe de vie et d'action. Ainsi dans l'argument de *Seuls demeurent*, qui somme toute peut être lu comme un entrée dans *Fureur et mystère* en entier et non dans la seule section :

Aux uns la prison et la mort. Aux autres la transhumance du Verbe.
 Déborder l'économie de la création, agrandir le sang des gestes, devoir de toute lumière.

Nous tenons l'anneau où sont enchaînés côte à côte, d'une part le rossignol diabolique, d'autre part la clé angélique.

Plus loin, dans *Partage formel*, le Verbe est de nouveau un avatar de la bonne poésie, laquelle se distingue de ma mauvaise poésie par l'action vitale, libératrice de la poésie, qui du coup semble revêtir des oripeaux christiques – sans figure du Christ pourtant – en ce qu'elle est comme lui la voie, la vérité et la vie.

XXXIII AU cours de son action parmi les essarts de l'universalité du Verbe, le poète intègre, avide, impressionnable et téméraire se gardera de sympathiser avec les entreprises qui aliènent le prodige de la liberté en poésie, c'est-à-dire en intelligence dans la vie.

Chez un poète comme René Char, il est évident que faire du « Verbe » un quasi-synonyme de la poésie, tout en évacuant soigneusement des mentions et à Dieu, et au Christ (du moins dans les environs immédiats des passages en question), c'est investir la poésie d'un pouvoir sinon divin, du moins d'une forme de transcendance, ou d'absolu. La parole poétique peut se faire parole de transcendance, mais sans Dieu.

D'autres réminiscences néotestamentaires chez Char interviennent dans les *Feuillets d'Hypnos*, toujours en évacuant le divin : la mention du « jardin des Oliviers » (FH 115), lieu du doute du Christ avant la Passion ; mention également à la Cène de façon plus implicite (FH 129 « A tous les repas pris en commun... »). Le lien à la Passion du Christ, mais sans Christ, est ainsi effectué avec la situation de la communauté d'hommes menacés par une mort possible, dont les composantes de sacrifice ne sont pas absentes, dont les Résistants font l'expérience.

Cette réminiscence de la Passion, rapprochée d'utilisation d'un vocabulaire théologique (le Verbe, la Présence, le Créateur) va dans le sens d'un travail du théologique sans Dieu, d'une forme de théologie athée, dans *Fureur et mystère*, ne serait-ce que par l'usage stylistique des majuscules allégorisant certains substantifs de sens abstraits qui n'est pas sans parenté avec le discours théologique. Dans ce développement d'un travail du « Verbe » fondé non sur les références culturelles, mais sur le recours à une langue commune aux théologiens, Char se distingue fortement des deux autres auteurs, qui font reposer leur travail sur les textes sacré sur des ressources poétiques bien différentes : essentiellement par un travail des métaphores et des résurgences de narrations bibliques, dans un contexte plus culturel et politique que théologique.

Cette distinction, importante, entre Char d'un côté, Darwich et Lorca de l'autre, ne doit pas faire oublier le point commun sans doute le plus important du rapport de ces trois auteurs aux textes sacrés : l'absence à peu près totale de Dieu dans les recueils. Les références aux textes sacrés et religieux se font en effet sans arrière-fond de croyance ou de foi dans une transcendance divine : si transcendance il y a, elle est d'une autre nature (poétique ?).

C'est sans doute ce qui explique quelques grands absents. On aurait pu s'attendre, dans un travail sur les intertextes bibliques et religieux, à voir apparaître les notions d'apocalypse, de prophète ; or elles ne semblent que modérément opérantes. Deux remarques à ce sujet :

- autour de l'apocalypse : dans des textes très marqués par la violence historique, on pourrait attendre à une mise en rapport avec l'Apocalypse, or le texte johannique n'est à ma connaissance pas convoqué dans le corpus (ou alors très discrètement).

- autour de la relation entre poète et prophète : certes Darwich évoque quelques figures de prophètes de la Bible hébraïque, et fait par moments (il est à ma connaissance le seul) appel au mot rendu par la traduction par « prophète » (il faudrait se demander quel terme arabe il traduit, pour savoir si cela renvoie à la figure de Muhammad prophète de l'islam, ou aux autres prophètes : il me semble que le terme n'est pas identique). Mais ces mentions ne semblent pas permettre une lecture du prophète envoyé de Dieu, qui ferait du poète un relai de

la divinité. Plus globalement, chez les trois auteurs, l'idée d'un poète-prophète visionnaire est ambiguë. C'est chez Char que la modalité prophétique est la plus forte, dans la réminiscence rimbaldienne (impératif de « se faire voyant »), et dans l'usage du futur, qui donne un aspect prédictif à certains des *Feuillets d'Hypnos*. Pour autant c'est là un prophétisme déconnecté des textes sacrés.

Ces notions d'apocalypse et de prophétisme ne sont pas, chez nos auteurs, pertinentes dans le rapport aux textes sacrés ; si on souhaite les exploiter, il faudrait bien davantage se tourner vers la représentation de l'histoire dans les recueils, qui semble de façon assez constante chez les trois auteurs être une représentation d'une histoire non téléologique, sans notion de progrès.