

Table des matières

Remerciements.....	5
Table des matières.....	7
Introduction.....	15
« Sit on my finger, sing in my ear, O littleblood ».....	15
Présentation du corpus	19
Le poème de l'être complet.....	49
Présentation du parcours de thèse	52
PARTIE I	67
Chapitre 1.....	
De la raison divisante à la folie destructrice	69
a. « The skull-splitting polyp of his brain » : portrait de l'homme de la raison.....	81
b. Savant-fou : la démesure et le manque, l'aveuglement et le malentendu	91
c. « The abortion of the Absolute » : entre difformité et monstruosité de l'homme, et déformation et destruction du monde.....	103
d. « A Revenge Fable » : la jalousie et l'envie.....	114
e. Privé et public : régimes d'exclusion et de domination	125
f. Hamlet et le complexe d'Œdipe, Macbeth et la malédiction des sorcières	136
Chapitre 2.....	
Le monde brisé des hyènes	151
a. Le corset du langage, la cacophonie des hyènes et de la parole-charogne.....	156
b. La fiction dualistique : la théologie des faibles et des violents.....	168
c. La boucherie des guerres et le poème abattoir : ogres et chair à canon, plaies de papier et sang d'encre.....	181
d. Le verbe-vermine : au commencement étaient les ténèbres et le cri.....	196
Chapitre 3.....	
Le poète écorché	211
a. « That master-fulcrum of violence where the hawk hangs still » : la stabilité et la violence sacrée de la nature.....	219
b. <i>Poetry in the Making</i> : le poète chasseur et la réalité en fuite.....	230
c. Le langage calleux et la mort-plus-que-mort.....	247

d. Le poète inconsolé et la muse souillée	260
e. Le poète-fripon : charognes poétiques et cadavres exquis	274
f. L'inhumanité, l'impertinence et l'improvisation	290
PARTIE II.....	305
Chapitre 4.....	
Le désastre et l'essoufflement.....	307
a. Cris désolés, ombres de paroles, et souffle-hoquet : les contractions du souffle, du son et du sens	312
b. Sourires et grimaces, langue et lettre mortes : mots et graphies du corps immobile et silencieux.....	330
c. Etoiles mourantes, épures vacillantes et chimères cauchemardesques	343
d. « So finally there was nothing » : l'impasse du ressassement et l'impossible néant	358
e. « A numb bliss, a forlorn freedom » : l'engourdissement et l'indifférence	366
Chapitre 5.....	
Du dédoublement à la reconnaissance	383
a. La « cruauté du réel » : l'eau et le narcisse	390
b. Devenir : la coïncidence du même et de l'autre	406
c. Les fragments de la quête héroïque : le chevalier perdu et la créature de boue	423
d. Langage sur pellicule : doubles photographiques et cinématographiques	438
e. Le double alchimique et chamanique : hiéroglyphes et langage incarné	449
Chapitre 6.....	
Le sacrifice ou le drame de l'unique chemin	463
a. Chêne et aubépine, taureau blanc et loup vert : la symbolique du renouveau et la mécanique expiatoire du sacrifice héroïque	472
b. La « Gloire d'Héra » et la « Passion de Dionysos » : folie, ivresse et furie, ou la violence sacrée	487
c. La mécanique tragique ou le rendez-vous manqué : le regard invisible et le croche-pied du destin	504
d. Le sort scellé et la fin de l'illusion : que passent les secondes, que tombent les masques	522
PARTIE III.....	537
Chapitre 7.....	
Le feu de l'être et du langage.....	539
a. La femme-flamme, la caverne et la fournaise	544

b. Embrasser la mort et embraser la vie : le lointain horizon de la hiérogamie et de la plénitude primordiales.....	556
c. Le feu de la tempête, la fleur ensanglantée et le tonnerre des tambours : l'expérience rituelle de la transe et de la transformation	574
d. « Her feathers are leaves, the leaves tongues, the mouths wounds, the tongues flames » : flammes-langues et feuilles-plumes, le feu de la vie et de la parole.....	589
e. Le noyau de l'être, le cri intérieur et la plaie noire	600
Chapitre 8.....	
De l'anéantissement à l'accomplissement	611
a. Douceur-douleur : le paiement du jour et le don de la nuit.....	617
b. La pierre, l'os et le lambeau : le don, « au nom de la terre »	631
c. « It lay at the bottom of all things utterly worn out utterly clear » : la révélation voilée, l'épuisement et la vérité nue.....	641
d. Que « brille la pureté de l'être au moment où tout retombe au néant » : les ténèbres alchimiques de la catabase et le désœuvrement poétique	660
e. « I am the needle magnetic » : psychopompes, guides et promis.....	673
f. Le renouveau cyclique : le baptême dans l'hiver du monde et le seuil de la conversion.....	682
Chapitre 9.....	
La recollection harmonique et le mariage alchimique	697
a. Le poète-voyant et la présence absente : « ce que nous voyons, ce qui nous regarde »	706
b. « Words that will not part from the rock » : la prière et la promesse, la parole inouïe et le silence musical	718
c. La perle et les dieux de boue : de l'unité originelle du « cœur attentif » à l'union amoureuse et alchimique.....	739
d. Le crocus évangile, le joyau arc-en-ciel et le coup de foudre : l'alchimie du verbe renaissant et la parole embrasée du divin amour.....	754
e. Le chant du vent, la danse, l'errance	774
Conclusion	
Le poète-chaman, le langage animal et l'instinct d'improvisation	789
Bibliographie.....	803
Index	819
Résumé.....	825

*À mes parents, mon frère, ma grand-mère Simonne Elzière.
À la mémoire de Pierre Elzière, de Vassiliki et Stavros Papayanni.*

O littleblood, hiding from the mountains in the mountains
Wounded by stars and leaking shadow
Eating the medical earth.

O littleblood, little boneless little skinless
Ploughing with a linnet's carcase
Reaping the wind and threshing the stones.

O littleblood, drumming in a cow's skull
Dancing with a gnat's feet
With an elephant's nose with a crocodile's tail.

Grown so wise grown so terrible
Sucking death's mouldy tits.

Sit on my finger, sing in my ear, O littleblood.

« Littleblood ». In *Crow: From the Life and Songs of the Crow*.¹

¹ In Hughes, Ted. *Collected Poems [CP]*. Ed. Paul Keegan. Londres : Faber, 2003, 258.

Introduction

« Sit on my finger, sing in my ear, O littleblood »

Dans *The Achievement of Ted Hughes*, le poète irlandais Seamus Heaney évoque « l'Angleterre de Ted Hughes », poète d'une terre primitive aux horizons infinis, où « les étoiles s'inclinent » sur le passage des anges, où « l'eau, au fond de tout, git, absolument épuisée, absolument claire », où le caillou, parmi des chantres de pierre, rêve qu'il est le « fœtus de Dieu ». Seamus Heaney décrit la « sensibilité païenne de Ted Hughes, chasseur de la lande au timbre profond, dont la voix, « convoquant des présences dans le cercle » du poème, « tranche l'air comme une lame acérée pour y dessiner les contours de rituels et de mystères » inouïs.² La muse de Ted Hughes est un être farouche au chant sauvage qui, comme Littleblood, à la fin du recueil des aventures de Crow, chamane paysanne « si sage et si terrible », creuse les sillons du poème pour faire sa moisson de pierre, de vent, de pluie et de lumière.

L'hommage rendu par Seamus Heaney dans *The Achievement of Ted Hughes* reprend en tout premier lieu la définition donnée par Thomas Stearns Eliot de la notion « d'imagination auditive », mettant en valeur l'aptitude de Ted Hughes à explorer et faire valoir les ressources des rythmes et des mélodies de la voix, à lui donner une « force, à la fois primitive et moderne,

² « Hughes relies on the northern deposits, the pagan Anglo-Saxon and Norse elements, and he draws energy also from a related constellation of primitive myths and world views. The life of his language is a persistence of the stark outline and vitality of Anglo-Saxon that became the Middle English alliterative tradition and then went underground to sustain the folk poetry, the ballads, and the ebullience of Shakespeare and the Elizabethans. [...] Hughes' [England] is a primeval landscape where stones cry out and horizons endure, where the elements inhabit the mind with a religious force, where the pebble dreams 'it is the foetus of God', where the staring angels go through, 'where all the stars bow down, where, with appropriately pre-Socratic force, water lies 'at the bottom of all things / utterly worn out utterly clear'. It is England as King Lear's heath which now becomes a Yorkshire moor where sheep and foxes and hawks persuade 'unaccommodated man' that he is a poor bare forked thing, kinned not in a chain, but on a plane of being with the animals themselves. There monoliths and lintels. The air is menaced by God's voice in the wind, by demonic protean crow-shapes, and the poet is a wanderer among the ruins, cut off by catastrophe from consolation and philosophy. [...] Hughes' sensibility is pagan in the original sense; he is a hunter of the pagus, a heath-dweller, a heathen; he moves by instinct in the thickets beyond the urbs, he is neither urban nor urbane. [...] Hughes appeared like Poor Tom on the heath, a civilised man tasting and testing the primitive facts. [...] Hughes' art is one of clear outline and inner richness. His diction is consonantal, and it snicks through the air like an efficient blade, marking and carving out fast definite shapes; but within those shapes, mysteries and rituals are hinted at. They are circles within which he conjures up presences. » (Heaney, Seamus. « Hughes and England ». In Sagar, Keith. Ed. *The Achievement of Ted Hughes*. Manchester : Manchester University Press. 1983, 15-7)

si intime et pourtant oubliée, apte à pénétrer et sonder des domaines inconnus de la conscience, de la pensée ou même des émotions ». De manière signifiante, le critique Keith Sagar, dans le premier article de ce même ouvrage, affirmant que « la poésie est religieuse ou n'est pas », fait du poète un « médium », et vante sa capacité, à travers la force sonore de son art, à « maintenir ouvertes et opérantes les relations entre la psyché humaine et la source invisible de tout ce qui n'appartient pas au monde des hommes ». Il loue un « esprit vital, en guerre permanente contre la mort », « l'esprit de la terre aux bruits sombres » qui anime le vrai poète et que Federico García Lorca appelait le *duende*.³

Parmi les essais critiques de Ted Hughes rassemblés dans le volume intitulé *Winter Pollen*, figure un article consacré à l'œuvre de l'artiste Leonard Baskin, où il fait lui aussi référence au *duende*, pour mettre en évidence cette même force musicale essentielle à l'œuvre d'art, puissance terrifiante capable « d'explorer les gouffres pour remonter à la source des énergies créatrices et vitales ».⁴ C'est non seulement le lien ancien entre la musique et la poésie qui est ainsi mis en avant, mais aussi le caractère sacré du rituel poétique, qui rend le langage du poète capable de découvrir le fond secret de l'existence et d'en ramener les vérités, privilège refusé au commun des hommes et à leur langage ordinaire. Dans deux articles supplémentaires,

³ « These 'dark sounds' are the mystery, the roots thrusting into the fertile loam known to all of us, ignored by all of us, but from which we get what is real in art... The duende is a power and not a behaviour, it is a struggle and not a concept... It is not a matter or ability, but a real life form; of blood, of ancient culture, of creative action... The appearance of the duende always presupposes a radical change of all forms based on old structures. It gives a sensation of freshness wholly unknown, having the quality of a newly created rose, of miracle, and produces in the end an almost religious enthusiasm... The duende does not appear if it sees no possibility of death... The duende likes a straight fight with the creator on the edge of the well... The duende wounds, and in the healing of this wound which never closes is the prodigious, the original in the work of man. The magical quality of a poem consists in its being always possessed by the duende, so that whoever beholds it is baptised with dark water. Because with duende, it is easier to love and to understand, and also one is certain to be loved and understood, and this struggle for expression and for the communication of expression reaches at times, in poetry, the character of a fight to the death. (Lorca, 'Theory and Function of the Duende'). » (Sagar, Keith. « Hughes and his landscape ». In Sagar 1983, 3)

⁴ « New art awakens our resistance in so far as it proposes changes and inversions, some new order, liberates what has been repressed, lets in too early whiffs of an unwelcome future. But when this incidental novelty has been overtaken or canonized, some other unease remains. At least, where the art is serious and real (one supposes, major) it remains. An immanence of something dreadful, almost (if one dare say it) something unhuman. The balm of great art is desirable and might even be necessary; but it seems to be drawn from the depths of an elemental grisliness, a ground of echoless cosmic horror. The mystery of music opens this horror as often as we properly hear it. Perhaps music holds the key to it. If, as we are told, mathematical law is the tree of the original gulf, rooted outside the psychological sphere, outside the human event-horizon, and if music is a sort of nest, the consolingly-shaped soul-nest, that we feathery and hairy ones weave out of the twigs of that tree (audial nerve sunk in the mingling chorales of the body's chemistry), then the horror which wells up out of music is also the sap of mathematical law, a secretion of the gulf itself - the organizing and creative energy itself. In all art, everything that isn't music rides on the music. Without that inner musicality of every particle, art ceases to do the work and have the effect and retain the name of art. And so the very thing that makes it art, that gives it the ring of cosmic law and grips us to itself and lifts us out of our egoistic prison and connects, as it seems, everything to everything, and everything to the source of itself - is what makes it unpleasant. » (Hughes, Ted. *Winter Pollen. Occasional Prose* [WP]. Ed. William Scammell. 1994. Londres : Faber, 1995, 91-2)

l'un consacré à l'ouvrage du critique Cecil Maurice Bowra intitulé *Primitive Song*, l'autre à un recueil de ballades édité par Matthew Hodgart et publié par les éditions Faber, Ted Hughes insiste sur ce fondement de la poésie, soulignant sa puissance de convocation,⁵ et la façon dont les « vraies ballades atteignent une profondeur et une amplitude » expressives telles qu'elles parviennent à donner une forme parfaitement accomplie et définitive à cette « dimension de la vie » qu'elles expriment avec « des mots qui ne peuvent pas être mis en échec par l'expérience ».⁶ Selon Ted Hughes, en outre, l'instinct poétique est si vivement ancré en l'être humain qu'il compare ses prémices aux premiers développements embryonnaires et loue les qualités presque « biologiques » d'un idéal de poésie, « pleine d'entrain, sensible et lucide, réaliste, accomplie, naturelle et passionnée ».

La plupart des essais critiques de Ted Hughes font état de cette force vitale qui nourrit d'un même élan l'être humain et la parole du poète. C'est par la poésie que le sujet humain pourra accéder au fond le plus secret de l'expérience humaine, car son langage, plus intense et plus vrai que le langage ordinaire, peut seul en saisir les mystères de façon adéquate. Cette force de compréhension du monde que possède le langage poétique provient, selon Ted Hughes, de sa puissance de signification immédiate, qui court-circuite les chemins pris habituellement par le langage : la communication « ordinaire » suppose une soumission aux canaux imposés par la syntaxe et la linéarité de la lecture ou la diachronie de l'énonciation, et, pour des raisons d'efficacité et de clarté, vise à maintenir le primat de l'univocité ; le poème procède plutôt, comme la musique, selon une logique symphonique qui cultive l'équivocité, qui vient nourrir et amplifier le message qu'elle transmet selon ces mêmes codes, notamment parce qu'elle fait résonner ses rythmes et ses mélodies et diffuse ses possibilités symboliques, tissant une toile signifiante qui se déploie librement de toutes parts. Derrière cet idéal un tant soit peu naïf d'une langue poétique plus « pure » ou « vraie » que le langage ordinaire, apparaît

⁵ « We imagine primitives to possess some of the qualities of ideal poetry – full of zest, clairvoyantly sensitive, realistic, whole, natural, and passionate; and so we might well look at their songs hopefully [...] and we wonder if these earliest stirrings of the poetic impulse might show something analogous to the gills in the human embryo, something as revealing of the inmost buried nature of the thing. [...] Poetry at its most primitive seems first to occur as a one-line chant of nonsense syllables in accompaniment to the rhythm of a stamping dance. [...] From that point, its development is moot, but among its early achievements are hints of the parallelism that becomes so powerful in Hebrew poetry and Shakespeare, a tendency to couplets, artful use of repetition and variations, and possibly rhyme. » (WP 33-4)

⁶ « [That hard core of 'true ballads'] are the model for all those who wish – and who does not? – to tell their stories in words that live in the same dimension as life at its most severe, words that cannot be outflanked by experience. [...] the true ballads touch a depth and breadth of life, a seriousness and summary finality, that belongs to the species rather than to individuals, and which shuts instantly against the author who separates himself, by name or by rôle or by motive, from the general dumb chorus of human evidence. It's with the words as with the melodies. Nobody knows how long ago, or out of what unfalsified depth of life, some of those supernatural airs first came into hearing. » (WP 68-9)

une entreprise informée et assidue pour sélectionner les ressources les plus efficaces offertes par le code linguistique, pour le perfectionner et lui donner la plus grande justesse d'expression. Il s'agit de trouver un langage capable d'immédiateté, qui signifie directement ce qu'il évoque, sans qu'il ne s'efface pour autant derrière son message ; au contraire, la matière verbale doit s'afficher en ce qu'elle est elle-même directement signifiante et fait ainsi rayonner le message qu'elle transmet avec un éclat redoublé.

C'est à l'occasion d'une entrevue accordée au magazine *Vogue*, en décembre 1971, que Ted Hughes, s'exprimant au sujet du projet théâtral d'*Orghast*, revient avec le plus de clarté sur l'objectif poétique qui le guide : il souligne l'existence d'une « créature de vérités », et de vérités encore mieux dissimulées derrière elle, qui demeurent incapables de s'exprimer pour délivrer elles-mêmes leur message, et auxquelles les vérités dont les hommes peuvent rendre compte, ne savent jamais faire entièrement justice :

And the real distress of our world begins there. The luminous spirit (maybe he is a crowd of spirits), that takes account of everything and gives everything its meaning, is missing. Not missing, just incommunicado. But here and there, it may be, we hear it.

It is human of course, but it is also everything else that lives. When we hear it, we understand a strange creature is living in this Universe, and somewhere at the core of us – strange, beautiful, pathetic, terrible. Some animals and birds express this being pure and without effort, and then you hear the whole desolate, final actuality of existence in a voice, a tone. There we really do recognize a spirit, a truth under all truths. Far beyond human words. And the startling quality of this 'truth' is that it is terrible. It is for some reason harrowing, as well as being the utterly beautiful thing. Once when his spirits were dictating poetic material to Yeats, an owl cried outside the house, and the spirits passed. After a while one said: 'We like that sort of sound.' And that is it: 'that sort of sound' makes the spirits listen. It opens our deepest and innermost ghost to sudden attention. It is a spirit, and it speaks to spirit. (WP 124-5)

L'objet des recherches poétiques de Ted Hughes est de parvenir à forger ce langage, que seuls certains animaux et oiseaux possèdent déjà, qui soit capable d'exprimer la vérité de l'existence en ce qu'elle a de plus « étrange, beau, pathétique et terrible », et dont la force serait telle qu'il parviendrait à attirer l'attention des esprits. Toute l'œuvre du poète met en évidence les efforts constants fournis pour ramener le langage à ce qu'il a de proprement « poétique », c'est-à-dire lui rendre sa force créatrice : d'une part, il s'agit de trouver le langage qui peut rendre compte avec justesse de la vérité qui fonde l'être vivant et de l'expérience qu'il fait de l'existence. D'autre part, sa puissance de convocation doit lui permettre de faire événement : l'acte poétique, comme un rituel magique et sacré, fait advenir cette vérité et la rend effective, l'incarne et l'anime : elle est cette « créature de vérité », fille de poésie.

Présentation du corpus

❖ *The Hawk in the Rain*

En 1956, sur les conseils de son épouse la poétesse Sylvia Plath, Ted Hughes présente son premier recueil, *The Hawk in the Rain*, à un concours organisé à New York par les éditions Harper, visant à distinguer un jeune artiste encore inconnu du public. En février 1957, le recueil remporte les suffrages du jury, composé de Marianne Moore, Wystan Hugh Auden et Stephen Spender, parmi 287 autres candidats. *The Hawk in the Rain* est publié immédiatement aux éditions Harper, et paraît aux éditions Faber au mois de septembre de la même année. Le jeune poète attire l'attention de la critique, se faisant notamment remarquer par Alfred Alvarez, qui lui accorde une place de choix dans son anthologie de poésie, *The New Poetry*, parue en 1962. Dans son introduction, sous-titrée « Beyond the Principle of Gentility », le critique annonce un tournant de la poésie anglo-saxonne de l'après-guerre. Il décrit l'Angleterre, territoire insulaire qui « semble découvrir, bouche bée, l'horreur des guerres qui ont détruit le monde », et il met en valeur une nouvelle génération d'artistes qui s'engagent avec détermination face à ces « forces de désintégration ».⁷ Dans *The Hawk in the Rain*, la description jubilatoire des secrets et des énergies du monde naturel côtoie en effet une critique acerbe de la société moderne, avec ce « nouveau sérieux » exigé par Alfred Alvarez qui définit ainsi la puissance d'une écriture qui se confronte avec une vivacité presque féroce aux énergies les plus terrifiantes du monde. Le premier recueil de Ted Hughes surprend ses lecteurs, parfois repoussés par cette vigueur jugée alors comme trop agressive, ou témoignant d'un goût « voyeuriste » pour la violence.⁸

⁷ « And gentility is a belief that life is always more or less orderly, people always more or less polite, their emotions and habits more or less decent and more or less controlled; that God, in short is more or less good. It is a stance which is becoming increasingly precarious to maintain. That the English have succeeded so long owes a good deal to the fact that England is an island; it is, literally, insulated from the rest of the world. But since the First World War, that insulation has slowly been broken down.... What, I suggest, has happened in the last half century is that we in England are gradually being made to realise that all our lives, even those of the most genteel and en-islanded, are influenced profoundly by forces which have nothing to do with gentility, decency, or politeness. Theologians would call these forces Evil; psychologists, perhaps, libido. Either way, they are the forces of disintegration which destroy the old standards of civilisation. Their public faces are those of two world wars, of the concentration camps, of genocide, and the threat of nuclear war... What poetry needs, in brief, is a new seriousness. I would define this seriousness simply as the poet's ability and willingness to face the full range of his experience with his full intelligence, not to take the easy exits of either the conventional response or choking incoherence... » (Alvarez, Alfred. Ed. *The New Poetry*. 1962. Londres : Penguin Books, 1969, xxv-xxvii)

⁸ Keith Sagar mentionne les revues d'Alan Brownjohn et Calvin Bedient, comme étant les plus hostiles à l'œuvre de Ted Hughes. Robert Conquest, éditeur de l'anthologie de poésie *New Lines*, fait lui aussi partie de ceux qui jugent avec circonspection le premier ouvrage de Ted Hughes. Les critiques portent ainsi moins sur le fait que Hughes dépeint des tableaux d'une violence parfois assourdissante, que sur le poids de son écriture même. (Sagar,

Ted Hughes n'a en réalité que faire des écoles poétiques et des traditions, qu'il compare à « un poulpe maternel, suffocant, terrifiant ».⁹ Dans *The Hawk in the Rain*, les influences et les techniques se mêlent et mettent au jour des textes d'une puissance étourdissante. Dans une entrevue accordée au critique Ekbert Faas, Ted Hughes évoque l'influence déterminante de poètes comme Gerard Manley Hopkins, John Donne, Dylan Thomas, David Herbert Lawrence, ou bien encore William Blake et William Butler Yeats et il distingue tout particulièrement William Shakespeare, dont il souligne le génie à de nombreuses autres reprises. Selon Ted Hughes, la singularité prodigieuse du langage mis au point par Shakespeare consiste dans son talent « virtuose » à exploiter les « instincts poétiques du dialecte anglais » pour forger une langue « qui donne l'impression d'avoir été inventée dans l'urgence, pour se débrouiller avec les moyens du bord », un « langage improvisé sur un coup de tête ». Sa puissance de signification, comme le suggère Ted Hughes, repose davantage sur son potentiel de suggestion plutôt que sur sa capacité à désigner, et fonctionne comme une « vague sous-marine » porteuse d'un « charabia à la musicalité étrangement signifiante », comme une « bousculade d'esprits » magiques, bruyante et révélatrice.¹⁰ C'est ce « dialecte inspiré », qui repousse ses propres limites et dont Ted Hughes vante encore les mérites auprès d'Ekbert Faas (Faas 203), qui nourrit sa propre écriture.

Enfant de la vallée de la Calder, au nord de l'Angleterre, Ted Hughes grandit dans le village de Mythmolroyd, avant que sa famille ne s'installe dans la petite ville industrielle de Mexborough. Il passe son temps libre à observer, jouer et chasser dans les champs et les bois,

Keith. *The Art of Ted Hughes*. 1975. Cambridge : Cambridge University Press, 1978, 34) (Les références à « Sagar » renvoient, par défaut, à cet ouvrage.)

⁹ « You once referred to that tradition as a 'terrible, suffocating, maternal octopus'. » (Faas, Ekbert. *Ted Hughes: The Unaccommodated Universe*. Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1980, 201)

¹⁰ « In spite of its Elizabethan ruff, Shakespeare's language is somehow nearer to the vital life of English, still, than anything written down since. One reason for this is that it is a virtuoso development of the poetic instincts of English dialect. Even his famous pincer movement, where he contains an idea with a latinate word on one wing and an Anglo-Saxon on the other, in an innate trick of fluent dialect. The air of wild, home-made poetry which he manages to diffuse through a phenomenally complicated and intellectualized language, and which makes the work of almost any other poet seem artificial, derives also from another dialect instinct, which is the instinct to misuse Latinisms, but in an inspired way. [...] Shakespeare is doing this, just slightly, constantly, and it is this, as I say, more than anything else, which gives his language the air of being invented in a state of crisis, for a terribly urgent job, a homely spur-of-the-moment improvisation out of whatever verbal scrap happens to be lying around, which is exactly what real speech is. The meaning is not so much narrowly delineated as overwhelmingly suggested, by an inspired signalling and hinting of verbal heads and tails both above and below precision, and by this weirdly expressive underswell of a musical neargibberish, like a jostling of spirits. The idea is conveyed, but we also receive a musical and imaginative shock, and the satisfaction of that is unfathomable. Just as in real speech, where what is being said is not nearly so important as the exchange of animal music in the voices and expressions. In so far as he is a master of this, Shakespeare's language is not obsolete so much as futuristic: it enjoys a condition of total and yet immediate expressiveness that we hope sooner or later to get back to, or forward to, without the incidental archaisms. » (WP 104-5)

dans les landes, dans les rivières qui lui offrent ses premiers souvenirs et ses premières sources d'inspiration. Il insiste notamment sur l'importance des dialectes du Yorkshire sur la formation de son identité poétique : « I grew up in West Yorkshire. They have a very distinctive dialect there. Whatever speech you grow into, presumably your dialect stays alive in a sort of inner freedom, a separate little self. It makes some things more difficult... since it's your childhood self there inside the dialect and that is possibly your real self or the core of it. Some things it makes easier. Without it, I doubt I would ever have written verse. » Dans *The Art of Ted Hughes*, Keith Sagar mentionne un article rédigé par le critique A. S. Crehan qui célèbre, dans *The Hawk in the Rain*, un « retour à la poésie allitérative : brutale, ancrée dans la terre, défiant, avec une énergie sauvage et maligne, la politesse artificielle d'une société latinisée ». Le critique, impressionné par « la profondeur et le dénuement du rythme » poétique, frappé par « le martèlement des trochées et le bouillonnement des spondées », loue la force « ensorcelante » du langage employé par Ted Hughes qui, selon lui, « ramène l'anglais à ses racines » dans un acte de « réaction féroce contre neuf cents ans passés sous le joug de la chrétienté, de la pensée humaniste et rationaliste, coupant avec brutalité le tronc, les branches et les feuilles de cet arbre qui n'a donné que des fruits pourris. »¹¹ Les commentaires d'A. S. Crehan évoquent une écriture à la puissance presque primitive, auquel l'hommage offert par Seamus Heaney, faisant de Ted Hughes le chantre du *pagus*, fait à nouveau écho.

❖ *Lupercal*

Lupercal, le second recueil de Ted Hughes publié en mars 1960 aux éditions Faber, ne fait que confirmer cette identité poétique, centrée sur l'évocation des créatures sauvages et des énergies tempétueuses du monde naturel. La nature est une force sacrée dont le poète convoque les esprits comme pour un rituel magique.¹² Si Ted Hughes a débuté son parcours universitaire

¹¹ « It is a return to an alliterative poetry that, pounding, brutal and earth-bound, challenges the Latinate politeness of artificial society with ruthless energy and cunning, and so drags the Latinate words into its unruly, self-ruling world that even *they* come to sound northern and Germanic. The pummelling trochees and lead-weighted, bludgeoning spondees have a mesmeric effect, beating and rooting out of us those once apparently safe underlying rhythms of rhetorical and philosophical discourse, mental scene-painting and nostalgic or evocative reflection, with which the iambic pentameter is so closely associated. Quite literally, by asserting the naked, deeper rhythms of our Germanic (and also onomatopoetic heritage), Ted Hughes is taking the English language back to its roots. Yet such a bold counter-revolution necessarily involves, for Hughes at least, a ferocious reaction against nine hundred years of Christianity, humanism and rationalism, a reaction that, because it must be ferocious, acts as if the trunk, branches and leaves of nine hundred years of humane and literary culture had borne little but rotten fruit. » (Sagar 229)

¹² « The title refers to the Roman festival of the Lupercalia, held on February 15, whose purpose was to secure fertility for the field, the flocks, and the people. » (CP 1243) La plupart des critiques s'accordent pour y voir un

au Pembroke College de Cambridge par des études de littérature, il n'y trouve que peu d'intérêt, et il décide, en troisième année, de plutôt se consacrer à l'anthropologie et l'archéologie, disciplines auxquelles il doit la découverte d'un vaste corpus mythologique dans lequel il puise abondamment pour s'inspirer. La découverte de la psychanalyse jungienne et la lecture, à cette époque, de l'œuvre de Robert Graves, *The White Goddess*, vont marquer durablement son travail. Comme il le suggère auprès du critique Ekbert Faas, il tire aussi de ses études un enseignement singulier : l'expression « poésie de la violence », qui en vient régulièrement à qualifier ses premiers textes, témoigne elle-même, selon lui, d'un « développement historique » sans précédent qui a remis sur le devant de la scène le « monde naturel et païen, qui retrouve ainsi son statut 'sacré', comme, d'une façon fort curieuse, le premier, le plus important, et le plus représentatif des éléments du monde naturel – la femme ». Selon Ted Hughes, cette consécration ne fait que traduire la volonté plus globale de remettre au premier plan « le bon sens et la sensibilité » et la farouche ambition, qu'il a fait sienne, de sauver le monde moderne de ses errements, de « porter secours à l'humanité, à la terre, à la vie tout simplement ».¹³

L'analyse livrée par Ted Hughes du schéma mythique qu'il repère dans l'œuvre de William Shakespeare est ainsi directement influencée par la lecture qu'en a offert Robert Graves dans *The White Goddess* et fait écho à sa propre entreprise poétique. Selon Robert Graves, la Déesse blanche, Déesse au Triple visage, à la fois Terre-Mère et Fiancée Sacrée et Reine des Enfers, surgit sans cesse dans les drames de Shakespeare ; parmi ses plus fameuses apparitions figure par exemple la « Triple Hécate qui surveille le chaudron des sorcières dans *Macbeth*, et dont l'esprit prend possession de Lady Macbeth et la pousse à assassiner le roi Duncan » ; elle est aussi « la somptueuse et impétueuse Cléopâtre dont l'amour détruit Antoine

développement des techniques de *The Hawk in the Rain*, sans beaucoup de changements, si ce n'est une forme d'épuration de certains des excès stylistiques qui ont fait l'objet de réserves : « There is no spectacular advance in *Lupercal*, rather a careful pruning of the luxuriance of *The Hawk in the Rain*. Gone are all the faults of the earlier book. » (Sagar 36). « With the notable exception of 'Hawk Roosting', *Lupercal* shows few crucial advances over the earlier volume. Published less than three years after *The Hawk in the Rain*, it mainly junked its predecessor's neo-metaphysical trappings, toned down its hyperboles, eliminated its showoffish rhetorical posturing and, following the impulse of 'The Thought-Fox', shifted the emphasis towards animals and nature. » (Faas 62)

¹³ « Since the late fifties, when that phrase 'poetry of violence' was first used, like many others I have watched with some amazement a particular development – a historical development – which can now be called a 'movement' in the broadest sense. [...] Countless changes have slowly but surely returned the Paleolithic world, the Pagan or natural world, to 'sacred' status, bringing with it, in the most curious fashion, the natural world's first and foremost representative – woman. All these things are clearly interconnected. It is the massive resurgence of something as archaic and yet up to date – as timeless and as global – as the 'sacred' biology of woman. Many other things, some more acceptable than others, have emerged riding the same wave. And the universal movement in which all these different currents make one tide is the movement to save the earth by a reformed good sense and sensitivity – to correct the regime of our 'customary social and humanitarian values', as it advertises itself, and rescue not only mankind from it, but all other living things: to rescue life' itself. » (WP 267)

» ; elle entre une dernière fois sur scène en tant que la « maudite sorcière Sycorax » dans *La Tempête*.¹⁴ Ted Hughes procède de la même manière dans son ouvrage *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, publié en 1992. Il entend en effet mettre en avant la figure de « la Déesse de l'Être Complet » dont il retrace le parcours dans l'œuvre du dramaturge et poète anglais, suggérant qu'il constitue le moteur, la source d'énergie et le plan structurel de la « fable symbolique » de Shakespeare.¹⁵ Selon Ted Hughes, ce qui fonde son génie poétique est d'être parvenu à exprimer de la façon la plus complète et aboutie son « unique idée fondamentale », son « grand rêve récurrent », privilège refusé à la plupart des poètes, même les plus doués et les plus méritants.¹⁶ Il rappelle que toute voix poétique naît de la confrontation et de la combinaison entre l'individualité de l'artiste et les « impulsions vitales de son époque », mais il souligne que c'est le rapport qu'entretient le sujet humain avec son Créateur et l'idée qu'il se fait de lui « qui détermine le plus puissamment l'imagination poétique » : « Le lien

¹⁴ « I remarked in the first chapter that poets can be well judged by the accuracy of their portrayal of the White Goddess. Shakespeare knew and feared her. One must not be misled by the playful silliness of the love-passages in his early *Venus and Adonis*, or the extraordinary mythographic jumble in his *Midsummer-Night's Dream*, where Theseus appears as a witty Elizabethan gallant; the Three Fates – from whose name the word 'fay*' derives – as the whimsical fairies, Peaseblossom, Cobweb and Mustard-seed; Hercules as a mischievous Robin Goodfellow; the Lion with the Steady Hand as Snug the Joiner; and, most monstrous of all the Wild Ass Set-Dionysus and the star-diademed Queen of Heaven as ass-eared Bottom and tinselled Titania. He shows her with greater sincerity in *Macbeth* as the Triple Hecate presiding over the witches' cauldron, for it is her spirit that takes possession of Lady Macbeth and inspires her to murder King Duncan; and as the magnificent and wanton Cleopatra by love of whom Antony is destroyed. Her last appearance in the plays is as the 'damned witch Sycorax' in the *Tempest*.¹ Shakespeare in the person of Prospero claims to have dominated her by his magic books, broken her power and enslaved her monstrous son Caliban – though not before extracting his secrets from him under colour of kindness. Yet he cannot disguise Caliban's title to the island nor the original blueness of Sycorax's eyes, though 'blue-eyed' in Elizabethan slang also meant 'blue-rimmed with debauch'. Sycorax, whose connexion with Cerridwen has been pointed out early in Chapter Eight, came to the island with Caliban in a boat, as Danae came to Seriphos from Argos with the infant Perseus; or as Latona came to Delos with the unborn Apollo. She was a goddess with the power to control the visible Moon – 'make ebbs and flows and deal in her command'. » (Graves, Robert. *The White Goddess*. 1948. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1997, 426-7)

¹⁵ « This fable was evidently Shakespeare's poetic powerhouse. [...] Probably a truer way of saying that would be to say that this poetic fable which was the groundplan or blueprint of his imagination came to such importance that instead of allowing itself to be exploited any further by formal dramatic subjects, it commandeered all the means, took the centre of the stage and expressed first and foremost itself. » (WP 107-8)

¹⁶ « [...] His single fundamental idea, then, is the symbolic fable which nearly all his greatest passages combine to tell, and which each of his plays in some form or other tells over again. This was the way his imagination presented the mystery of himself to himself. It was his great recurrent dream. And it so happened that his nature was such and the time was such and the place was such that this symbolic form of his nature – his deeply divided nature – appeared to him, when he exploited it for drama, as a problem – the posing of a chronic sexual dilemma, a highly dramatic and interesting collision of forces. It might be said – every poet does no more than find metaphors for his own nature. That would only be partly true. Most poets never come anywhere near divining the master-plan of their whole make-up and projecting it *complete*. The majority cling to some favoured corner of it, or to remotely transmitted Reuters-like despatches, or mistralante its signals into the language of a false nature. Shakespeare is almost unique in having unearthed the whole original thing, learned its language, and then found it such a cruel riddle that he could not rest from trying to solve it. Dramatists in those days were prolific, but it was evidently something more than commissions that roused him to mount thirty-eight or more such tremendous and tormented campaigns. » (WP 106-7)

entre l'homme et son idée du Divin détermine chaque aspect de sa vie, la qualité et la force des relations qu'il établit à l'égard de chacune de ses pensées et de ses émotions et le sens donné à chacune de ses actions, »¹⁷ et, à une époque troublée par des conflits religieux si déchirants, chaque fibre qui compose l'imagination poétique de Shakespeare se nourrit de « cet état de négociations ». Ted Hughes souligne que la Reine est accusée par les Calvinistes les plus radicaux, les Puritains, d'avoir mal organisé la mise en œuvre de la Réforme ; mais l'autorité de la Reine est menacée pour d'autres raisons encore : elle est, « de façon automatique, la représentatrice de l'ancienne déesse – la vraie déesse de l'Angleterre médiévale » :

Things were further complicated for Elizabeth and her subjects, by the circumstance that the Queen of England was already, automatically, the representative of the old goddess – the real deity of Medieval England, the Celtic pre-Christian goddess, with her tail wound round those still very much alive pre-Christian and non-Christian worlds. That goddess had been naturalized into old Catholicism as Mother Mary and Satan. Mary Tudor had been the first to inherit the double burden – the goddesses of both religions. The fusion of the two in one person happened all the more naturally in that the Isis behind the Virgin Mary and the Celtic goddess behind Medieval England had originally been one. Mary Tudor's bad luck was that she came at a moment when the opposition of the Nonconformists, pushing to complete the Reformation, drove her to react from the Satanic side of the old goddess, earning the name Bloody Mary, and making the identification of the Catholic Crown and the old Mediterranean serpent goddess, the Anathema of the Old Testament, all the more obvious and terrible and unforgettable in the Puritan mind. From this complex of accidental but nonetheless deeply symbolic circumstances, the Reformation in England, as it defined itself from the 1560s in the gradual rise of Puritanism, together with its accompanying materialist and democratizing outlook and rational philosophy, had very specific consequences. But the most important of these, as far as Shakespeare's poetry is concerned, was the drastic way the Queen of Heaven, who was the goddess of Catholicism, who was the goddess of Medieval and Pre-Christian England, who was the divinity of the throne, who was the goddess of natural law and of love, who was the goddess of all sensation and organic life – this overwhelmingly powerful, multiple, primeval being, was dragged into court by the young Puritan Jehovah. It was a gigantic all-inclusive trial: the theology of it was merely the most visible face of the social revolution included behind it. Throughout Shakespeare's lifetime, this was the Civil War within every citizen, as the two fought it out. They brought up every resource. Everything had to be remembered, every argument tried, every scrap of evidence

¹⁷ « With the dynamo of any poet – any unusual poet – it is impossible to tell which is decisive, whether the peculiar forces of his time or his own peculiar make-up. One imagines that it is only those poets whose make-up somehow coincides with the vital impulse of their times who are able to come to real stature – when poets apparently more naturally gifted simply wither away. This was evidently enough the case with Shakespeare. As will be seen, I trust, when I come to outline it, this fable of his, this very private assembly of his deepest obsessions, reflected perfectly the prevailing psychic conflict of his times in England, the conflict which exploded, eventually, into the Civil War. [...] But the strongest single determinant of a person's poetic imagination is the state of negotiation between that person and their idea of the Creator. This is natural enough, and everything else is naturally enough subordinate to it. How things are between man and his idea of the Divinity determines everything in his life, the quality and connectedness of every feeling and thought, and the meaning of every action. So we needn't be surprised if the ground plan of Shakespeare's imagination very closely fits the groundplan of the religious struggle which – history tells us convincingly – embroidered every fibre of Elizabethan life. In this struggle between radical Calvinism and the Reformed Church (at the head of which stood the Queen), the Calvinists, or Puritans, intensified their efforts throughout Shakespeare's life (their first real demonstrations occurred in 1564, and in Warwickshire of all places), claiming that Reformation in England had been mismanaged, that it had done no more than replace the Pope with the Queen, and that all the old evils remained. » (WP 108-9)

displayed. This grand spiritual courtcase is one chief source of the ferocious Elizabethan energy. And Shakespeare's plays are the fullest record of the opening collisions. And just as fully they predict the close. (WP 109-10)

C'est sous la forme de la Reine d'Angleterre que l'imagination poétique de Shakespeare reçoit donc, pour la première fois, la visite de la Déesse de l'Être Complet, et c'est la guerre sans merci qui oppose alors « l'ancien monde de la déesse médiévale » au « monde du nouveau Jéhovah », au moment où l'autorité de la première est anéantie lors de l'assaut du second qui devient le moteur, la source d'énergie et le plan structurel de la « fable symbolique » que toute son œuvre décrit. Le lecteur de Shakespeare constate que « c'est, comme dans la Grèce antique, le temps de la tragédie » et il assiste, médusé, « aux souffrances de l'antique Dionysos dans un monde qui se crispe soudainement sous le joug du scepticisme moral et intellectuel » ; et c'est cette même histoire que raconte de plus en plus clairement l'œuvre de Ted Hughes.

❖ *Wodwo*

Sylvia Plath et Ted Hughes passent un an aux Etats-Unis, où ils enseignent respectivement au Smith College, à Northampton, et à l'Université du Massachusetts à Amherst, avant de rentrer en Europe. En décembre 1959, ils s'installent dans le quartier londonien de Primrose Hill, où naît peu après leur premier enfant, Frieda Rebecca. Ils acquièrent également une propriété dans le Devon, où naît leur second enfant, Nicholas Farrar, en 1962. Entouré par un verger et une église, le cottage de Court Green leur sert de lieu de retraite et de travail, au cours d'une période d'intense partenariat créatif, où les deux poètes explorent de nouvelles sources d'inspiration, lisent et écrivent profusément avec discipline et ambition. Sylvia Plath se consacre à la rédaction des poèmes qui feront partie du recueil *Ariel*, tandis que Ted Hughes, qui travaille fréquemment pour des magazines dans lesquels il publie des recensions et des essais, écrit les premiers textes du recueil *Wodwo* ; le poème « Theology », les nouvelles « The Rain Horse », « Sunday », « Snow » et « The Harvesting », et la pièce de théâtre *The Wound*, sont tous publiés ou enregistrés pour la radio dès le début des années 1960. Cependant, les tensions se multiplient : Sylvia Plath, découvrant que Ted Hughes fréquente Assia Wevill, la locataire de leur appartement de Primrose Hill, retourne à Londres avec Frieda et Nicholas. Epuisée par les violents troubles psychologiques qui l'affaiblissent depuis sa jeunesse, délaissée et probablement maltraitée par Ted Hughes, elle se suicide le 11 février 1963. Ce mois-là, Ted Hughes compose le poème « The Howling of Wolves » et en mars, il rédige « Song of a Rat », puis il cesse complètement d'écrire jusqu'en

1966, mis à part une longue pièce de théâtre dont sont issus le poème intitulé « Ghost-Crabs » et la troisième partie de « Gog ». Lors d'un voyage en Irlande, il reprend le travail, et écrit les textes de deux autres poèmes, « Skylarks » et « Gnat-Psalm ». L'empreinte laissée par des années de composition commune, puis par la disparition de Sylvia Plath, marquent définitivement le poète, mais à l'exception du poème « Out », évoquant son père, de « Full Moon and Little Frieda », en référence à sa fille, et de « Ballad From a Fairy Tale », qui, selon son aveu, fait bel et bien référence à Sylvia Plath, aucun autre texte du recueil n'est explicitement composé en tant que pièce biographique.

Wodwo paraît en mai 1967 aux éditions Faber en Angleterre et aux éditions Harper & Row aux États-Unis. Le recueil est à la fois constitué de poèmes, qui sont rassemblés dans la première et la troisième parties, et de quatre nouvelles et de la pièce de théâtre *The Wound*, qui forment la seconde partie. L'unité du volume est explicitée par une épigraphe, qui cite quelques vers de l'épopée médiévale *Sir Gawain and the Green Knight*, ainsi que par une note introductive : « The stories and play in this book may be read as notes, appendix and unversified episodes of the events behind the poems, or as chapters of a single adventure to which the poems are commentary and amplification. Either way, the verse and the prose are intended to be read together, as parts of a single work ».¹⁸ « L'aventure » que relate Ted Hughes dans *Wodwo*, mais aussi, dans une certaine mesure, dans les recueils qui seront publiés par la suite, est le reflet de la « quête héroïque » qu'il décrit dans un essai critique consacré à l'analyse du chamanisme livrée par Mircea Eliade dans les cultures primitives et les traditions païennes. Dans un article publié dans *The Listener*, il analyse en effet la structure du « vol chamanique », comme un schéma initiatique « romantique » présent dans la plupart des récits fondateurs de l'Occident : « the initiation dreams, the general schema of the shamanic flight, and the figures and adventures they encounter, are not a shaman monopoly: they are, in fact, the basic experience of the poetic temperament we call 'romantic'. In a shamanizing society, *Venus and Adonis*, some of Keats's longer poems, *The Wanderings of Oisín*, *Ash Wednesday*, would all qualify their authors for the best fairy tales, behind myths such as those of Orpheus and Herakles, and behind the epics of Gilgamesh and Odysseus. It is, in fact, of the Heroic Quest. The shamans seem to undergo, at will and at phenomenal intensity, and with practical results, one of the main regenerating dramas of the human psyche: the fundamental poetic event » (WP 58). En mettant en avant le pouvoir sacré du langage poétique, en étendant sa réflexion à propos

¹⁸ Hughes, Ted. *Wodwo* [Wo]. 1967. Londres : Faber, 1977, 9.

des sages soufis, en faisant valoir, dès *Wodwo*, les limites des modèles forgés par les mythes d'Occident, Ted Hughes laisse paraître son intérêt croissant pour les religions et les littératures orientales. Dès 1959, il envisage par exemple de réaliser une adaptation musicale du *Bardo Thödol*, le Livre des Morts tibétain, aux côtés du compositeur chinois Chou Wen Chung, sous la forme d'un grand oratorio qui ne verra cependant jamais le jour, mais qui influencera de manière frappante la structure et le propos de ses futurs recueils.

Les énergies du monde naturel décrites dans *Wodwo* se déchaînent et emportent le sujet humain dans un mouvement impétueux et indéfectible. Dans le recueil, les hommes s'effacent, victimes de leur bêtise, de leur folie ou de leur propre violence : ils ne peuvent désormais plus éviter la confrontation et se retrouvent face à des « forces dans le monde physique qui mettent en échec les capacités de contrôle et outrepassent les limites de leur esprit moral ou rationnel, des forces avec lesquelles il leur faut composer aussi bien pour vivre que pour mourir ». ¹⁹ Dans *Wodwo*, ce sont aussi les limites du langage qui sont éprouvées, en même temps que ne le sont celles du sujet humain. A cet égard, la « violence » de certains poèmes de Ted Hughes est aussi le stigmate d'une autre bataille, que le poète reconnaît avoir déjà perdue. Dès la publication de *Lupercal*, il admettait par exemple être arrivé au bout de ses premières expérimentations stylistiques, dont les essais critiques publiés en 1967 dans *Poetry in the Making*, ²⁰ une série d'analyses préparées pour un programme de la BBC, offraient un manifeste. Ted Hughes veut donner à ses textes la vivacité et l'authenticité nécessaires pour restaurer, dans le cadre du poème, la réalité qu'il évoque, mais ses recherches font état des difficultés rencontrées à cause de l'instabilité du langage, et de l'inadéquation des mots qui sont à sa disposition. ²¹ A la « vie

¹⁹ Le critique Norman Nicholson fait valoir le défi imposé à la lecture de *Wodwo* : « He has come face to face with those forces in the physical world which are outside the range of moral choice or rational control, forces we have to live with or die with » (Cité par Sagar 62).

²⁰ « The New Criticism provided Hughes with a perfect apprenticeship in structure and technique, but its limitations soon became apparent in a poet whose devotion to his art has never allowed him to repeat successes. [...] The artifice of packing poems with oppositions and antithetical undercurrents then felt labored, and the final expected reconciliation, a transmutation of the experience onto the plane of esthetic stasis, seemed remote from the original events that prompted the poem. (Scigaj) C'est ce que confie Hughes lui-même dans une entrevue avec Ekbert Faas, où il cite plusieurs poèmes de *Lupercal* comme « View of a Pig », « Pike » ou « Hawk Roosting » : « All three were written in a mood of impatience, deliberately trying to destroy the ways in which I had written before, trying to write in a way that had nothing to do with the way in which I thought I ought to be writing. But then, that too became deliberate and a dead end. Almost all the poems in *Lupercal* were written as invocations to writing. My main consciousness in those days was that it was impossible to write. So these invocations were just attempts to crack the apparent impossibility of producing anything. [...] it culminated a deliberate effort to find a simple concrete language with no words in it over which I didn't have complete ownership: a limited language, but authentic to me. So in my ordinary exercise of writing I felt that the *Lupercal* style simply excluded too much of what I wanted to say. » (Faas 209)

²¹ « Words are tools, learned late and laboriously and easily forgotten, with which we try to give some part of our experience a more or less permanent shape outside ourselves. They are unnatural, in a way, and far from being ideal for their job. [...] Words tend to shut out the simplest things we wish to say. In a way, words are continually

brute de l'expérience » s'oppose la « forme plus ou moins permanente » dans laquelle sont figés les mots, outils artificiels, indépendants et presque rétifs à leur utilisation par le poète, et il s'agit de trouver d'autres manières de renforcer leur pouvoir de compréhension et de signification. La voix qui s'élève dans *Wodwo*, alors, a résolument changé. Comme le suggère le critique Paul Bentley, si tout n'est plus si simple dans le monde parfaitement organisé par le dogme religieux et scientifique, c'est peut-être parce que la « Nature n'est plus si simple » à comprendre pour celui qui s'en est tant écarté, et le poète en fait lui-même les frais. Elle refuse de livrer ses secrets, et propose une aventure toujours plus radicale : celui qui veut l'approcher doit accepter le vertige, au bord du précipice, et pour l'écouter, il lui faut tendre davantage l'oreille pour percevoir, au creux du silence, la musique inaudible qui bruit dans le vent et demeure ancrée dans la roche, qui invite le sujet humain à rallier le rythme qu'elle impose, qui exige la mort pour que la vie reprenne.²²

Les vignettes offertes dans le recueil révèlent également l'influence des poètes surréalistes de l'Europe de l'Est sur lesquels Ted Hughes travaille à travers sa participation à l'édition de la revue *Modern Poetry in Translation*. Dans la préface qu'il rédige pour une sélection de poèmes de l'artiste hongrois János Pilinszky, réalisée quelques années plus tard, Ted Hughes fait valoir la « confrontation » à laquelle le poète aspire, « dans le désœuvrement et le dénuement le plus absolu », « dans le silence qui se répand lorsque s'évanouit le cri que le Christ pousse sur sa croix ». Ted Hughes évoque en des termes glaçants les conditions de composition du poète après le massacre des guerres, dans un monde où, comme le suggérait Theodor A. Adorno dans *Prismes*, « écrire un poème est barbare », où les notions de « vérité », de « réalité » et de « compréhension » ont été vidées de sens, où la question du « choix moral » ou du « contrôle rationnel » est devenue caduque.²³ Si le « silence » est la seule solution recevable, Ted Hughes fait pourtant l'éloge de ces poètes qui sont parvenus à continuer d'écrire, et de chercher « le langage qui soit adéquat à ce moment, lorsque les clous restent

trying to displace our experience. And in so far as they are stronger than the raw life of our experience, and full of themselves and all the dictionaries they have digested, they do displace it. » (WP 19-20)

²² « Hughes is trying to recapture 'Some sort of language or set of sounds I can hear going on in the bottom of my mind, that's not quite English and not quite music. It's probably some sort of forgotten inherited language' (*The Poet Speaks*, 88). Perhaps a language better fitted to express the deepest rhythms and tensions of experience. The tension, in *Wodwo*, is in the struggle for meanings, not for effects, the struggle to part meanings from their bedrock in the physical world. » (Sagar 64)

²³ Adorno, Theodor, W. *Prismes*. Trad. Geneviève et Rainer Rochlitz. 1986. Petite Bibliothèque Payot. Paris : Editions Payot et Rivages, 2010, 30.

fichés dans la chair, avec l'immuable fixité du métal, et que ni les mains ni les pieds ne peuvent plus bouger ».²⁴

Dans *Wodwo*, Ted Hughes met finalement en avant l'insignifiance des actions humaines, quand bien même elles parviennent au plus haut degré d'inhumanité. Les hommes ne peuvent plus rien opposer, face à la nature et sa puissance tutélaire, et l'orgueilleux chevalier mis au service du dogme religieux et du culte de la raison, n'a d'autre solution que de faire tomber les armes. Selon Thomas West, l'expérience que propose le poète dans le recueil est une entreprise de « désencombrement » qui doit permettre à l'homme de se réconcilier avec les énergies du monde naturel : « As an inner quest, *Wodwo* is the mental process of disencumberment that leads to wodwohood, life as a wild man, amongst wolves and serpents, bulls and bears, wild boars and giants in the rocky fells past which rides the slayer of the dragon Nature [...]. True knighthood, true obeisance to Nature, Hughes implies, lies in the rudimentary being within us ».²⁵ L'aventure unique que l'homme doit traverser est un parcours initiatique qui fera de lui le « serviteur de la nature » et lui permettra de s'accomplir dans le plus grand dénuement.

❖ *Crow*

C'est en 1957, lors de leur séjour aux Etats-Unis, que Ted Hughes et Sylvia Plath font la rencontre de Leonard Baskin, sculpteur, graveur, dessinateur et éditeur, qui propose à Ted Hughes, quelques années plus tard, de « faire un livre sur les corbeaux ».²⁶ Dans une lettre datant de 1966, Ted Hughes annonce déjà qu'il a pour projet d'écrire un « conte traditionnel épique » au sujet d'un oiseau « très cru, presque analphabète, très rude, qui ne connaît presque

²⁴ « It is impossible not to feel that the spirit of his poetry aspires to the most naked and helpless of all confrontations: a Christ-like posture of crucifixion. His silence is the silence of that moment on the cross, after the cry. In all that he writes, we hear a question: what speech is adequate for this moment, when the iron nails remain fixed in the wounds, with an eternal iron fixity, and neither hands nor feet can move? The silence of artistic integrity 'after Auschwitz' is a real thing. The mass of the human evidence of the camps, and of similar situations since, has screwed up the price of 'truth' and 'reality' and 'understanding' beyond what common words seem able to pay. The European poets who have been formed by this circumstance are well known. They have only continued to write, when at all, with a seasoned despair, a minimal much-examined hope, a special irony. But because he is as he is, above all a passionately religious being, Pilinszky has shifted the problem into other dimensions - which are more traditional but also, perhaps, broader and older, more intimately relevant, more piercing. » (WP 232)

²⁵ West, Thomas. *Ted Hughes*. Contemporary Writers. Londres : Methuen, 1985, 59-60.

²⁶ « Perhaps it should be said that *Crow* grew out of an invitation by Leonard Baskin to make a book with him simply about crows. He wanted an occasion to add more crows to all the crows that flock through his sculptures, drawings, and engravings in their various transformations. AS the protagonist of a book, a crow would become symbolic in any author's hands. And a symbolic crow lives a legendary life. That is how *Crow* took off. » (WP 243)

rien ». Le personnage de Crow est déjà en gestation lorsque paraît *Wodwo*, dont certains textes, comme « Logos » ou « Theology », offrent les premières bribes de l'histoire du corbeau.²⁷ C'est dans une lettre adressée à Leonard Baskin, datant du 2 mars 1968 que Ted Hughes livre le premier résumé de son projet, qu'il entend évoquer par fragments, au gré des épisodes qui prendront la forme de petites histoires, de chansons, de discours, de contes ou de paraboles : « God has a nightmare – a Voice attacks him. He cannot understand what is wrong. Man comes to heaven and asks to be permitted to cease to exist since life is too awful. God is flabbergasted hearing these words from his prime creation. The Voice scorns man and God his creator. God finally challenges the Voice to do better. The voice creates Crow. Crow goes into the world and God tries everything to destroy him, pervert him, educate him out of himself etc – an epic of ordeals. »²⁸ Dans une lettre adressée cette fois à son frère Gerald, datée du 27 octobre 1969, Ted Hughes donne davantage de précisions : Dieu fait tout ce qu'il peut pour décourager Crow et lui donner envie d'en finir, mais le corbeau entêté manifeste une détermination à toute épreuve, une volonté « presque imbécile » : il ne renonce jamais, et devient un être « supérieur », à moitié humain, qui accepte de s'offrir en sacrifice, après avoir finalement anéanti Dieu en le dévorant. La Voix, qui n'est autre que la mère de Dieu, la mère de tous les dieux, a été « enterrée vivante et oubliée » par son fils : lorsque Crow la libère, elle renaît comme sa propre fille, « non pas fille de Dieu, mais de la Création », et il peut enfin s'unir à elle.²⁹

²⁷ A Daniel Huws, le 27 octobre 1966 : « And I've been writing lots in the history, songs, discourses, bedtime stories & general doggerel of one, Crow. Crow is very crude, nearly illiterate, very rough, & has not heard of most things, but he's a relief, after the poems I put all together & sent off a couple of months ago. I'll send you some of his primitive attempts when I get the courage to see them in type. The poems 'sent off a couple of months ago' would be published in 1967 as *Wodwo*, which, as TH had told Robert Lowell in his preceding letter, also contains prose stories and a play. » A Richard Murphy, le 20 janvier 1967 : « I got writing some new things – very plain ballad fables which will be O.K., I think, if I don't write more than about 40. They are the various Songs, bedtime stories, parables & visions of The Crow – who sings on one base, brutish note. I'll send you some when I get them typed. » (Hughes, Ted. *Letters of Ted Hughes [LTH]*. Ed. Christopher Reid. Londres : Faber, 2007, 261, 267)

²⁸ A Leonard Baskin, le 2 mars 1968 : « The CROW project did not fade, it's grown into a folk epic which will be the length of a novel – Bushman prose but more poems than prose. God has a nightmare – a Voice attacks him. He cannot understand what is wrong. Man comes to heaven and asks to be permitted to cease to exist since life is too awful. God is flabberghasted hearing these words from his prime creation. The Voice scorns man and God his creator. God finally challenges the Voice to do better. The voice creates Crow. Crow goes into the world and God tries everything to destroy him, pervert him, educate him out of himself etc – an epic of ordeals. This style of prolonged forging gradually transforms indestructible Crow into a superbeing who gets sacrificed. All through, are a great many apocryphal legends about Crow – some of which I enclose. Mainly Crow sings songs (God also sings songs and many of the objects and beings which Crow meets sing songs). I enclose one or two of Crow's songs. No songs are typical because Crow himself gets transformed at every stage. But his songs are all in crowtalk – which is as base and crude and plain and ugly a talk as I can devise though I haven't yet quite hit what I shall get. I enclose one or two of his songs. » (*LTH* 279-80)

²⁹ A Gerald Hughes et à sa famille, le 27 octobre 1969 : « The whole collection is called 'The Life and Songs Of The Crow.' My Crow has been created by God's nightmare (actually the voice of God's mother whom God has buried alive and forgotten). God's whole effort is to discourage Crow to the point of making him no longer want

Les ambitions de Ted Hughes, néanmoins, s'effondrent ; en mars 1969, Assia Wevill se suicide et emporte leur fille de quatre ans, Alexandra Tatiana Elise, dans la mort. La « saga » de Crow doit décrire sa « descente aux Enfers » puis son ascension vers le Paradis des corbeaux, mais la correspondance du poète fait état de ses difficultés croissantes à mener à bien son projet et à « faire émerger son corbeau » du magma infernal dans lequel il l'a plongé, ou même à reconnaître encore la créature à laquelle il a donné forme.³⁰ Il décrit son épuisement grandissant, jusqu'à ce qu'il finisse par avouer être parvenu à une impasse : en décembre 1969, à bout de forces, il renonce et rassemble les textes produits depuis ce « nadir » comme pour « s'en débarrasser » définitivement.³¹ Les chants et les aventures de Crow finalement publiés entre 1967 et 1973 ne sont donc que l'ébauche parcellaire d'une entreprise poétique laissée à l'abandon, comme le suggère même le sous-titre de l'édition la plus connue, « *From the Life and Songs of the Crow* », publiée par les éditions Faber en octobre 1970. Plusieurs séquences

to live – but Crow is indestructible, and in an imbecile sort of way un-outwittable, and eventually he eats God (he is forced to eat him) and liberates God's mother in the form of God's mother's daughter i.e. the daughter not of God but of the Creation, the mother of all the gods, and her he marries. After his terrific experiences he is a half-man (no longer a Crow made of solid black.) Though of course he is always a man as well. » (*LTH* 296-7)

³⁰ A Leonard Baskin, le 16 juillet 1969 : « I got going on my Crow thing very busily. Slowly turning into something mostly unpublishable I think – too something or other. I've got a lot of short pieces but they make more sense with the prose story which is what's not too elevated. A super-crude prose which will probably leave me psychically deformed. » A Daniel Weissbort, automne 1969 : « The whole Heath-Robinson but happily working factory that was producing them has fallen to bits, so I'm now assembling what I've got, which will be quite a lot. But not the most important part. In my saga Crow descends to Hell then climbs out to Paradise or a sort of quasi Crow Paradise. Unfortunately, when I got him right at the bottom of hell and being forced to eat his doppelganger and finding his bride in fragments and before he could get her together again (in process of which he was to become a skeleton scattered over the earth) at that happy moment everything went to hell and my sporadic efforts to get him out of it in convincing shape have been hopeless. My trouble is, I need two weeks now before I get to the point where I begin to get what I want. And each time I've got there – about three times – something's happened to break it up after one or two pages. Mostly I just haven't got there. End of lament over Die Fragmente. It is galling, though, to have had a really good and fruitful idea like that one, and then bungled it so horribly. I think I've past it now. I need a new hero. Perhaps Crow reconstituted in Hell is no longer Crow. Maybe I'm plugging the wrong hero. » (*LTH* 293, 297)

³¹ A Richard Murphy, le 8 mars 1969 : « Crow has dragged my life into its vortex and the quicker I get it finished the better – but everything tries to frustrate it. How do you feel about it still? There are quite a number of short poems, plus a longish seven chapter adventure in a sort of verse – a bit horrible, so much so that at one point I stopped, it was affecting my mind and everybody round me. But too late to stop. So now I'm pushing on. If I can get to the end I hope the end will redeem the rest somehow. » A Leonard Baskin, le 15 décembre 1969 : « Dear old Leonard, I hope you haven't had a year of such poor luck as I've had. I'm half-inclined to suspect CROW. There are now about 45 poems concerning Crow – so I'm calling it a day, and publishing them. Whether people like them or not, they are my masterpiece. Insofar as I can manage the likeness of a masterpiece. » A Anna Amichai, le 11 mars 1970 : « I haven't written anything for a year. I was writing a long series of poems about a Crow being, a sort of saga that puts this Crow through all sorts of extremes. At the absolute nadir it dragged me into a great depression, and Assia with me, and then the thing happened. So I have this depressing collection of poems about a Crow. » A Benn Sonnenberg, le 23 mars 1970 : « I finished my CROWS – or rather, I stopped writing at them. I got him right to the bottom of the inferno where in piecing together the fragments of the beloved he himself is reduced to a scattered skeleton – and at that point the world intervened. So there his bones still are. I haven't written a word since – for a year to the day. » A Richard Murphy, octobre 1970 : « Sorry for the long silence. Herewith CROW. I'm very glad to be rid of it – I hope it means I now come from under the shadow of his horrible little wing. I wish I'd got more of it. » (*LTH* 289, 300, 303, 304)

la précèdent ou la suivent, comme une série de poèmes intitulée *A Few Crow Poems*, parue le même mois, ou *Crow Wakes*, publié en avril 1971, mais aussi, dès le mois d'août 1970, une séquence intitulée *A Few Crow Poems*. Ted Hughes inclura dans ses publications ultérieures d'autres épisodes de l'histoire du corbeau, et après 1969, il écrira même de nouveaux textes qui trouveront notamment leur place dans *Cave Birds*, mais, selon Keith Sagar, « seulement une partie des deux premiers tiers » des aventures du corbeau sera en fin de compte publiée.³² Le critique souligne également qu'en renonçant à définir le contexte précis de ses textes, et en se contentant de donner, au gré des publications et des présentations, des séances de lecture ou d'enregistrement, le détail de la progression du corbeau, le recueil demeure cryptique et presque rétif à l'analyse, rendant particulièrement nécessaire l'engagement « créatif et sympathique de l'imagination » du lecteur appelé par le poète de ses vœux pour découvrir les vestiges, sous la forme « de cartes, de plans, d'études », d'une fresque à jamais incomplète.³³

Dans l'introduction qu'il donne de *Crow* pour la Ted Hughes Society, le critique Neil Roberts souligne le tournant que marque le recueil entre des volumes centrés sur la mise en valeur du monde naturel dans lequel le poète s'engage et s'immerge pleinement et des séquences ou des récits structurés et imprégnés par leur propos mythique. Il met en avant le caractère controversé du recueil, en tant qu'expérimentation stylistique sans précédent et sa remise en cause des certitudes chrétiennes et humanistes. *Crow* constitue le « chef d'œuvre » de Ted Hughes, selon l'aveu du poète lui-même, qu'il compose dans une période « de liberté

³² « *Crow*, once conceived, completely possessed Hughes, grew out of all proportion to his origins, and became the protagonist of *The Life and Songs of the Crow*, an 'epic folk-tale' in prose, studded with hundreds of poems, most of them the 'super-ugly' songs of *Crow*, or songs about him, some the songs of other birds and characters in the story. The tale drew not only on trickster mythology, but on the whole body of myth, folklore and literature with which Hughes had by the late sixties familiarised himself. Its basic shape was that of the traditional quest narrative, ending, like all quests, with the hero's emergence from the blackness of his crimes and sufferings into a raw wisdom, the healing of the split within him, the release of his own deeper humanity, all expressed in images of ego-death, rebirth and marriage. Like all Hughes' protagonists – Prometheus, Adam, the nameless hero of *Cave Birds* and Nicholas Lumb in *Gaudete* *Crow* was to function to some extent as an alter ego for Hughes, recapitulating aspects of his own experience. In a work for children (such as *The Iron Man*), an up-beat ending could be manufactured, but in a fully adult work such an ending had to be validated in life, and events in Hughes' life in 1969 plunged him back into the pit. He felt he could not continue the story beyond the point he had reached, where *Crow* was just beginning his upward movement of the final third. He abandoned the larger project entirely (though years of work and boxes of manuscripts had gone into it) and merely salvaged in *Crow* (1970) some of the poems from the first two thirds, with no attempt to provide them with a context. [...] *Crow* in fact refused to be killed off in 1969, and Hughes wrote many more *Crow* poems, some of which were incorporated in *Cave Birds*, but most of which are scattered in limited editions or obscure magazines or unpublished. » (Sagar, Keith. *The Laughter of Foxes. A Study of Ted Hughes*. 2000. Liverpool : Liverpool University Press, 2006, 171-2)

³³ A Keith Sagar, novembre 1973 : « The book (*Crow*) is mostly blueprints, route-maps, reconnaissances, etc—so it needs creative creative as well as sympathetic imagination, not just critical attention. » (*LTH* 338)

imaginative et d'énergie créative » demeurée sans égale, à laquelle les difficultés personnelles qu'il traverse alors viendront définitivement mettre un terme.³⁴

Afin de mettre en évidence les caractéristiques de son œuvre, dans un article rédigé pour l'ouvrage collectif *45 Contemporary Poems: The Creative Process*, Ted Hughes distingue la « Comédie noire » et la « littérature du fripon », situant la première « à la fin d'un processus culturel » et la seconde « au début ». Il décrit la première comme « puisant ses ressources dans le désespoir animal et le nihilisme suicidaire qui afflige une société ou un individu lorsque les croyances métaphysiques qui les soutiennent se désintègrent », affirme que la seconde « puise ses ressources dans l'optimisme invincible, biologique, qui soutient une société ou un individu dont le monde n'a pas encore été complètement créé et dont les croyances métaphysiques émergent à peine encore de leur premier sommeil ». Le poète insiste sur le fait que le désespoir et le nihilisme sont des éléments fondamentaux de la Comédie noire et que « les tentatives pour vivre » qu'elle met en scène ne sont que « provisoires, risibles, insensés, absurdes » ; à l'inverse, « l'optimisme et la joie créative » sont indispensables à la littérature du fripon, et les tentatives pour vivre qu'elle relate, pour rendre plus intense la vie et étendre ses dimensions, aussi maladroites fussent-elles, trouvent, en chaque point, le sens dont elles ont besoin. Alors que la première exprime toute la détresse qui fonde la réalité, la littérature du fripon fait valoir ce facteur de vie qui demeure enfoui sous toute l'affliction du monde, « tel l'esprit sacré du renouveau qui se met en quête de nouvelles ressources et des directions à prendre, qui explore ses possibilités d'émergence et de développement, transformant les pires circonstances en la meilleure des opportunités » : face à la même calamité, la Comédie noire pousse « un rire amer et destructeur », là où la littérature du fripon oppose son « rire créatif, et plein de défi ». ³⁵ Tel

³⁴ « *Crow* hold a uniquely important place in Hughes œuvre. It heralds the ambitious second phase of his work, lasting roughly from the late sixties to the late seventies, when he turned from direct engagement with the natural world to unified mythical narratives and sequences. It was his most controversial work: a stylistic experiment which abandoned many of the attractive features of his earlier work, and an ideological challenge to both Christianity and humanism. Hughes wrote *Crow*, mostly between 1966 and 1969, after a barren period following the death of Sylvia Plath. He looked back on the years of work on *Crow* as a time of imaginative freedom and creative energy, which he felt that he never subsequently recovered. He described *Crow* as his masterpiece. » (Robert, Neil. *Crow*. Ted Hughes Society. URL : <http://thetedhughessociety.org/crow>)

³⁵ « Black Comedy is the end of a cultural process, Trickster literature is the beginning. Black Comedy draws its effects from the animal despair and suicidal nihilism that afflict a society or an individual when the supportive metaphysical beliefs disintegrate. Trickster literature draws its effects from the unkillable, biological optimism that supports a society or individual whose world is not yet fully created, and whose metaphysical beliefs are only just struggling out of the dream stage. In Black Comedy the despair and nihilism are fundamental, and the attempts to live are provisional, clownish, meaningless, 'absurd'. In Trickster literature the optimism and creative joy are fundamental, and the attempts to live, and to enlarge and intensify life, however mismanaged, fill up at every point with self-sufficient meaning. [...] Black Comedy expresses the misery and disintegration of that, which is a reality, and so has its place in our attempts to diagnose what is happening to us. But Trickster literature expresses the vital factor compressed beneath the affliction at such times – the renewing, sacred spirit, searching its depths for new

est donc le projet de sauvetage et de régénération que Crow le fripon met en œuvre et le secret de son caractère : au cours de sa quête, a lieu « la rencontre du fripon, du héros, du saint et du simple d'esprit ». Il est le « démon indestructible de l'énergie phallique » qui « ne laisse jamais la souffrance l'abattre ou la mort avoir raison de lui, mais toujours les contourne et jamais ne désespère. Trop opportuniste pour le *samadhi* sexuel, trop fruste pour l'extase spirituelle, trop immortel pour la joie tragique, il poursuit son chemin à grand fracas, avec une joie biologique débordante ».³⁶

Au cours de l'entrevue accordée à Ekbert Faas au sujet de *Crow*, Ted Hughes revient sur l'origine de son projet d'un point de vue langagier : « The idea was originally just to write his songs, the songs that a Crow would sing. In other words, songs with no music whatsoever, in a super-simple and a super-ugly language which would in a way shed everything except just what he wanted to say without any other consideration and that's the basis of the style of the whole thing » (Faas 208). Il conclut aussi ses remarques à propos du poème « *Crow on the Beach* » en décrivant le travail d'épure qu'il a mené pour parvenir à ce langage, guidé par la volonté d'être le plus « simple » possible, afin de relater avec puissance et immédiateté, avec une force musicale et physique, les aventures du corbeau et faire valoir ses « chants légendaires » : « Considering 'Crow on the Beach' as a song among songs, the dominance of melody (the kind of melody that will carry a legend), in the voice of it, tends again to select for itself an elemental vocabulary – one that has, like music itself, kinaesthetic or at least physical roots. That seems to have happened, sure enough, but I only offer it as an observation. I suppose a close analysis of the vocabulary might come up with some account of the melody as a variant of a certain species, pinpoint its psychosomatic characteristics, etc. Whatever that may be, the melody controlled the selection of words – as a physical act summons just the right hormones.

resources and directives, exploring towards new emergence and growth. And this is how the worst moment comes closest to the best opportunity. [...] « In an individual's life, Black Comedy is like a metaphor of inescapable age and illness, as if it were founded on the chemical disillusionment and breakdown of the cells. But Trickster literature corresponds to the infantile, irresponsible naïvety of sexual love, as if it were founded on the immortal enterprise of the sperm. [...] It is like the difference between two laughs: one bitter and destructive, the other defiant and creative, attending what seems to be the same calamity. » (WP 239-40)

³⁶ « The recurrent quest of trickster, as the spirit of the sperm, is like a master plan, a deep biological imprint, and one of our most useful pieces of kit. We use it all the time, spontaneously, like a tool, at every stage of psychological recovery or growth. It supplies a path to the God-seeker, whose spiritual ecstasy, or the ecstasy he works for, hasn't altogether lost the sexual *samadhi* of the sperm. [...] It is a series, and never properly Tragic, because Trickster, demon of phallic energy, bearing the spirit of the sperm, is repetitive and indestructible. No matter what fatal mistake he makes, and what tragic flaws he indulges, he refuses to let sufferings or death detain him, but always circumvents them, and never despairs. Too full of opportunistic ideas for sexual *samadhi*, too unevolved for spiritual ecstasy, too deathless for tragic joy, he rattles along on biological glee. » (WP 241)

The special function of the melody is the only law to the language of Crow ». ³⁷ A Ekbert Faas, Ted Hughes avoue avoir atteint son but dans seulement quelques-uns des chants de son corbeau. ³⁸

❖ *Orghast*

Orghast est un projet théâtral préparé en collaboration avec le metteur en scène Peter Brook et sa compagnie d'acteurs, le Centre for Theatre Research, en prévision de la cinquième édition d'un festival international organisé à Persépolis en 1971. Sa particularité la plus frappante est la volonté, affichée par le poète comme par le metteur en scène, de proposer un spectacle fondé sur l'improvisation dans un langage inventé, également dénommé « orghast » : il s'agit de parvenir à cette immédiateté que le langage et l'action dramatique, usés par la répétition, en viennent à inéluctablement à perdre. Le fil narratif qui guide Ted Hughes et Peter Brook est le mythe du voleur de feu Prométhée, renommé Pramanath, dont l'histoire est transformée et mêlée à d'autres récits, comme *La Vida Es Sueño* du dramaturge espagnol Pedro Calderón de la Barca ou *Kaspar* de l'auteur allemand Peter Handke. L'intrigue doit progresser librement, au cours d'une séquence dramatique improvisée et se déployer à la manière d'un vaste réseau symbolique. ³⁹ Dans une note apparaissant dans l'édition des *Selected Poems 1972*, Ted Hughes explique ainsi : « Our drama combined the *Prometheus Bound* of Aeschylus, Calderon's *Life is a Dream* – both of which stories had early roots in Persia] and archaic bits of myth, mainly early Persian, associated with the figure of Prometheus. It revolved around the

³⁷ « The language of this piece – as of most of the *Crow* pieces – is really determined by the fact that it is a song-legend. As a legend the archaic perspective requires simplicity of a particular kind. The whole problem of composing a song-legend, in the thick of contemporary literatures, is the business of reaching the right kind of simplicity – and then hanging on to it. So it seems to me. And one has to have a taste for simplicity. Complexity, as a fact of our consciousness, is highly attractive, and tends to commandeer all the available blood, in any constructive mental effort. There is a simplicity on the near side of it, which is a matter of selecting and generalizing the teeming external effects. There is another simplicity on the far side of it, which is a matter of handling the nuclei. As styles of language, they provide opportunities for different kinds of penetration, but successful legend employs the latter. » (WP 242-3)

³⁸ « I get near it in a few poems. There I really begin to get what I was after. » (Faas 208)

³⁹ « That account of how Hughes's mythology was bodied forth is, of course, privileged. No one in the audience could positively identify characters other than Prometheus, and perhaps the Vulture, through the dramatic natures of the other main characters were generally plain to see, and hear. Precise following of the performance as a line-by-line story was no part of the intention. 'To try to explain *Orghast* in terms of the working structures that was used is to explain it away,' Reeves said; and as instance, mentioned that Prometheus's last speech, though in fact the last lines of Aeschylus's play, was not used there for that reason, 'to articulate the specific meaning given to it in English translations' – indeed, other Aeschylus speeches, even from other plays, had been tried at that point but 'because it worked best'. » (Smith, Anthony Charles Hockley. *Orghast at Persepolis*. New York : The Viking Press, 1973, 204-5)

complementary fates of this semi-divine figure nailed to the mountain summit and the disinherited figure chained in the mountain's heart » (*CP* 1258).

Les recherches langagières engagées par Ted Hughes pour *Orghast* ont pour point de départ une profonde insatisfaction vis-à-vis du langage usuel et la conviction que « l'anglais ne vaut plus rien » et « n'aurait jamais pu faire l'affaire ». Le poète cherche à mettre au point une « langue purgée des associations aléatoires de l'anglais, qui essaient en permanence de substituer à l'expérience et à la vérité les mécanismes de sa propre vie autonome », à partir de racines linguistiques puisées dans l'avesta ou le grec ancien. Tout comme *Crow* célébrait ironiquement l'avènement d'un « style super-laid » capable d'évoquer dans toute sa cruauté l'horreur dans laquelle le monde a sombré, *Orghast* renverse et abat les fondations du langage : le poète cherche à remonter à ses racines, afin que s'élève à nouveau un chant authentique et puissant comme le feu volé par Prométhée et qui symbolise cet élan que le poète cherche à capturer au fond de l'être.⁴⁰ Il est cette force de liberté vivifiante qui brûle dans le cœur du Titan qui a brisé ses chaînes, qui anime la parole comme une flamme inextinguible.

Dans un article consacré à l'œuvre de la poétesse Laura Riding, Ted Hughes fait un rappel signifiant : « Respecter les mots davantage que les vérités qui essaient perpétuellement de trouver et de corriger les mots, c'est la mort de la poésie. L'inverse, bien sûr, est aussi la mort de la poésie, mais seulement après avoir produit de la poésie ».⁴¹ Dans *Orghast*, Ted Hughes propose un art de la fulgurance, où les mots n'existent que pour le monde et l'instant qu'ils convoquent. Il veut mettre au point un langage capable « d'opérer dans l'esprit des hommes sans même qu'ils en soient conscients », impératif qui se rapproche de l'idéal dramatique d'Antonin Artaud, en quête d'une langue qui fasse valoir « l'impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots », et qui rappelle également la puissance signifiante de la musique.⁴² Dans *Le Cru et le cuit*, Claude Lévi-Strauss rapproche en effet la logique des mythes

⁴⁰ « Hughes had written one scene in English, which worked all right, but after that had come to feel that, for the composite mythology which was starting to form in his head, 'English was hopeless. It could never have come near it'. He had taken English to a bare, bald and imageless extreme already in *Oedipus*. The new syllables he now began to invent, the first vocabulary of *Orghast*, were a language 'purged of the haphazard associations of English, which continually tries to supplant experience and truth with the mechanisms of its own autonomous life. *Orghast* creates the sensation of a half-barbaric world'. » (Smith 42-3)

⁴¹ « She has a 'religious' respect for the thing to be said, but no respect at all for the available means of saying it. 'The poetry does not matter.' [...] Her language is truly primitive speech, a medicine bag of provisional magic and rough improvisation – childlike, bizarre, in a perpetual restless state of dissolution and re-invention. It is a selfless language, created on the spur of the moment by her fierce, close, lucid, entranced, sensitive, and wary pursuit of the actualities beyond them. [...] To respect words more than the truths which are perpetually trying to find and correct words is the death of poetry. The reverse, of course, is also the death of poetry – but not before it has produced poetry. » (*WP* 238)

⁴² « Hughes did not expect or intend that the Persepolis audience would have much conceptual grasp of what was going on. T. S. Eliot argued that poetry can communicate before it is understood, yes, Hughes said, look at the

de celle de la musique, en comparant leur mode de fonctionnement. Il affirme que « la structure des mythes se révèle à travers une partition musicale », et défend l'idée selon laquelle les mythes renvoient les hommes à des vérités et des structures existentielles primordiales mais inconscientes : « La musique et la mythologie confrontent l'homme à des approximations conscientes (une partition musicale et un mythe ne pouvant être autre chose) de vérités inconscientes et qui leur sont consécutive ».⁴³ Avec l'*orghast*, Ted Hughes espère enfin atteindre ce développement où le langage s'établit non plus en tant que moyen mais sujet et objet de communication, qui convoque en lui-même la réalité qu'il évoque, qu'il l'incarne et la symbolise, avec cette force physique et musicale qu'il cherchait déjà à obtenir dans les poèmes de *Crow*. Le dessin offert par le poète d'une « physiologie d'*orghast* » est à cet égard révélateur : il représente le héros Pramanath et assigne à chaque partie de son corps des fonctions symboliques ou des indications narratives succinctes ; rappelant le rôle crucial endossé par les acteurs et par le rituel dramatique. *Orghast* ramène le théâtre et la poésie à leurs origines rituelles et sacrées, permettant au mythe et à la parole de s'incarner et de se déployer au cours d'un événement proprement poétique, c'est-à-dire créateur.⁴⁴

Le compte-rendu livré de la représentation d'*Orghast* par le spécialiste perse de philosophie Sayyid Hossein Nasr, met en avant une expérience singulière qui exige du public qu'il suspende ses attentes et se laisse entièrement guider. Le temps du spectacle est celui d'une cérémonie au cours de laquelle il fut à nouveau possible, pour un court moment, « de communiquer le message de l'Esprit le plus universel aux hommes séparés par des langues devenues étrangères les unes aux autres ». Ces commentaires mettent en avant la possibilité que le poète ait enfin trouvé ce dont il était en quête : dans *Orghast*, selon le critique, « c'est l'Esprit lui-même qui est convoqué sur scène, et qui, depuis l'au-delà jusqu'à la source de la vie, s'anime

Poetry International events every summer, the people there respond to any spoken language. On the page it is not the same, hence *Modern Poetry in Translation*. In *The Raw and the Cooked*, a book which had some influence on the work in Persia (as *Structural Anthropology* had on *Oedipus*), Claude Lévi-Strauss make a remark comparable to Eliot's: 'Myths operate in men's minds without their being aware of the fact'. » (Smith 91) « Au centre de la tragédie shakespearienne, Hughes rencontre ce qui était sa préoccupation majeure avec *Orghast* : la nature problématiquement paradoxale du verbe symbolique. C'est cela qui informe l'œuvre de même que la folie finale d'Antonin Artaud, qui cherchait dans son théâtre de la cruauté, comme Hughes à Persépolis, « une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots. » (Moulin, Joanny. *Ted Hughes : La Langue rémunérée*. L'aire anglophone. Paris : L'Harmattan, 1999, 257)

⁴³ Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques I. Le Cru et le cuit*. 1964. Paris : Plon, 1990, 25-6.

⁴⁴ « Hughes read the directors an outline of the *Orghast* mythology. It was not an account of specific scenes, already written or in formation, but rather the complete, composite body of myths, some of which – but not all – would be dramatized in particular actions, the rest remaining submerged, a subtext. He imagined the story as being enacted within the body of Prometheus on his rock, just as all languages originated in the physiology of man; and he drew a picture, a physiology of *Orghast*, showing in which parts of Prometheus's body the myths took place, and the sounds they gave rise to. » (Smith 91)

pour révéler aux hommes les vérités les plus profondes » de l'être et du langage.⁴⁵ Si *Orghast* demeure un hapax, un objet poétique resté sans comparaison parce qu'il frôle de trop près les limites de ce qui peut être représenté, communiqué, partagé, les commentaires de Sayyid Hossein Nasr suggèrent que cet idéal, à peine touché du doigt, s'évanouit déjà comme un rêve impossible.

❖ *Prometheus On His Crag*

Prometheus On His Crag, court recueil de vingt-et-un petits poèmes, est rédigé par Ted Hughes au moment où il œuvre à l'élaboration de la théogonie d'*Orghast* et de son langage, au début des années 1970. Finalement publiée en novembre 1973 par Ted Hughes dans sa propre maison d'édition, Rainbow Press, la séquence est incluse dans le recueil *Moortown*, publié en 1979, en substituant trois poèmes de la première édition à trois autres textes. *Prometheus On His Crag* retrace, sous une forme plus classique que l'étonnant projet théâtral d'*Orghast*, le parcours du Titan condamné au supplice, de son éveil à la souffrance, jusqu'à sa délivrance finale. Les poèmes du recueil se caractérisent par la concision de leur style et le dénuement de leur structure, et Keith Sagar, dans le compte-rendu qu'il en donne, les décrit comme les « maillons d'une chaîne, forgés ensemble, aussi durs que l'acier bleu »,⁴⁶ maillons, qui une fois assemblés, retracent le chemin de l'être vivant vers la reconquête de sa liberté et de son humanité. Dans *Orghast* comme dans *Prometheus On His Crag*, Ted Hughes se concentre sur la figure du Titan Prométhée qui est condamné à endurer un calvaire infini, pour avoir dérobé le feu aux dieux de l'Olympe afin d'en faire don aux hommes. Le poète ne cherche pas à se

⁴⁵ « Finally, a Persian scholar of philosophy, Sayyid Hossein Nasr, was interviewed in the festival bulletin. Brook, he said, 'is interested in bringing to modern man a very badly needed message from the world of the Spirit. I'm somewhat doubtful whether he has succeeded in accomplishing this, although he has been able [...] to succeed in shaking the audience and making them realize how trivial modern language has become; and how important it is for man to go back to the level of the myth – in a spiritual sense, of course – not myth as opposed to history or reality, but myth as the Real, in order to rediscover himself. But I think that, outside the languages of tradition, the languages provided by God in the various religions, and the myths whereby the truth has been spoken to different peoples at different times, it is impossible to communicate the message of the Spirit. That is, the message of the Spirit, like the Spirit itself, must come in its form and content from above... To reach the fountain of life it becomes necessary to plunge completely into it, and to make use not only of the abstract ideas of myth but also their concrete manifestations. » (Smith 244)

⁴⁶ « The poems are short, most of them of 11, 14, or 17 lines made up of single first and last lines with the rest in triplets. Many are internal monologues of Prometheus as he contemplates his own situation, the god who has condemned him to it, the vulture, and such fellow-sufferers as Io, a maiden turned by Zeus into a heifer perpetually pursued by a hornet, 'bucking the bee of the Creator'. They are poems stripped of everything but their meanings, expressed in a few stark images; They are the forged links of a chain, as hard as blue steel. The world is shrunk to the size of an icon, a water-bead, a grain of sand, an atom. language is an instrument for probing relentlessly towards the centre. » (Sagar 147)

concentrer sur les faits héroïques de l'intrépide demi-dieu, mais, au contraire, à mettre en avant le moment où tout semble perdu. C'est précisément dans le dénuement du plus profond désespoir, face à la terrifiante possibilité que les souffrances endurées soient éternelles que l'être vivant puise dans ses ultimes ressources et qu'un dénouement peut paradoxalement advenir, lorsqu'il fait l'expérience, alors que tout lui manque, d'*être*, de façon absolue ; alors, il s'approche un peu plus du secret insondable qui fonde la vérité de l'existence, lorsque depuis le rocher auquel il était enchaîné, le Titan regarde l'infini de l'horizon qui s'étend sous ses pieds et voit fleurir le crocus évangile qu'il abreuve de son propre sang.

❖ *Gaudete*

Gaudete est certainement le projet qui, avec *Orghast*, éprouve le plus audacieusement les règles du genre poétique : initialement imaginé comme un scénario cinématographique, le texte originel, écrit entre 1962 et 1964, est remanié suite au refus du réalisateur suédois Vilgot Sjöman de l'adapter à l'écran. Dans une lettre adressée à Keith Sagar et datant du 30 mai 1977, Ted Hughes explique avoir cherché les mots justes et le style adéquat pour raconter l'histoire d'un prêtre anglican et de son double et pour décrire les étapes de leur « guérison », tout en évitant de se contrefaire en imitant les poèmes écrits pour *Crow*. Il souligne avoir privilégié une écriture acérée, dense et dynamique qui transcrive efficacement les aventures surnaturelles de ses personnages et qui mette en valeur la façon dont des esprits démoniaques, faisant irruption dans un sage village bourgeois, sèment le chaos avec une puissance étourdissante.⁴⁷ Le Révérend Nicholas Lumb et son double sont aussi bien le reflet de *Crow* le fripon à l'appétit sexuel débordant et l'égocentrisme démesuré que de la figure désœuvrée et hagarde évoquée

⁴⁷ A Keith Sagar, le 30 mai 1977 : « The 'healing' refers to the task for which living men were carried away by spirits in various scots and Irish tales: sometimes to cure a sick person, usually to work some recovery on a woman, or deliver a child. What he actually did there is a whole separate possibility. Difficulty – if it is one – is to keep that distinct from continued *Crow*. The consciousness of the original real Lumb and that of the changeling leak into each other, at times change places – a little of that in the *Gaudete* narrative. I didn't push it or develop it for its own sake because I wanted a story that (a) could somehow happen like that if the priest was eccentric enough (b) would rush from beginning to end with natural acceleration, like a runaway truck downhill – a small compact sequence, really a short story. Obviously, it could also have been a big sprawling fantasy of two worlds but I didn't want that. Idea in the style was to crush an elemental dimension into the dead end of tea-cups, spectacles, bits of stone etc. I wanted the feeling of a collision – a disastrous one – between something unlimited and insatiable and something trapped and itself a trap, between a keen sense of something supernatural or at least unnatural going on while the actual world yields nothing but the commonplace visible surface of inert objects and the skins of people's faces. I don't confuse this at any point with dialogue – nobody says anything. If they do, it's indicated at a remove, as if it were the track of a fly on a window. That helped determine the style. Also part of it, a collision between a debased demonish spirit-power, in wood-goblinish form, and the sterile gentility of a Southern English village. » (*LTH* 384)

par Ted Hughes dans son analyse de l'œuvre de Shakespeare, apparaissant entre les ruines « de l'ancien monde de la déesse médiévale et le monde du nouveau Jéhovah », au moment où tout va s'effondrer : « a self that would somehow hang onto all the fragments as the newly-throned god and the deposed goddess tore each other to pieces behind his face. And this is where Shakespeare's hero comes staggering in. Mother-wet, weak-legged, horrified at the task, boggling – Hamlet » (WP 111).

Gaudete est publié au mois de mai 1977 aux éditions Faber : le récit principal est précédé par un Argument et un Prologue et suivi par un Épilogue qui se compose lui-même d'une première partie rédigée dans la même prose poétique que le reste du volume et apportant une forme de résolution narrative à l'intrigue centrale, et d'une seconde partie constituée de quarante-cinq courts poèmes rédigés en 1975. Dans une note apportée à l'édition de 1982 de ses *Selected Poems*, dans laquelle il inclut certains des poèmes de l'Épilogue, Ted Hughes décrit *Gaudete* de la manière suivante : « a long story in verse which outlines the last day of a changeling – a creature substituted for an Anglican clergyman, as an all but perfect duplicate, by powers of the other world, while the real clergyman remains in the other world as a prisoner (like Thomas the Rhymer in the Scots ballad). At the destruction of the changeling, the man of flesh and blood reappears, and the poems here are taken from his notebook – his diary of coming to his senses, or of trying to come to his senses ». Les poèmes de l'Épilogue, plus précisément, sont les « hymnes et les psaumes que le véritable Nicholas Lumb compose en revenant au monde, à l'Ouest de l'Irlande, afin de rendre hommage à une divinité féminine sans nom » (CP 1263).

Ted Hughes souligne avoir voulu faire reposer son récit sur la force suggestive des images proposées, plutôt que sur leur explicitation, et ne propose aucun dialogue, cultivant une atmosphère brouillée et un mode de narration cryptique.⁴⁸ Au cours de leur préparation du chapitre consacré à *Gaudete* dans *A Critical Study of Ted Hughes*, Terry Gifford et Neil Roberts avouent à Ted Hughes peiner pour « trouver du sens » à son récit ; la réponse du poète fait état des difficultés rencontrées pour parvenir à son objectif sans renoncer à son projet initial. Il souhaite en effet exprimer avec clarté le thème qu'il s'est choisi « sans pour autant faire jamais aucun commentaire, sans jamais exposer son propos, sans jamais permettre à la discussion de s'installer entre ses personnages ou même de leur autoriser la moindre spéculation individuelle

⁴⁸ « I wanted to suggest all that, and say nothing about it. No detail but what radiated the right feeling I've described. No explanation of cause and effect—just juxtapositions or symmetrical relationships. Various bits and pieces that might seem 'difficult' seem to me right in the overall pattern. » (LTH 384)

». Il s'agit « d'empêcher tout acte d'interprétation afin de ménager une atmosphère d'implication claustrophobique », et même de « préserver les images de l'intellectualisation immédiate que peut en faire le lecteur et du sens explicite qu'il peut leur assigner ».⁴⁹ Ted Hughes souligne cultiver cette forme de narration étourdissante, qu'il ne présente comme la plus « fluide et limpide » possible que parce qu'elle a, en réalité, la force de « pousser le récit avec l'énergie d'un torrent ».⁵⁰

A travers l'histoire qu'il raconte, Ted Hughes propose à nouveau un rituel poétique dont l'objectif est de tester ses propres limites, afin de pénétrer plus profondément ce secret existentiel et poétique demeuré ineffable, et c'est la raison pour laquelle sa façon de présenter son récit multiplie les images et les symboles déstabilisants. Il explique ainsi avoir voulu mettre en scène « l'esprit qui se débat avec énergie dans les cellules de tous les êtres vivants, et émerge, abasourdi et presque inconscient, dans une tentative pour rétablir le contact avec ses vraies origines et répondre au véritable appel qu'il a reçu ».⁵¹ L'histoire du Révérend Lumb est celle, une fois de plus de la défaite de l'homme face à sa Terre-Mère et sa Fiancée Sacrée, la Déesse

⁴⁹ A Terry Gifford et Neil Roberts, septembre-octobre 1979 : « My main problem technically was to make the implications of my theme clear, and yet at the same time make no authorial comment, no exposition, permit no discussion between characters and permit them no individual speculation that was not an immediate part of enactment. I wanted nothing that was not organically part of enactment, and that didn't contribute to a sense of claustrophobic involvement. Ideally I would free my image from the entanglement of my reader's immediate intellectual response to explicit meanings—by having no very explicit meanings, or rather no meanings enlarged on in explicit terms. I would like to liberate it into imaginative freedom behind my reader's rationale of defences, his ego's natural rejection of whatever does not belong to it, by excluding any language that directly engages that part of the mind. That's an impossible ideal, I know, but that's the aesthetic motive behind much of what is in the writing, and it explains why I excluded what I did. I don't know whether I've succeeded, except with temperaments near enough kin to my own. » (*LTH* 428)

⁵⁰ « What has been pointed out to me as 'grotesque', seemed to me exhilarating and beautiful and a way of combining what I felt to be truths, and still does—so it's a difference of taste, with the critic calling my taste in this instance corrupt, meaning he doesn't agree with me. The style was indispensable to the theme, nothing else released the particular thing I had located. At the same time I wanted the language open and clear—conductive of narrative current—above everything I wanted a flowing and accelerating current of narrative momentum—not a narrated story so much as an acted-out story. This is how it comes about that at every point the intonation of the language becomes infected by the tempo and style of whatever character it's dealing with at the time—that's an inevitable part of any 'acting-out' style of telling a tale, it happens involuntarily, and it explains the variations in the tuning of the language within the overall style, and it explains too I think the misreadings of some of the book's reviewers. » (*LTH* 429)

⁵¹ « Because what I held in focus as I wrote was a sense of the spirit energy staggering through the crassness of the living cells, in this group, and emerging in its way as stupefied and benighted, and going about its mission almost somnambulist, almost unconscious, tinkering with Heath-Robinson paper-back magical operations as an instinctive but muddled attempt to re-establish contact with the real origins and the real calling. The battery image of the poem was of transcendental energy jammed—unconscious and deformed in the collision—into dead-end objects, dead-end claustrophobic egos, dilettante museum egos, second-hand bailer-twine-repaired mechanical egos, and galvanising them in perfunctory fashion, blowing their inadequate circuits. Is any of that there? As if the brilliant real thing were happening to creatures of light in another world—but these are the shadows of it, confusedly glimpsing and remembering, translating it all into puppet and monkey and routine reflex, and helpless to manage even that, broken or demonised by the flashes of it, enmired in bodily thickness and ego inertia, and overwhelmed anyway by the vegetable weight and confusion and dumb beauty of late May? Is that relevant to anything we have to live in, and is it a meaning, does it open onto any meanings? » (*LTH* 427-8)

de l'Être Complet : ni lui ni son double, dans le cadre du Prologue ou du récit principal, ne s'avèrent capables de corriger leurs torts vis-à-vis des forces du féminin et de la nature, malgré les nombreuses opportunités qui se présentent à eux. C'est seulement dans l'Épilogue, après la mort concomitante de Lumb et de son double, qui annonce la guérison de ses blessures intérieures et lui permet de réparer ses erreurs, que s'ouvre le chemin de la progression et de l'accomplissement.

La divinité féminine que les poèmes évoquent avec dévotion est, comme le suggère Craig Robinson, « la force vitale, à la fois intérieure et extérieure, incarnée et transcendante, mortelle et éternelle, de l'Étant, qui ne peut exister sans les êtres, mais ne s'attache à aucun d'eux » : « She is what the Greeks called *zoë*, which Kerenyi in *Dionysos* defines as 'life in general... the thread upon which every individual *bios* is strung like a bead, and which in contrast to *bios*, can be conceived of only as ENDLESS... *zoë* does not admit of the experience of its destruction: it is... infinite life'. [...] And for Lumb it means that the goddess, the only goal, must remain unattainable: 'Who is this? / She reveals herself and is veiled.' Heidegger voices the same joint presence and absence when he speaks of Parmenides' goddess of truth, Aletheia, as the unconcealedness of beings which is simultaneously still a concealedness, or when he regards the vast emptiness of the sky as the proof of the god's existence ». ⁵² Craig Robinson conclut son analyse de *Gaudete* en soulignant que le « développement intérieur » de Lumb demeure incomplet, comme ce sera le cas du protagoniste de *Cave Birds*, à la fin du recueil. Ted Hughes cultive, à la fin de l'Épilogue, « une vision de la grâce envisagée comme une tension vers de douloureuses révélations, où l'Autre, désiré si ardemment, possède une intensité et une plénitude absolues », le rendant à la fois intime et inaccessible. Selon le critique, c'est peut-être en ce point de son œuvre que Ted Hughes a frôlé du plus près son rêve d'exprimer la vérité de « l'accomplissement » de l'être, dans toute sa « simplicité » et sa « clarté » parfaite. ⁵³

⁵² Robinson, Craig. *Ted Hughes as Shepherd of Being*. Basingstoke : The Macmillan Press, 1989, 92-3.

⁵³ « [...] Lumb's inner development remains qualified in a way which will be paralleled in the closing poems of *Cave Birds*. The *Gaudete* Epilogue stays true to its sense of grace as a yearning after painful epiphanies of an Other so intense and all-inclusive as to be essential and yet also unencompassable. [...] This is perhaps the furthest point on Hughes' journey towards the kind of all-inclusive simplicity and clarity that lies on the far side of experience. » (Robinson 93-4)

❖ *Cave Birds*

Comme le rappelle Keith Sagar, le travail de Ted Hughes sur les poèmes de *Crow* prend fin en 1969, mais le poète a encore l'intention de faire publier de nombreux textes à sa disposition et finalement exclus de l'édition déjà établie des aventures et des chants du corbeau, et c'est dans *Cave Birds*, selon le critique, que le poète reprendra ces chemins abandonnés jusqu'alors. C'est en découvrant une série de dessins d'oiseaux de Leonard Baskin que Ted Hughes trouve l'inspiration de ce nouveau projet poétique : le recueil a pour origine neuf dessins d'oiseaux aux traits anthropomorphiques réalisés par Leonard Baskin en 1974, et pour lesquels Ted Hughes écrit neuf premiers poèmes (« The Summoner », « The Interrogator », « The Judge », « The Plaintiff », « The Executioner », « The Accused », « The Risen » et « Finale »). Dix dessins supplémentaires, accompagnés de nouveaux poèmes, sont réalisés dans un second temps (« The Knight », « The Gatekeeper », « A Flayed Crow in the Hall of Judgement », « The Baptist », « A Green Mother », « A Riddle », « The Scapegoat », « The Guide », « Walking Bare » et « The Owl Flower »), afin d'étoffer le « drame alchimique » que les deux artistes sont en train d'élaborer, et c'est cet ensemble qui est présenté au Ikley Literature Festival en mai 1975, où Ted Hughes propose une lecture et une explication de ses textes. Enfin, douze poèmes sont encore composés qui ne cherchent plus à illustrer directement les derniers dessins produits par Leonard Baskin (« The Scream », « After the First Fright », « She Seemed So Considerate », « In These Fading Moments I Wanted to Say », « First, the Doubtful Charts of Skin », « Something Was Happening », « Only a Little Sleep, a Little Slumber », « As I Came, I Saw a Wood », « After There Was Nothing Came a Woman », « His Legs Ran About » et « Bride and Groom Lie Hidden for Three Days ») : la séquence formée par ces trente-et-un textes constitue l'édition finalement publiée aux éditions Faber en 1978.

Dans la note introductive qu'il donne du recueil dans l'édition des *Selected Poems*, Ted Hughes souligne le rôle « contrapuntique » joué par les oiseaux dans le cadre d'un drame « symbolique » : *Cave Birds* ne prend pas la forme d'une pièce organisée de façon rigide, où les étapes de la progression du sujet humain peuvent être identifiées et délimitées clairement en des « actes » distincts.⁵⁴ Le lecteur, à l'image du protagoniste, doit se laisser porter par le chant

⁵⁴ « This is a sequence of twenty-nine poems written to accompany drawings – of imaginary birds – by Leonard Baskin. The poems plot the course of a symbolic drama, concerning disintegration and re-integration, with contrapuntal roles played by birds and humans. For the four poems printed here the drawings cannot be reproduced, so it might help to know that the Executioner is a giant raven; the knight is a decomposing bird of the Crow type; Bride and Groom are human beings with bird attributes, and the Risen is a falcon, the full-fledged emergence of a Horus. Throughout the original sequence the interdependence between drawings and verse is quite close. » (CP 1199)

des oiseaux, musique étrangère dont il lui faut déchiffrer le message. Le recueil met en scène un monde souterrain et invisible, royaume des oiseaux inaccessible à la raison, à la conscience et presque au langage. Le premier sous-titre envisagé pour la séquence, « The Death of Socrates and His Resurrection in Egypt » révèle que le protagoniste est bien l'héritier de Socrate, l'homme prêt à tout pour imposer le règne de l'intellect, mais, dans le recueil, la « caverne » des illusions n'est plus celle du corps mais celle de l'esprit rationnel, trop prompt à clamer ses vertus. Ted Hughes fait de son personnage une nouvelle incarnation de l'homme criminel identifié par Robert Graves dans *The White Goddess*, ou qu'il repère dans sa propre analyse de l'œuvre de William Shakespeare dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* : comme Lumb dans *Gaudete*, il a voulu humilier et détruire une figure féminine qui représente la Déesse de la nature et de la vie organique destituée par le roi puritain Jéhovah, la prisonnière du Dieu de *Crow*, sa Terre-Mère et sa Fiancée Sacrée, à la fois Reine des Enfers et Fleur du Paradis. Les oiseaux qui s'avancent alors un à un sont les juges et les bourreaux venus pour l'accuser, le condamner et le punir, et il lui faut se soumettre, accepter la sentence et endurer son châtiment.

Comme Prométhée, le sujet humain décrit par Ted Hughes dans *Cave Birds* doit se tenir prêt à affronter le néant et le silence, à faire face à la mort et au danger d'une disparition définitive. Son cheminement n'est pas linéaire et sa progression n'est pas sans accroc : souvent il s'arrête, plein de doutes ou saisi d'effroi, et il fait encore des erreurs, s'enfonçant dans ses torts ou se berçant d'illusions. Cependant, c'est ainsi qu'il peut avancer le plus sûrement, et la renaissance et le mariage alchimiques célébrés au terme du recueil en apportent la confirmation la plus certaine. Dans un article consacré aux sources d'inspiration mythologiques de *Cave Birds*, le critique Graham Bradshaw souligne le « caractère crucial de l'image mythique et alchimique de l'union mystique des opposés ou *coincidentia oppositorum* » célébrée dans les derniers poèmes du recueil : elle renvoie au « mariage spagyrique entre le sulfure et le mercure », à « l'union cabalistique entre *absconditus sponsus* et *abscondita sponsa* », à « l'union mythologique de Sol et Luna, Rex et Regina », à « l'union entre Logos et Eros au terme du processus d'individuation étudié par Carl Gustav Jung ». Elle est également le reflet des images employées dans *Les Noces Chymiques de Christian Rosenkreutz* de Johann Valentin Andreae, dans le *Cantilena* de l'alchimiste George Ripley ou bien encore dans la seconde partie du *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe.⁵⁵ Elle met en évidence la transformation magique du sujet

⁵⁵ « And the crucial idea of the mystic union of opposites has, of course, a very rich background in myth and in the alchemical *coincidentia oppositorum*: at a conceptual level, the poem corresponds with the spagyric marriage

humain qui renaît à lui-même et fait la rencontre authentique d'une altérité rêvée : au terme des épreuves, il émerge des flammes, sous la forme du plus précieux métal et de l'alliage le plus parfait. Pourtant, le poète prend soin de souligner que tout ne fait que commencer : le sujet humain est prêt, seulement, à s'envoler vers le royaume des aigles, ayant enfin compris que le chemin du renouveau et de l'accomplissement traçait une ligne infinie dont il ne parviendrait jamais à bout. C'est le sens du curieux « Finale » qui rappelle qu'« à la fin du rituel apparaît un goblin » (« At the end of the ritual / up comes a goblin »). Dans une entrevue accordée au *London Magazine*, Ted Hughes expliquait que, pour lui aussi, le voyage n'avait pas de fin :

We go on writing poems because one poem never gets the whole account right. There is always something missed. At the end of the ritual up comes a goblin. Anyway within a week the whole thing has changed, one needs a fresh bulletin. And works go dead, fishing has to be abandoned, the shoal has moved on. While we struggle with a fragmentary Orestes some complete Bacchae moves past too deep down to hear. We get news of it later... too late. In the end, one's poems are ragged dirty undated letters from remote battles and weddings and one thing and another. (Sagar 184)

❖ *Adam and the Sacred Nine*

Adam and the Sacred Nine est une courte séquence de treize textes publiée par la maison d'édition créée par Ted Hughes, Rainbow Press, au printemps 1979 ; elle est ajoutée au recueil *Moortown* paru la même année. Sept poèmes sont également inclus dans le volume des *Selected Poems 1982*, précédés d'une note explicative : « These poems form part of a small sequence in which Adam, fallen prostrate, is visited by nine birds who each in turn bring their gift of 'how to live', for him to accept or reject » (CP 1271). Comme dans *Prometheus On His Crag* ou *Cave Birds*, le poète met en avant l'homme déchu au moment où il gît, désespéré et sans plus aucune ressource, à la croisée des chemins. A nouveau, ce sont des guides ailés qui se présentent à lui, qui l'aideront, dès lors qu'il leur prêtera attention et déchiffrera leur langage, à comprendre et réparer ses erreurs, à demander pardon et retrouver courage, à reprendre la

of sulphur and mercury, the cabalistic union of the *absconditus sponsus* and *abscondita sponsa*, the mythological union of Sol and Luna, Rex and Regina, and, in the terms of Jungian psychology, the union of Logos and Eros in the process of individuation. Andreae's *The Chymical Wedding* works, in a somewhat similar way, at several levels, assimilating arcane alchemical processes to a Christian, Lutheran development of the familiar analogy between Christ as groom and Church as bride; so does the extraordinary fifteenth-century *Cantilena* by George Ripley [we never learn the first name of the protagonist in Hughes' *The Wound*], which Jung analyses at length in *Mysterium Coniunctionis*; and one might well think, in this connection, of the conclusion of Goethe's *Faust, Part II*, which shows that Goethe knew Andreae's work. Jung himself explores the relationship between the Union of the Rex and Regina in the thalamos and that of sulphur and mercury in the alchemist's retort. Alchemy intervenes in, and hastens, that process, that would in time make all ores 'ripe' metals, bringing them to 'perfection'; and, as Eliade shows in *The Forge and the Crucible*, in the mythology of metallurgy such processes are closely bound up with motifs of ritual union and sacrifice. » (Bradshaw, Graham. « Creative Mythology in *Cave Birds* ». In Sagar 1983, 235-6)

route. Comme dans les deux autres séquences, le cheminement décrit dans *Adam and the Sacred Nine* met l'accent sur la résolution nécessaire au sujet humain qui s'engage sur une voie semée d'embûches, qui réclame toute sa dévotion et son humilité. La lumière d'une flamme inextinguible et le chant des oiseaux sont à nouveau les métaphores qui font miroiter la possibilité d'une progression vers l'accomplissement de l'être et du langage. Dans la séquence poétique de Ted Hughes, Adam, à la différence de la figure décrite dans le récit biblique, ne cherche plus à affirmer son autorité et sa supériorité face au reste de la Création : il n'est plus guidé par le ressentiment et la peur, mais, poussé les encouragements des oiseaux, résolu et plein de sympathie, il apprend à leur contact à participer à l'ordre du monde dans lequel il habite, et découvre le sens le plus profond de la responsabilité et de la communion.

❖ *Remains of Elmet*

Remains of Elmet est le fruit d'une collaboration avec la photographe Fay Godwin, que Ted Hughes rencontre en 1970 et à laquelle il propose, l'année suivante, de travailler sur une séquence de poèmes portant sur la région de son enfance, où il est retourné vivre avec son épouse Carol Orchard.⁵⁶ *Remains of Elmet* paraît en avril 1979 en édition limitée chez Rainbow Press, et contient quatre photographies de Fay Godwin. Une autre version paraît en mai 1979 aux éditions Faber, qui présente cette fois soixante-trois clichés. Une vaste sélection des poèmes du recueil, parfois révisés, apparaît dans le volume intitulé *Three Books*, qui rassemble également les textes des recueils *Cave Birds* et *River*, publié aux éditions Faber en juin 1993. Enfin, une dernière version du recueil, encore une fois révisé, paraît chez Faber en octobre 1994, incluant à nouveau les poèmes de Ted Hughes et les photographies de Fay Godwin, agencés d'une manière encore distincte par rapport aux éditions précédentes, et agrémentés de textes encore non publiés, ou bien initialement parus dans d'autres recueils, comme comme « The Horses », « Wind » ou « Six Young Men », extraits de *The Hawk in the Rain*, ou « Dick Straightup » ou « Pennines in April », extraits de *Lupercal*.

Dans la note préliminaire qui introduit le recueil publié en 1979, Ted Hughes présente la Calder Valley comme une terre sauvage et inhospitalière, autrefois théâtre de guerres féroces, désormais laissée à l'abandon. Il décrit le « cercle magique » formé par les horizons d'Elmet, frontière à la fois infranchissable et protectrice qui délimite le territoire dans lequel il

⁵⁶ « Her photographs moved me to write the accompanying poems » (Sagar, Keith. *Ted Hughes and Nature: « Terror and Exultation »*. Clitheroe : Keith Sagar, 2009, 228)

a grandi et qu'il a vu, au fil des ans, se défaire progressivement. C'est ainsi qu'il évoque, alors que les usines tombent en ruines, et que les chapelles se meurent, l'impression que laissent les terres d'Elmet à celui qui s'y aventure encore, de vivre « parmi les vestiges », dans une vallée à l'agonie.⁵⁷ Si le poète garde le souvenir d'avoir été « arraché au Paradis » de son enfance, sa correspondance fait état de sa découverte, au cours de la rédaction des textes du recueil, de sentiments plus complexes « de déplaisir, d'effroi ou même de haine », qui se mêlent à sa nostalgie et viennent contrarier son projet initial de composer des textes pour accompagner des « photographies d'atmosphère ».⁵⁸ Pourtant, ce sont bien ces jeux de contraste qui insufflent à *Remains of Elmet* leur force tumultueuse. Ainsi, de nombreux poèmes sont marqués par les souvenirs de l'auteur et leur titre fait souvent référence à un lieu spécifique de la Calder Valley ou des landes des Pennines, dessinant une cartographie précise de la région. Néanmoins, pour l'évoquer, le poète choisit volontairement d'adopter une « focale floutée », afin de ménager un contraste saisissant avec l'âpreté des clichés en noir et blanc de Fay Godwin, et de ne pas ruiner les pouvoirs respectifs de l'écriture et des images.⁵⁹

Ce contraste formel fait écho à une ambivalence supplémentaire. Dans une lettre adressée à la photographe, Ted Hughes évoque l'attachement qu'il porte néanmoins à la région de son enfance en mettant en avant l'étrange réalité « des vies terribles passées sur cette terre sauvage, dans ce désert inhabitable, placées sous le joug du travail et de la religion, vie héroïque qui enseigne d'héroïques vertus ».⁶⁰ Si les effets néfastes de la religion méthodiste,

⁵⁷ « The Calder valley, west of Halifax, was the last ditch of Elmet, the last British Celtic kingdom to fall to the Angles. For centuries it was considered a more or less uninhabitable wilderness, a notorious refuge for criminals, a hide-out for refugees. Then in the early 1800s it became the cradle for the Industrial Revolution in textiles, and the upper Calder became 'the hardest-worked river in England'. Throughout my lifetime, since 1930, I have watched the mills of the region and their attendant chapels die. Within the last fifteen years the end has come. They are now virtually dead, and the population of the valley and the hillsides, so rooted for so long, is changing rapidly. » (CP 1200)

⁵⁸ A Ben Sonnenberg, le 30 mai 1981 : « I had always regarded my early life as a Paradise, from which I was wrenched at age eight. But digging down through the strata with verse - following the goblin - I found dislike, dread, even hatred. What a surprise that was. And difficult to handle. And not at all what I wanted for the book of atmospheric photographs. (LTH 447)

⁵⁹ A Anne-Lorraine Bujon, le 16 décembre 1992 : « Then it struck me - this is a book of photographs about a region that belongs to everybody who lives or has lived in it, not only to me. I was suddenly struck, you see, by the embarrassing egotism of my plan, to convert the whole region into my childhood stage. So I abandoned my project. After that, I aimed for a blurred focus, generalised mood-evocation in each piece - something that would harmonise with Fay Godwin's photographs, but would avoid that painful collision of sharp visual image and sharp specific image, in which the verbal image, after a moment of psychological distress, always loses. » (LTH 633)

⁶⁰ A Fay Godwin, le 4 juillet 1976 : « What grips me about the place, I think, is the weird collision of that terrible life of slavery - to work, cash, Methodism - which was an heroic life really, and developed heroic virtues - inside those black buildings, with that wilderness, which is really a desert, more or less uninhabitable. The collision of the pathos of the early industrial revolution - that valley was the cradle of it - with the wildness of the place. The terribleness of it was sealed by the First World War when the whole lot were carted off and slaughtered, as a sort of ultimate humiliation and helplessness. [...] If only some of that could be caught in photographs - the way the primaeval reality of the region is taking over again from the mills, chapels, farms, pubs, bowling greens and cricket

précipitant la rupture entre l'homme et la nature, les conséquences désastreuses de l'industrie textile et le massacre des guerres sont clairement dénoncés par le poète, les activités humaines ne sont donc pas univoquement condamnées. La persévérance et l'humilité sont mises au premier plan ; effectivement incarnées par les éléments naturels, ces « vertus héroïques » s'incarnent aussi dans les hommes qui choisissent de suivre le chemin austère qui se dessine au cœur de la lande. Craig Robinson met en évidence la force de ces jeux de contraste : à la temporalité des hommes, à l'échelle de laquelle le déclin de la religion et de l'industrie n'offre que de sombres perspectives, s'oppose celle de la nature, à l'échelle qui mesure le devenir des mers et des montagnes, et qui ramène les hommes non plus à leur individualité éphémère, mais à la totalité à laquelle ils participent, leur humanité qui est aussi éternelle que ne l'est leur Terre-Mère divine, « à la fois immanente et transcendante ».⁶¹

Craig Robinson fonde son analyse sur une métaphore faisant de Ted Hughes « le pâtre de l'être » (« *the Shepherd of Being* ») et souligne que le devoir que le poète se donne est d'enseigner aux hommes la persévérance, l'humilité et la compassion : il fait valoir la nécessité de s'engager en se soumettant aux lois du monde, non pas en se résignant ou en se mettant en retrait, mais au contraire en faisant preuve de détermination et de sympathie à l'égard de ce qui l'entoure.⁶² Ainsi, le sujet humain doit comprendre ce que requiert sa « participation » au monde dans lequel il habite en poète, et à l'équilibre duquel il lui faut contribuer, tout en prenant conscience que c'est la condition pour qu'il y trouve son propre équilibre. C'est ainsi, également, qu'il trouvera un moyen de réconcilier ces contrastes qui l'habitent et les forces opposées qui s'affrontent autour de lui, et que, au cœur de ce tourbillon permanent, il trouvera son centre de gravité et une sérénité éternelle.⁶³

pavilions, pompous houses and rhododendrons, walls and reservoirs, stonework of nineteenth century giants, and the black peculiarities of the three points of the triangle - Colne, Todmorden and Halifax. I realise now I was living in the last days of a Pompei. » (*LTH* 379)

⁶¹ « Hughes has chosen for *Remains of Elmet* a time-scale which carefully guides our responses to events in the region of his birth. It is not the short scale of a lifetime where the deaths of the chapels and mills and of individuals might create resentment and pessimism; nor the rather longer scale on which the many decades of dehumanisation and sacrifice of the working people would suggest an equally black view; nor, at the farthest extreme, is it the geological scale of millions of years on which seas swell and shrink and mountains rise and fall. Hughes' scale lies between the social historian's and the geologist's, so that man's tiny but real efforts come and go as interludes in the dominance of a stable nature. This anthropologist's or prehistorian's scale shows men not as named individuals, but as part of a corporate entity, 'mankind', which, like the goddess, is both transcendent and immanent. (Robinson 208)

⁶² « The quality of acceptance these poems advocate is neither a type of resignation nor a withdrawal from participation ; it allows full play for sympathy, for indignation, for striving, and it encompasses and rests on all that Hughes has said previously about natural vitality. » (Robinson 210)

⁶³ « As in a sonata, the form of *Remains of Elmet* entails developing a counterpoint between a dominant (Western science and religion) and a tonal (the nurture of the moors). The two clash throughout the volume within individual poems until a resolution in the concluding poems of the volume finally eliminates the power of the dominant. [...]

Le poème de l'être complet

Comme le suggère Ann Skea dans son ouvrage *The Poetic Quest*, la « Quête Héroïque » décrite par Ted Hughes comme « l'un des principaux drames de régénération de la psyché humaine » et « l'événement poétique le plus fondamental » est une quête proprement créatrice dont l'objet est à la fois l'être et le langage, leur « renouveau » et leur « plénitude ». Ainsi, l'accomplissement du sujet humain qui se construit au gré de ses expériences, apprend de ses erreurs et progresse sur un chemin infini, et l'accomplissement du langage capable de rendre compte de la vérité de l'existence avec authenticité forment les deux facettes de l'entreprise poétique de Ted Hughes. Son œuvre dessine un parcours profondément dynamique, où la Nature, « dont les rythmes et les cycles éternels lient le fini à l'infini » joue le rôle de « maîtresse » et de « guide » : le poète accompli est celui qui comprend qu'il appartient et participe à l'unité absolue du monde et à son flot continu, et surtout, qu'il n'y a pas de fin à ce voyage.⁶⁴

Comme la critique le souligne également, Ted Hughes ne cherche pas à idéaliser le monde qu'il contemple et il le décrit dans toute sa beauté, mais aussi dans toute son horreur.⁶⁵ Le parcours qu'il entreprend, de même, n'est pas de tout repos : il faut apprendre à se sacrifier,

This resolution occurs through applying to the Oriental portion of Hughes's two-way journey, in this case by rejecting the analytic ego's obsessive desire to objectify and interpret a dead cultural past, and by releasing the spirits of Edith Farrar Hughes, Sylvia Plath, and other departed relatives into a heaven that becomes in part an extension of an awakened self's inner serenity. [...] By divesting himself of his analytic ego, the unvarying persona of *Elmet* soars in a birdflight release of imaginative vision. Once again form and content are inseparable in Hughes's poetry. By the end of the volume the persona smiles beneficently upon his past as he considers events and shifting landscapes chiefly as means to apprehending a Reality beyond the world of sense. An awakened self sees that beyond the flux of opposites, the Light of ultimate Tao shines brightly. » (Scigaj, Leonard. *The Poetry of Ted Hughes, Form and Imagination*. Iowa City : University of Iowa Press, 1986, 236)

⁶⁴ « Hughes's life-journey and the quest for wholeness and renewal, which is reflected in his work, have brought him far. Yet, the centrality of his belief in the powerful energies which are the source and the essence of this world, and in the importance of the imaginative beliefs have been demonstrably strengthened and confirmed by his experiences and his work. These universal energies, as they are manifested in Nature, have constantly been the source of his inspiration: and Nature, whose eternal rhythms and cycles link the finite and the infinite, has been his guide and his teacher. Through his dealings with her and, in particular, through his imaginative investigation of her powers and his openness to these powers, Hughes has gradually made the same epic journey towards enlightenment and wholeness as is made by the questing hero. And, like others who have undertaken this quest, the end of each stage of his journey has been a return to where he began: to a belief in the immediacy and actuality of the energies of the Source in Nature. But, each return has brought him a clearer knowledge of the essential unity of all and a clearer understanding of his own participation in the flux. » (Skea, Ann. *The Heroic Quest*. Armidale : University of New England Press, 1994, 235)

⁶⁵ « Since childhood, Hughes has been drawn to the natural world, and through it he was early aware of some transcendental power. Unlike the 'Romantic' poets, however, his awareness has been uncompromisingly realistic, encompassing both the beauty and the horror. » (Skea 236)

sans chercher à rien réserver, il faut endurer la douleur avec résolution, et faire preuve d'humilité et d'un amour plein de dévotion. Pour Ann Skea, le poète avance à cet égard sur une route déjà tracée par la pensée occidentale, en dépit de l'influence des philosophies orientales sur ses réflexions : il ne rêve pas de la paix que lui apporteront une « retraite intérieure », une mise à l'écart et une suspension mystique vis-à-vis de la réalité. Il ne rêve au contraire que de se jeter dans le torrent de l'existence, de « se confronter aux énergies » du monde, et de participer à l'élan tumultueux qui anime l'univers, car c'est cela qui constitue, selon lui, l'objet du « voyage intérieur » qu'il entreprend de faire.⁶⁶

Le parcours que Ted Hughes décrit dans son œuvre sert également de métaphore à sa propre entreprise poétique : il est un poète-chaman, capable de communiquer avec les esprits et les énergies sacrés qui peuplent le monde naturel, de « voler jusqu'à leur source primordiale » et d'en rapporter les plus précieux secrets, la promesse de la lumière et le souffle de la guérison.⁶⁷ La puissance de l'imagination poétique de Ted Hughes lui permet de rendre compte de sa rencontre avec les énergies du monde, et, comme le suggère Seamus Heaney, « de convoquer des présences dans le cercle » du poème, magie de poésie qui permet, comme le rappelle Ted Hughes en invoquant les mots de Goethe, de rendre hommage au monde des choses et au monde des esprits (*WP* 150), tout en offrant au lecteur la possibilité de participer à ce rituel sacré et magique.⁶⁸

⁶⁶ « Hughes' endeavours, in this respect, reflect the teaching of all gnostic texts. All maintain the importance of re-union with the Source for healing and renewal. All confirm that there is no easy way that this can be achieved: the only way is through repeated sacrifice, suffering, humility and love. This is the path that the epic heroes tread; and this is the path Hughes has chosen for himself. Despite the clear influence of Eastern philosophies in some of Hughes' poetry, his path is not the eastern mystic path of retreat inwards, away from reality, but the very Western path of confrontation with the Energies: a confrontation which is, however, presented in Hughes' poetry as an inward journey. » (Skea 237-8)

⁶⁷ « Another important aspect of Hughes' adoption of an Everyman / Hero protagonist or persona in his work, is the relevance of this figure to Hughes' conception of his own poetic task. Again, Hughes's poetry shows the persistence of his early belief that he has a special and unusual relationship with Nature and that this gives him privileged access to the Energies. Together with his visionary and poetic skills, such beliefs have convinced Hughes that he is, like his *Cave Birds* protagonist, an 'appointed' being, and that his poetic task is essentially that of the ancient poets and shamans. His stated intention has always been to use his poetry as a means of negotiating with the Energies, and of channelling them into our world in order to bring us healing and enlightenment. Seeing the epic hero as a shamanic archetype able to fly to the Source to bring back healing energies, Hughes has adopted this figure in his work in order to fulfil altruistic, as well as purely personal, goals. » (Skea 238)

⁶⁸ « Often, in Hughes's early poems, we do glimpse some deeper level of communication with the Energies, some indication that the poet's work is the result of more than just an awareness of the manifestation of these energies in Nature and the imaginative ability to convey this to his reader. [...] By breaking down the divisions and submitting to the flow of the Energies, the poet achieves a relationship with the Source energies which allows him to re-create his experience, rather than simply to describe or record it; and the personal involvement and openness which this requires of him, allows the reader access to his inner world. [...] In addition, Hughes began to use the epic journey as a pattern for the ritual, religious task of returning to the Source and re-enacting the cosmic energies in order to resacralise our world. Thus, we became participants in Hughes's rituals. » (Skea 238-9)

Ainsi, Ted Hughes appelle la divinité qu'il repère dans l'œuvre de William Shakespeare la « Déesse de l'Être Complet », afin de mettre en évidence le parcours que doit entreprendre un peuple détruit par des divisions stériles, une humanité égarée par des choix vains, des individus brisés de l'intérieur : il faut que les hommes prennent le chemin de la réparation, de la réconciliation, de la guérison. La Déesse de l'Être Complet, à cet égard, n'est pas seulement la muse de Shakespeare, mais également celle de Ted Hughes, car l'histoire qu'il veut raconter, en tant que poète-chaman, est bien un « drame de régénération de la psyché humaine ». Comme le terme « drame » le suggère, le poète exige du sujet humain qu'il s'engage corps et âme dans la bataille, qu'il soit acteur de son propre développement et contribue à l'œuvre collective qui permette à ceux qui l'entourent d'avancer à ses côtés. De ce fait, le poème qui doit relater ce long cheminement est lui-même une œuvre continue, infinie, et résolument dynamique, à l'image de la vie qui est mise en scène, avec toutes les épreuves qu'elle comporte et la part d'inachevé qu'elle conserve inéluctablement. Le « poème de l'être complet » vise à mettre en avant cette logique progressive, fondée sur l'engagement et la participation, et l'activité du poète en offre un parfait exemple, elle qui n'existe que par la réponse, infiniment renouvelée, de ses lecteurs.

Les recueils de Ted Hughes sont presque tous construits comme des œuvres duelles ou composites, qui renvoient ainsi à la fracture intérieure qui brise les hommes dont il relate le destin ou au caractère duplice des illusions dont ils sont victimes, mais qui font également valoir la possibilité d'une autre vie, qui laissent espérer que certains rêves soient encore réalisables. Le caractère composite de ses différents ouvrages met en valeur la complexité de l'expérience que le sujet humain et le poète peuvent avoir du monde, comme un miroir aux facettes innombrables dont il faut rendre compte avec la même fidélité, en faisant varier les perspectives et les points de vue : soit, comme *Wodwo*, par le partage entre prose, théâtre et poésie, frontière brouillée dans le récit central de *Gaudete*, composé dans un genre singulier de prose poétique ; soit par la référence à un autre genre, comme *Gaudete*, initialement envisagé comme un scénario filmique, comme *Cave Birds*, présenté dans son sous-titre comme un « drame alchimique » ; soit par le lien fort établi avec un autre recueil, comme *Prometheus On His Crag*, séquence poétique offrant un reflet du projet théâtral d'*Orghast*, comme *Cave Birds*, envisagé comme offrant une suite à certaines aventures initiées dans *Crow* ; soit, encore, par la nature collaborative du recueil d'un point de vue artistique, comme *Cave Birds*, illustré par Leonard Baskin, comme *Remains of Elmet* ou *River*, accompagnés de photographies de Fay Godwin ou Peter Keen.

La multiplication de ces points de vue et de ces angles d'approche de l'œuvre poétique permet de rendre compte de la nature fondamentalement fragmentaire, ambiguë et heurtée de l'expérience que le sujet humain a du monde et de la vie : le poète souligne ainsi que le cheminement qu'il décrit n'est en aucun cas linéaire, pas plus qu'il n'a de fin. Les recueils de Ted Hughes mettent en avant une force dynamique qui donne tout son élan au mouvement de progression décrit dans les poèmes, mais ce dernier défie la linéarité de la lecture : les figures mises en scène progressent par bonds et par secousses, hésitent, errent, trébuchent, font parfois fausse route ou sont parfois obligées de rebrousser chemin. Ted Hughes refuse également à ses recueils le réconfort trop facile d'une conclusion triomphale. Il faut avancer à pas de loup, s'engouffrer dans des brèches, accepter les réussites modestes, et toujours poursuivre son chemin. Les éclaircies demeurent fugaces, les espoirs timides et la satisfaction de courte durée.

Les recueils composés par Ted Hughes conservent leur vitalité par le refus de prodiguer trop de conseils ou d'indices : s'ils tracent le chemin d'une progression, c'est au lecteur d'en repérer les étapes et de décider quelle route il vaut mieux prendre ; souvent, l'auteur refuse les symboles et les images trop explicites ; l'écriture devient un voile qui dissimule dans ses pans d'autres secrets encore. Comme le signale Ann Skea, si l'œuvre de Ted Hughes dessine le long chemin sur lequel le sujet humain doit s'engager pour renaître à lui-même et enfin s'accomplir, s'il décrit pour son lecteur les nombreuses épreuves qui l'attendent et fait miroiter l'espoir d'une résolution apaisée, tout reste encore à faire. C'est à chacun d'entre nous qu'il revient de trouver le chemin à prendre pour un voyage qui ne peut être que le nôtre. Et si le poète a le pouvoir d'animer « notre monde enténébré » d'un peu de lumière et de musique, il en est de même pour cet autre voyage qu'est la lecture.⁶⁹

Présentation du parcours de thèse

⁶⁹ « Despite the evocative power of the poetic works through which we share Hughes' shamanic journey, despite the sacrifices which he makes for us and the insights which he shares with us, one fundamental truth of the ancient teachings bars our way: each of us, in the end, must make this journey for ourselves. Hughes may know the path and may direct us towards the Truth, but the trials we encounter, the suffering we must endure and the choices we must make along the way are, and must essentially be, our own. Meanwhile, the imaginative power of Hughes' work can create momentary links with the Energies for us and bring healing light and music into our darkened world. » (Skea 239)

❖ Chapitre 1. De la raison divisante à la folie destructrice

Dans l'introduction de son analyse de l'œuvre de William Shakespeare, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, publié en 1992, Ted Hughes soutient que l'histoire de l'Angleterre, à l'âge de Shakespeare, est celle d'une Civilisation criminelle. Pour le poète, le rationalisme scientifique et le poids croissant de la religion ont mené l'homme à rejeter son environnement naturel, et par là même, à rompre le lien fondamental qui l'unissait à son créateur. L'homme de la première modernité, héritier de la révolution humaniste qui l'a placé au centre du monde, s'est finalement refermé sur lui-même, dans un égocentrisme fatal. La nature n'est alors plus qu'une immense réserve « sans âme », mise à disposition du seul véritable sujet animé, l'homme. Ce dernier, s'en faisant le maître et le possesseur, entend établir sa souveraineté et étendre son pouvoir d'un point de vue physique et matériel, mais également d'un point de vue intellectuel et logique. La séparation binaire qui oppose l'homme à son environnement renvoie également au dualisme qui distingue le corps de l'âme et exige la parfaite maîtrise, par la force de l'esprit rationnel, des affects et de la subjectivité, dernier bastion de la nature au sein-même de l'homme. Obsédé par le potentiel dévastateur de la nature, il cherche à dominer ses énergies sauvages, qui ne sont que les emblèmes des instincts et des pulsions humaines que la religion et la science entendent contrôler et anéantir, mais devenant étranger à lui-même, l'homme se condamne à la folie la plus terrible.

L'étude livrée par Ted Hughes de l'œuvre de William Shakespeare est directement inspirée par sa lecture de l'ouvrage de Robert Graves intitulé *The White Goddess*. En effet, ce dernier retrace le destin de la « Déesse blanche », divinité de la vie organique et de toutes les sensations, attaquée par la « religion de la logique » instaurée par la philosophie de Socrate d'une manière que l'analyse du parcours de la Déesse de l'Être Complet faite par Ted Hughes rappelle en de nombreux points (Graves 9-10). Cependant, les deux auteurs héritent également d'un archétype forgé par les réflexions de Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Selon le philosophe allemand, Socrate incarne bien « le prototype et ancêtre originel » de l'homme de la modernité. Nietzsche appelle ce « mystagogue de la science » « l'homme théorique » dont l'« universelle avidité de savoir » prétend « [s'imposer] à tous comme le véritable devoir de l'homme intelligent » et « [porter la science à la place suprême » d'une nouvelle religion justifiant l'existence.⁷⁰ Cependant, Friedrich Nietzsche souligne l'insoutenable orgueil qui anime l'homme théorique et dont les conséquences ne peuvent être

⁷⁰ Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. 1872. Trads. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. 1977. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2006, 90-5.

que terribles : effrayé par tout ce qui est différent de lui, il ne parvient plus à comprendre ce qui l'entoure et cherche à s'en protéger par tous les moyens, même les plus violents.

Dans son œuvre poétique, Ted Hughes met en scène l'opposition constante entre les facultés de la raison et de l'intelligence logique, et les facultés du corps et des instincts sensibles pour dénoncer les effets délétères d'une telle séparation. Il souligne également que cette dualité renvoie à « l'Équation Tragique » dont il cherche à analyser le fonctionnement dans l'œuvre de William Shakespeare, en relatant le mythe de la destitution, par le roi Jéhovah, l'homme théorique de Nietzsche, « l'honorable platonicien » mis en scène dans *Cave Birds* et que l'on pourrait désigner comme « l'homme de la raison », de la Déesse de l'Être Complet, la Déesse blanche aux Trois Visages de Robert Graves, Muse poétique, Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis.⁷¹ Dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Ted Hughes souligne aussi que dans un second temps, le « rejet du Féminin » sous-jacent à la mise au ban de la « Mère Nature » par le pouvoir phallogentrique du puritain Jéhovah, pousse inéluctablement le héros à la folie, signe du dérèglement de sa propre psyché.⁷² Il insiste sur les conséquences psychologiques d'un tel affront sur l'équilibre individuel, mais leur donne une portée mythique : les pièces de Shakespeare mettent en scène « le meurtre de la Déesse », autrement dit « le meurtre de toute source de vie : la destruction de l'humanité » qui condamne les héros de ses pièces et les hommes de son temps à la folie.⁷³

A cet égard, l'importance de l'œuvre de Carl Gustav Jung sur le travail de Ted Hughes devient manifeste, notamment dans la description qu'il livre, au gré de ses poèmes, du long cheminement au cours duquel le sujet humain, et plus particulièrement l'homme de la raison, brisé de l'intérieur, apprend à se reconstruire et progresse vers son accomplissement. A ce titre, l'oiseau que Ted Hughes imagine pour le recueil des aventures et des chants de Crow est une figure essentielle : il est le corbeau fripon auquel Carl Gustav Jung, dans le chapitre qu'il écrit pour l'ouvrage de Paul Radin, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, assigne une fonction thérapeutique, en tant qu'ombre de la psyché humaine. Derrière son apparente malice et son égocentrisme affiché, le fripon suit et accompagne les hommes sur le chemin de

⁷¹ « I mentioned before that the device is like an image of the Equation itself. » (SGCB 161-2)

⁷² « The rejection of the Female is always followed by some kind of madness in the hero, which is always direct against the Female. The hero's hysterical rejection of female sexuality is merely the last ditch violent resistance before he surrenders to his own lust. » (SGCB 220)

⁷³ « And Shakespeare locates the tragedy of this true madness in the logical conclusion of the mythic situation. The murder of the Goddess is the murder of the source of life : the destruction of mankind (and of all nature and of Earth). » (SGCB 220-1)

la transformation, révélant, par sa propre primitivité, la précarité de leur prétendue civilisation et la nécessité d'une réparation.⁷⁴

❖ Chapitre 2. Le monde brisé des hyènes

Dans un entretien accordé au critique Ekbert Faas lors de la publication de *Crow*, le poète justifie la violence de ses textes en rappelant qu'elle n'est que le reflet d'une violence attestée dans le monde réel et met en évidence le seul véritable problème : la vie est devenu un cauchemar et les hommes ne rêvent plus que d'un « massacre permanent » : « We are dreaming a perpetual massacre ».⁷⁵ Selon Ted Hughes, c'est lorsqu'est consacré le roi puritain Jéhovah, qui écrase et détruit la Déesse de l'Être Complet aux trois visages, « Mère et Fiancée Sacrée » et « Reine des Enfers » (*SGCB* 7), que les hommes se condamnent à leur perte. En cherchant à contrôler et anéantir leurs passions et la fureur de leurs instincts, ils sombrent dans la folie la plus criminelle et la plus monstrueuse, et se livrent aux plus atroces méfaits. L'homme de la raison est un charognard qui finira cependant à l'état de dégoûtante charogne, de déchet ou d'immonde régurgitation, victime à son tour de la Déesse vengeresse, Terre-Mère révoltée par son ingrate création, et dont l'unique objectif est, à présent de détruire celui qui l'a offensée et a voulu l'exterminer.

De même, la « bonne nouvelle » annoncée par « l'évangile » est une parole divine fondamentalement souillée, qui impose ses ordres abjects et iniques. Dans *L'Antéchrist*, Friedrich Nietzsche décrit le peuple de « faibles et de ratés »⁷⁶ que l'Eglise a créé, falsifiant toutes les valeurs humaines, d'une manière que les conclusions tirées par Ted Hughes dans ses propres textes finissent par rappeler : au nom d'interdits religieux et moraux, la société œuvre à sa propre déchéance et sombre dans la barbarie. Le Dieu du « Logos » que le poète met en scène dans son œuvre est le produit de la perversion du Verbe sacré : si, dans l'Evangile selon Saint Jean, Jésus Christ et la parole divine ne font qu'un, si « Au Commencement était la Parole

⁷⁴ Jung, Carl, Gustav. « On the Psychology of the Trickster Figure ». In Radin, Paul. *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*. New York : Schocken Books, 1972, 206-8.

⁷⁵ « Poetry only records these movements in the general life... it doesn't investigate them... What [Shakespeare] calls violence is a very particular thing. In ordinary criticism it seems to be confused a lot with another type of violence which is the ordinary violence of our psychotic democracy... our materialist, non-organic democracy which is trying to stand up with a bookish theory instead of a skeleton. » (Faas 197-8)

⁷⁶ Nietzsche voit dans le fondement du christianisme, « la pitié qu'éprouve l'action pour les déclassés et les faibles » le « plus nuisible » de tous les vices. Il faut selon lui que périssent « les faibles et les ratés ». (Nietzsche, Friedrich. *L'Antéchrist*. 1888. In *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche. Volume 12*. Trad. Henri Albert. Paris : Mercure de France, 1908. In *Friedrich Nietzsche Œuvres*. Kindle : LCI-Ebooks, 2020, II, 45530-2)

(λόγος) et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu », Ted Hughes décrit un « commencement » monstrueux, une figure divine abominable, des hommes répugnants et une parole putride.⁷⁷

❖ Chapitre 3. Le poète écorché

Si l'apparente agressivité de certains textes de Ted Hughes est le reflet de l'insoutenable violence d'un monde qui semble voir sa fin approcher, elle est aussi le résultat d'un parti-pris artistique qui pousse le poète à se jeter dans la mêlée, quand bien même la bataille semble déjà perdue. Ted Hughes fait valoir une volonté presque sauvage à ne jamais renoncer, persuadé qu'il peut encore ainsi « sauver » le monde.⁷⁸ Ted Hughes oppose en outre la violence inique des hommes à la férocité amorale de la nature, qu'il veut « célébrer » pour ce qu'elle est, soulignant alors l'élan nécessaire au poète, lancé, comme un chasseur, à l'assaut d'une réalité insaisissable et farouche.⁷⁹ Dans *Poetry in the Making*, il met effectivement en avant les points communs entre l'activité du poète et celle du chasseur, révélant à quel point l'entreprise demeure précaire et l'échec fréquent, car les armes dont il dispose sont bien peu satisfaisantes. Le poète doit forcer les limites de son matériau, déformant et outrant ses possibilités jusqu'à l'usure, jusqu'à courir le risque de la rupture, d'une manière dont Crow offre l'exemple le plus éloquent.

En effet, le corbeau, à ce titre, est à la fois le sujet et l'objet poétique, et il est aussi l'*alter ego* du poète. Crow a l'impertinence de l'équivocité : il est aussi polémique qu'anémique, possédant, d'un côté, un caractère caustique et ravageur et, de l'autre, une voix rauque et criarde, capable seulement de produire un chant atonal et vide de sens. Le fondement polémique de Crow est bien de pousser le potentiel polysémique d'une figure surprenante, non pas seulement du côté d'une surcharge référentielle, mais bien aussi du côté de l'insignifiance. Pourtant, Crow est un charognard, et il sait tirer partie de cette situation critique : s'il délivre

⁷⁷ Jean 1 : 1. In *La Bible de Jérusalem*. Trad. École biblique de Jérusalem. 1955. Pocket. Paris : Editions du Cerf, 1998, 1789.

⁷⁸ « And the universal movement in which all these different currents make one tide is the movement to save the earth by a reformed good sense and sensitivity – to correct the regime of our 'customary social and humanitarian values', as it advertises itself, and rescue not only mankind from it, but all other living things: to rescue life' itself. » (WP 267)

⁷⁹ « You probably know about the controversy between Rawson and Hainsworth as to whether you celebrate violence for its own sake. » (Faas 199)

un message en charpie, c'est bien la seule vérité que les hommes peuvent encore espérer obtenir au cours d'une vie dont le sens a été réduit à l'état de ruines.

C'est alors la « noyade du récit », qui révèle, lorsque tombent ses dernières garanties, l'inhumanité des hommes et de leur langage. Le poète-fripon, roi de la charogne et du carnaval révèle, comme le souligne Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, que l'écriture est bel et bien un « combat », mais qu'elle n'est plus le fait d'un poète-chasseur conquérant. Dans le monde détruit que l'œuvre de Ted Hughes évoque, seul demeure encore un poète endolori, dont la voix se coupe lorsqu'il « appelle ce qui, en nous, échappe aux défenses, aux apprentissages, aux paroles, ou qui lutte contre. Une nudité, un abandon, un ras-le-bol, le malaise, une déchéance, une blessure ». C'est le poète du néant qui « nous saisit en ce lieu fragile de notre subjectivité où nos défenses écroulées dévoilent, sous les apparences d'un château fort, une peau écorchée ».⁸⁰

❖ Chapitre 4. Le désastre et l'essoufflement

Absent et étranger à lui-même, l'homme de la raison, l'héritier de Socrate qu'évoque Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, souffre d'une faille tragique qui le brise complètement. Il vacille et tremble : « *l'homme théorique* armé des moyens de connaissance les plus puissants et travaillant au service de la science » n'est plus que l'ombre de lui-même. Alors que le silence et les ténèbres triomphent, le mouvement de désintégration des dernières forces humaines est mis en avant avec brutalité par Ted Hughes qui dépeint un monde détruit, et voué au néant, dans lequel évoluent comme des âmes damnées des créatures fantomatiques hantées par des ombres plus puissantes qu'elles. Dans l'hommage qu'il rend à T. S. Eliot, dans *A Dancer to God: Tributes to T. S. Eliot*, Ted Hughes met aussi en évidence cet état de « désolation intérieure » et la « catastrophe spirituelle générale », « blessure » qui a vidé la vie et le monde de leur sens.⁸¹ Telle est « l'énigme » que les deux poètes s'attachent à percer pour décrire un monde et une humanité à « l'agonie ».

L'agonie poétique que Ted Hughes met en avant concerne à la fois l'homme, le monde et le langage, et la solidité de leur relation. Lorsque le dernier cri se confond avec le silence, le langage humain expose toute son ineptie. Dans ses textes, Ted Hughes se concentre sur cette

⁸⁰ Kristeva Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. 1980. Points Essais. Paris : Le Seuil, 2007, 159.

⁸¹ « Eliot's first consciousness of his task evolved from his attempts to deal with his sense of inner devastation, his perception of just how this general spiritual catastrophe had maimed and paralyzed him, and of how this injury emptied life and the world of meaning. » (WP 273)

impasse : face à une altérité qu'il a toujours repoussée, l'homme de la raison ne parvient plus à rien comprendre. Lui qui abhorre l'autre et la différence plus que tout, en est réduit à ressasser les mêmes termes, à poser sans cesse les mêmes questions, sans avoir l'espoir d'obtenir aucune réponse. Il est, comme le personnage mis en scène dans *Cave Birds* ou Prométhée, seul, dans une impasse, face à « un point d'interrogation incommensurable sinon infini ». Incapable d'appriivoiser l'étrangeté du monde et de rendre intime son altérité, au cœur des ténèbres, le cœur de l'homme se suspend, engourdi, indifférent.

❖ Chapitre 5. Du dédoublement à la reconnaissance

Dans un article intitulé « Myth and Education », Ted Hughes souligne que l'homme ne voit plus du monde qu'absence, vide, stérilité, insignifiance et solitude, et qu'il est incapable de reconnaître que ces maux lui sont intérieurs : il rejette tout ce qui est différent, il sépare ce qui ne peut être dissocié, et se condamne à une indifférence morbide. Le cauchemar que Ted Hughes met en avant dans ses poèmes, dédoublant la réalité, lui offre cependant la possibilité de rendre compte de cet état de destruction généralisé : les ombres et les spectres, les démons et les monstres qui envahissent le sujet humain en sont la manifestation la plus frappante. En outre, la logique du dédoublement, centrale dans l'œuvre du poète, fait valoir le caractère fatal de l'égocentrisme humain : tel Narcisse épris de son reflet, l'homme de la raison n'a toléré et aimé que ce qui lui est propre et identique, tout en se perdant dans l'illusion d'une altérité inventée. Ce paradoxe, fondé sur la confusion entre le même et l'autre, aboutit à un dédoublement de l'être et de la réalité, de l'individu et du monde.

Analysée par Otto Rank, la figure du double, de l'ombre ou du spectre renvoie l'homme à la peur de la mort et au refus d'endosser ses responsabilités, de reconnaître ses fautes et sa culpabilité. Le double de Lumb, semant le désordre dans le village représenté dans *Gaudete*, a en commun avec Crow cette fonction de faire-valoir : guidé par un instinct de préservation égocentrique, le double redouble, au cours du récit, les erreurs commises par Lumb dans le Prologue, comme Crow offre le reflet des pires défauts des hommes. Dans *Gaudete*, d'autres doubles apparaissent, comme la domestique Maud, qui dévoilent l'équivocité du rôle du double. En effet, le double est une figure ambivalente, qui force d'une part l'homme à faire face à toutes ses fautes, qui le remet, d'autre part, dans le droit chemin. Logiques de dédoublement et de reconnaissance vont donc de pair : l'homme doit se voir à la fois même et autre, intime et étranger, et regarder le monde et les êtres qui l'entourent de la même manière,

afin de se défaire de son indifférence léthargique et de renaître à la plus grande distinction, celle qui le rendra capable d'affronter son sort et, pour reprendre la formule de Clément Rosset, l'effrayante « cruauté du réel ».⁸²

La question du dédoublement demeure fondamentalement poétique dans la mesure où l'auteur médiatise une expérience humaine qu'il re-présente par le biais du langage : ainsi les dédoublements mis en scène par le poète renvoient au caractère duplice du langage et de la représentation textuelle, au rêve impossible d'une parole immédiate, d'une écriture première, à l'ambition démesurée d'un « poème primordial ». Si, dans *Cave Birds* et *Orghast*, mais aussi dans la pièce radiophonique *The Wound*, qui conclut la seconde partie de *Wodwo*, le fondement dramatique du récit proposé invite à considérer cet autre dédoublement au cœur du jeu théâtral, dans *Cave Birds*, les dessins de Leonard Baskin redoublent encore le message poétique, comme le font aussi, dans les recueils *Remains of Elmet* et *River*, les photographies de Fay Godwin et Peter Keen. Enfin, les textes continuent de s'interpeller et de se répondre, dans un dialogue infini qui fait de l'œuvre du poète un palimpseste inépuisable dont le « noyau vital » exprime le secret de l'« être poétique » évoqué par Ted Hughes dans son analyse de l'œuvre de T. S. Eliot (WP 275).

❖ Chapitre 6. Le sacrifice ou le drame de l'unique chemin

Dans le Prologue de *Gaudete*, le dédoublement de Lumb prend la forme d'un sacrifice initiatique visant à le punir pour sa négligence criminelle et à le préparer à surmonter les dangers et endurer le châtement qui lui permettra d'obtenir le pardon de la Déesse offensée par son indifférence. C'est dans *Gaudete*, en ce point central de l'œuvre de Ted Hughes, que semble être décrite le plus clairement l'épreuve que doit traverser l'homme de la raison, et dont le sens est explicité par le quinzième fragment d'Héraclite choisi en épigraphe : « If it were not Hades, the god of the dead and the unworld, for whom these obscene songs are sung and festivals are made, it would be a shocking thing but Hades and Dionysus are one ».⁸³ Ainsi, les affres de

⁸² Par 'cruauté' du réel, j'entends d'abord, il va sans dire, la nature intrinsèquement douloureuse et tragique de la réalité. Je ne m'étendrai pas sur ce premier sens, plus ou moins connu de tous [...] ; qu'il me suffise de rappeler ici le caractère insignifiant et éphémère de toute chose au monde. Mais j'entends aussi par cruauté du réel le caractère unique, et par conséquent irrémédiable et sans appel de cette réalité, — caractère qui interdit à la fois de tenir celle-ci à distance et d'en atténuer la rigueur par la prise en considération de quelque instance que ce soit qui serait extérieur à elle. (Rosset, Clément. *Le Principe de cruauté*. 1988. Critique. Paris : Les Editions de Minuit, 2003, 17-8)

⁸³ Hughes, Ted. *Gaudete* [G]. New York : Harpers and Row, 1977, 9.

l'agonie et l'extase de vivre, la douceur de la mort et la douleur de l'existence se complètent comme Dionysos et Hadès, et il s'agit de les accueillir et de les traverser avec la même résolution.

Comme le signale Robert Graves dans *The White Goddess*, le culte de Dionysos repose sur des pratiques rituelles de purgation où la mort sacrificielle joue un rôle central, indispensable à la régénération et la résurrection de l'âme ; c'est cette étape indispensable que Ted Hughes évoque en décrivant la quête initiatique du vol chamanique,⁸⁴ parcours qui est encore celui auquel Héraclite fait allusion dans le quinzième fragment, et qui repose donc sur un déchaînement de violence impressionnant, et proprement tragique. Dans la *Poétique*, en évoquant les dithyrambes prononcés en l'honneur de Dionysos, Aristote rappelle en effet que le théâtre et la religion ont la même origine, et il souligne également qu'ils ont une utilité cathartique semblable, qui se fonde, aussi bien dans la pratique théâtrale que dans le rituel religieux, sur une démonstration de violence similaire.⁸⁵

En outre, dans *The Hero With a Thousand Faces*, Joseph Campbell met en avant le fait que pour expier ses fautes, le héros des récits mythologiques doit reconnaître ses erreurs et s'engager sur le chemin de la réparation et de la réconciliation : le terme *atonement*, qui se décompose *at-one-ment*, indique à l'homme le chemin qui lui faut suivre pour faire taire ses démons, guérir de ses maux et se réparer intérieurement.⁸⁶ Comme Ted Hughes le montre justement dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, un tournant capital est

⁸⁴ « At the simplest, these dreams are no more than a vision of an eagle, as among the Buryats, or a beautiful woman (who marries them), as among the Goldi. But at the other extreme, the dreams are long and complicated, and dramatize in full the whole psychological transformation that any shaman, no matter how he has been initially chosen, must undergo. The central episode in this full-scale dream, just like the central episode in the rites where the transformation is effected forcibly by the tribe, is a magical death, then dismemberment, by a demon or equivalent powers, with all possible variants of boiling, devouring, burning, stripping to the bones. From this nadir, the shaman is resurrected, with new insides, a new body created from him by the spirits. When he recovers from this – the dream may hold him in a dead trance for several days – he begins to study under some shaman, learning the great corpus of mythological, medical, and technical lore of the particular cultural line of shamanism he is in: this stage takes several days. » (WP 57)

⁸⁵ « Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions. » (Aristote, *Poétique*. Trad. J. Hardy. 1990. Tel. Paris : Gallimard, 1996, 87).

⁸⁶ « Atonement (at-one-ment) consists in no more than the abandonment of that self-generated double monster – the dragon thought to be God (superego) and the dragon thought to be Sin (repressed id). But this requires an abandonment of the attachment to ego itself, and that is what it is difficult. [...] It is in this ordeal that the hero may derive hope and assurance from the helpful female figure, by whose magic (pollen charms or power of intercession) he is protected through all the frightening experiences of the father's ego-shattering initiation. For it is impossible to trust the terrifying father-face, then one's faith must be centred elsewhere (Spider Woman, Blessed Mother); and with that reliance for support, one endures the crisis – only to find, in the end, that the father and mother reflect each other, and are in essence the same. » (Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. 1949. The Bollingen Series XVII. Princeton : Princeton University Press, 2004, 120. Cité par Sagar 154)

marqué dans *Macbeth* lorsque le roi d'Ecosse reconnaît ses torts et identifie le sentiment de culpabilité qui ronge tout son être : « Macbeth has begun to atone. His supreme suffering of his own guilt, the most gripping and horrifying in all the plays, has begun to change him, as it were chemically, biologically » (SGCB 400). Bien qu'il soit trop tard pour échapper à la mort, Macbeth, en éprouvant sa culpabilité dans toute son horreur, commence déjà à purger sa peine.

Dionysos avance masqué parce qu'il est, d'une part, le dieu de l'errance et de l'altérité, l'éternel et étrange Etranger, qui est donc le guide parfait d'un homme qui doit faire sienne l'altérité qui habite en lui-même, l'étrangeté qui fonde son identité. Le masque de Dionysos est, d'autre part, l'insigne du dieu du théâtre, de l'illusion et de la métamorphose. C'est là le sens de la quête initiatique chamanique, quête héroïque et poétique, évoquée par Ted Hughes dans son œuvre, définie comme un « drame de régénération de la psyché humaine » (« one of the main dramas of the regeneration of the human psyche », WP 58), et ainsi placée sous l'égide d'une divinité voilée. En fin de compte, le sujet humain ne peut plus échapper à son destin et il lui faut s'engager, tragiquement. Le *drame* de l'unique, celui qui révèle, selon Clément Rosset, l'inévitable idiotie et cruauté du réel, qui rappelle à l'homme qu'il n'est « presque rien, et bientôt plus rien du tout », est un *drome* unique : en révélant aux hommes leur unique visage, il leur impose aussi de suivre le seul chemin qui s'offre à eux, celui de la disparition et de la métamorphose.⁸⁷

❖ Chapitre 7. Le feu de l'être et du langage

Ted Hughes met en scène une quête initiatique sans compromis : le sujet humain doit s'engager et s'offrir en sacrifice sans chercher plus à se dérober. Face au plus grand péril, il faut s'engager sans retenue : comme le suggère Mircea Eliade, il faut que l'homme ne tente plus de « rebrousser chemin » et apprenne à considérer la mort non plus avec l'angoisse qu'il éprouve aussi devant le Néant mais la regarde avec « les yeux du primitif » et y voit la « Grande Initiation », l'étape indispensable à la naissance d'un homme nouveau.⁸⁸ Ted Hughes décrit dans ses poèmes le moment d'une transformation décisive qui, dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, a lieu au cœur de la tempête. Il montre le moment où le corps et l'âme voués aux souffrances sans mesure de la mort initiatique et au désordre de la folie rituelle s'embrasent, dans une passion volontaire et active. Le sujet humain qui s'offre ainsi sans

⁸⁷ Rosset, Clément. *Le Réel et son double*. 1976. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2005, 80.

⁸⁸ Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. 1957. Folio Essais. Paris : Gallimard, 1990, 66.

réserve est à la fois le dieu qui tue, la bête qui meurt, le feu qui brûle et la flamme qui illumine, l'être qui souffre et qui jouit. Les images employées par le poète mettent encore en avant le rôle prépondérant accordé au feu, faisant à nouveau apparaître les figures de l'étranger Dionysos et du voleur Prométhée. Si le premier est l'enfant et le gardien du feu, le second est en effet celui qui, selon Hésiode, dérobe la flamme divine pour en faire don aux hommes, leur conférant le moyen de se mesurer aux dieux et de s'initier aux secrets et aux dangers de la création et de l'existence.

Dans *Prometheus On His Crag*, le poète le révèle enfin : cette flamme dont brûle l'être humain donne tout son sens à sa mort comme à son existence : « And no vulture – only a flame // A word / A bitten-out gobbet of sun ». D'une part, elle révèle à l'homme la vérité de l'épreuve qu'il doit endurer avec courage, car il n'y a pas de bourreau mais « seulement une flamme », « blessure, immortelle et vitale » (« The vital, immortal wound »), aussi fatale que vivifiante. D'autre part, cette flamme est celle qui anime le langage aussi bien que l'être : elle est le feu du mot, « bouchée arrachée au soleil » et « syllabe nucléaire » dont le sang est silence (« One nuclear syllable, bleeding silence »), qui fonde le monde que l'homme doit apprendre à habiter en poète. Le feu de la parole et de la vie ne font effectivement qu'un : ils animent l'être humain d'un même souffle, comme la flamme inextinguible qui brûle en son cœur et le fait battre. Blessé, le sujet humain l'est pour une bonne raison : douleur et douceur vont de pair pour signifier, dans la chair du langage mise à vif et du corps qui s'offre en sacrifice, ce miracle qui rend plus intense et plus expressive l'expérience au moment où elle risque de prendre fin. Tel est donc le noyau secret et divin de l'être poétique que le poète évoquait à propos de l'œuvre de T. S. Eliot, qui concentre les vérités insondables et ineffables de l'expérience humaine dans ce qu'elle a de plus « étrange, beau, pathétique et terrible ».⁸⁹

❖ Chapitre 8. De l'anéantissement à l'accomplissement

S'offrant en sacrifice sans plus rien épargner, le sujet humain s'engage sur le chemin de l'infini renouveau. Acceptant son sort et endurant son châtement, il s'en remet à ses juges,

⁸⁹ « [...] its vital and so to speak genetic nucleus, the true self, the self at the source, that inmost core of the individual, which the Upanishads call the divine self, the most inaccessible thing of all » (WP 275) ; « When we hear it, we understand what a strange creature is living in this Universe, and somewhere at the core of us – strange, beautiful, pathetic, terrible. Some animals and birds express this being, pure and without effort, and then you hear the whole desolate, final actuality of existence in a voice, a tone. There we really do recognize a spirit, a truth under all truths. Far beyond human words. » (WP 125)

ses bourreaux et ses guides, et découvre, lorsque sa victime offensée lui accorde enfin son pardon, tous les dons qu'elle lui réserve. Le voyage, long et périlleux, réserve bien des surprises et des épreuves à l'homme qui doit encore apprendre le dépouillement et le dénuement essentiels. Toute l'œuvre de Ted Hughes fait valoir les étapes de ce parcours en défiant la linéarité d'une résolution triomphale : le sujet poétique progresse par étapes, mais s'arrête, trébuche, saisi par ses doutes et ses craintes, prêt à rebrousser chemin et, si parfois un guide est là pour lui redonner courage, parfois, aussi, c'est seul et sans espoir qu'il lui faut persévérer. La pensée de Ted Hughes et celle de Maurice Blanchot s'accordent tout particulièrement en ce point où ils décrivent l'élan qui emporte le poète et le sujet humain qui apprend à mourir : comme Orphée faisant l'expérience du désœuvrement, c'est en croisant le regard d'Eurydice au fond des enfers, qu'il s'accomplit alors qu'il s'abolit, et que, à partir du néant, s'ouvre le chemin d'un commencement infini. Le chemin que trace le poète enseigne aux hommes la ténacité et l'adaptabilité, à l'image des landes impavides d'Elmet, battues par les vents et la pluie.

Ted Hughes décrit l'épuisement et la douleur qui fondent l'épreuve que le sujet humain doit traverser pour survivre et distingue les étapes de son cheminement, de son abolition à son renouveau, en les rapprochant du processus de métamorphose alchimique évoqué par Carl Gustav Jung dans *Psychologie et Alchimie*. Au cours de ce processus, le langage doit lui aussi se transformer et conquérir une force de convocation à la fois primordiale et inédite. L'expérience du désœuvrement éternel doit permettre à cette vérité sans parole d'apparaître, comme l'eau « sans nom », dans une inexprimable limpidité, réalisant cet « ultime miracle, si fragile, et proprement poétique », le joyau absolu de la quête chamanique et poétique. Le parcours initiatique mis en scène par Ted Hughes, en particulier dans le « drame alchimique » que constitue *Cave Birds*, laisse percevoir l'influence de l'œuvre de l'alchimiste et mystique persan Farīd ad-Dīn 'Aṭṭār. Dans *Le Cantique des oiseaux*, les oiseaux découvrent la Sîmorgh, « la pure Essence de l'Oiseau souverain » au terme d'un long périple où ils ont dû s'annihiler dans la flamme et dans l'altérité, afin de s'y découvrir eux-mêmes. A leur image, le sujet humain décrit par Ted Hughes s'ouvre à l'infini du renouveau et de l'accomplissement, une fois les fragments de son être brisé recollés dans la rencontre magique de l'être aimé.⁹⁰

⁹⁰ « Mais moi, Je suis la seule véritable Sîmorgh / Je suis la pure essence de l'Oiseau souverain / Il vous faut maintenant, dans la grâce et la joie / Annihiler votre être tout entier en Moi / Afin de vous trouver vous-mêmes dedans Moi. » ('Aṭṭār, Farīd ad-Dīn. *Le Cantique des oiseaux*. Trad. Leili Anvar. 2012. Textes. Paris : Diane de Selliers, 2013, v. 4284-5, 333)

❖ Chapitre 9. La recollection harmonique et le mariage alchimique

Dans un article intitulé « Myth and Education », le poète évoque les pouvoirs infinis de l'imagination, capable d'être « fidèle, comme le dit Goethe, au monde des choses et au monde des esprits tout à la fois », et de permettre leur « coexistence paisible » en l'homme, lui qui est « simplement le lieu de leur collision ». Alors, affirme le poète, les œuvres qui concentrent ces pouvoirs, parce qu'elles rendent compte avec authenticité des « lois, simplement, de la nature humaine », « semblent capables de guérir » les hommes (WP 150-1). Ted Hughes fait valoir le regard inédit du sujet humain, qui accepte enfin de regarder dans les yeux cet autre qui se tient face à lui, de contempler le monde autour de lui pour ce qu'il est, et de tendre la main, dans un geste sans attente. L'homme, en outre, est voyant par son silence : il a appris à suspendre sa parole et à écouter : il s'ouvre, dans la quiétude de la plus grande attention, à la rencontre d'une parole étrangère. Telle est l'épreuve qui fonde la parole du poète en tant qu'elle est visionnaire : attentif aux exigences de la Déesse, il écoute et voit pour chanter « à fleur de forme », comme le formule Jean-Louis Chrétien, une beauté qui « n'atteint tout son éclat qu'en délivrant sa résonance », pour célébrer une joie gardée « intacte » malgré toutes les peines.⁹¹ La parole du poète est visionnaire car le poète est voyant, s'appropriant la formule alchimique qui lui fait reconnaître que « je est un autre » : il fait sienne et intime l'altérité de celle à qui il veut s'unir dans le souffle de sa prière.

L'être qui prie s'accomplit dans un don sans réserve, faisant l'apprentissage de la dépossession et de l'appartenance, de la loyauté et de la résolution mises au service de celle à qui il doit sa vie et son souffle. Uni au souffle du vent, et au murmure des feuilles d'arbre, le sujet qui prie s'offre dans un don absolu, dans la blessure d'une parole tournée vers l'autre. Le sujet humain qui progresse sur la voie de son accomplissement est en effet un être qui accepte le péril fondamental qui transforme le chemin sur lequel il avance en un fil suspendu au-dessus de gouffres insondables. Le royaume sauvage de *Remains of Elmet*, théâtre des jeux du vent, de la pluie et de la lumière, fait valoir ce chemin qui mène le sujet humain, « depuis le centre inouï de la pleine nature », comme le formule Martin Heidegger, à se laisser emporter au passage du vent, et à épouser le rythme du monde ouvert auquel il appartient, persévérante bruyère dans un territoire de pierres⁹². Toujours hors de lui-même et toujours étranger, le poète

⁹¹ Chrétien, Jean-Louis. *L'Appel et la réponse*. 1990. Philosophie. Paris : Les Editions de Minuit, 2019, 47.

⁹² Heidegger, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. 1962. Trad. Wolfgang Brokmeier. 1962. Tel. Paris : Gallimard, 1995, 382.

est « l'errant, le toujours égaré » qui « risque » le langage et qui « risque » l'être dans un mouvement permanent de conversion où « l'œuvre tire lumière de par l'obscur ».⁹³ C'est par cette métamorphose qu'apparaît « l'envers universel du langage », « miracle poétique » qui rend audible des significations « sans perturber le silence » et révèle le « noyau vital », divin et insondable de l'être poétique.

⁹³ Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. 1955. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2002, 320.

PARTIE I

Chapitre 1

De la raison divisante à la folie destructrice

La critique couplée de la rationalité moderne et de la religion instituée rattache Ted Hughes à un vaste héritage poétique, qui prend notamment racine à l'âge de William Shakespeare, fleurit dans le romantisme de William Blake, et s'épanouit encore dans le modernisme de Wystan Hugh Auden.⁹⁴ Pour Ted Hughes, un « crime » a été commis aux origines, faisant triompher le puritanisme religieux et la conscience rationnelle, mise entièrement au service d'un progrès scientifique démesuré. Dans l'introduction de son analyse de l'œuvre de William Shakespeare, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, publié en 1992, Ted Hughes livre un résumé évocateur de l'enquête qu'il a voulu mener sur l'œuvre du dramaturge anglais : « In fact it does constitute the investigation of a crime – the inevitable crime of Civilisation, or even the inevitable crime of consciousness. Certainly the crime of the

⁹⁴ Les questions de l'engagement religieux de William Shakespeare, ses croyances et sa conception de la foi chrétienne font l'objet d'un débat qui n'a eu de cesse depuis son vivant. La Réforme, qui entraîne le schisme entre l'Eglise d'Angleterre, initiée par l'acte de suprématie du roi Henri VIII en 1534, est finalement établie en 1559 par le Règlement élisabéthain, cinq ans avant la naissance de Shakespeare. Elle provoque de nombreuses révoltes et contestations. Joseph Pearce s'est notamment consacré à l'étude des affinités que Shakespeare, issu d'une famille anglicane, entretenait à l'égard de la religion catholique. (Pearce, Joseph. *The Quest for Shakespeare: The Bard of Avon and the Church of Rome*. Fort Collins : Ignatius Press, 2008). De nombreuses allusions dans son œuvre renforcent le sentiment que Shakespeare n'hésite pas à se moquer des dogmes religieux, usant de sa plume pour se moquer ou condamner les excès. L'étude livrée par Ted Hughes dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, reprend les indices innombrables disséminés dans l'œuvre de Shakespeare pour y voir des allusions aussi bien au catholicisme, à l'anglicanisme et au protestantisme mais également au néoplatonisme et à la Cabale pour en tirer une analyse du « mythe » guidant l'intrigue de tous les drames. L'œuvre de William Blake manifeste sans aucune ambiguïté une forme de rejet de la religion instituée, que *Songs of Innocence and Songs of Experience*, puis *The Marriage of Heaven and Hell* mettent en évidence. Blake développe peu à peu toute une mythologie personnelle en accord avec sa vision singulière de la foi (Altizer, Thomas J. J. *The New Apocalypse: The Radical Christian Vision of William Blake*. Ann Harbour : Michigan University Press, 1967). Blake demeure également ambigu face aux progrès de son temps, critiquant à la fois le rationalisme et l'empirisme, idéologies qui portaient selon lui atteinte aux pouvoirs inégalés de l'imagination. La position de Wystan Hugh Auden est plus ambiguë. La formule que Hughes emprunte au poète est tirée du poème « September 1st, 1939 », rédigé au tout début de la Seconde Guerre mondiale. Dans son poème, Auden revient sur les multiples facteurs ayant mené au déclenchement de la guerre, de l'histoire de l'Allemagne « de Luther à aujourd'hui », jusqu'aux conflits intérieurs menaçant l'équilibre psychologique de chaque individu. Le poème se conclut néanmoins sur une note d'espoir quant à la venue de « Justes » qui sauront sauver l'humanité du désastre. Auden a notoirement cherché à modifier son poème jusqu'à interdire sa republication à ses éditeurs, arguant qu'il en était venu à détester son texte (Mendelson, Edward. *Later Auden*. Princeton : Princeton University Press, 1981.). Auden demeure un homme profondément croyant (voir notamment Kirsch, Arthur. *Auden and Christianity*. New Haven : Yale University Press, 2005).

Reformation – the ‘offense / From Luther until now / That has driven a culture mad’, as Auden phrased it ».⁹⁵ L’histoire de l’Angleterre, à l’âge de Shakespeare est celle d’une Civilisation criminelle, armée du glaive de la raison et du sceptre du puritanisme. L’œuvre de la conscience et de la Réforme ont mené univoquement l’homme de la modernité à la folie, conclusion que Ted Hughes a en réalité tirée depuis longtemps. Dans sa recension du livre de Max Nicholson, *The Environmental Revolution*, publié en 1970, il identifie déjà les causes du malaise de la civilisation moderne.⁹⁶ Pour le poète, le rationalisme scientifique et le poids croissant de la religion ont mené l’homme à rejeter son environnement naturel, et par là même, à rompre le lien fondamental qui l’unissait à son créateur. L’homme de la première modernité, héritier de la révolution humaniste qui l’a placé au centre du monde, s’est finalement refermé sur lui-même, dans un égocentrisme fatal.

The fundamental guiding ideas of our Western Civilization [...] derive from Reformed Christianity and from Old Testament Puritanism. This is generally accepted. They are based on the assumption that the earth is a heap of raw materials given to man by God for his exclusive profit and use. The creepy crawlies which infest it are devils of dirt and without a soul, also put there for his exclusive profit and use. By the skin of her teeth, woman escaped the same role. The subtly apotheosized misogyny of Reformed Christianity is proportionate to the fanatic rejection of Nature, and the result has been to exile man from Mother Nature – from both inner and outer nature. The story of the mind exiled from Nature is the story of Western Man. It is the story of his progressively more desperate search for mechanical and rational and symbolic securities, which will substitute for the spirit-confidence of the Nature he has lost. The basic myth for the ideal Westerner’s life is the Quest. The quest for a marriage in the soul or a physical reconquest. The lost life must be captured somehow. It is the story of spiritual romanticism and heroic technological progress. It is a story of decline. When something abandons Nature, or is abandoned by Nature, it has lost touch with its creator, and is called an evolutionary dead-end. According to this, our Civilisation is an evolutionary error.⁹⁷

Ted Hughes insiste sur les conséquences immédiates de la Réforme : le canon religieux lui-même justifie l’emprise nouvelle de l’homme sur la nature. Elle est le cadeau fait par le Créateur à ses enfants, qui comptent bien, désormais, toucher leur héritage (« the earth is a heap of raw materials given to man by God for his exclusive profit and use »). Ce faisant, le monde a été ramené au simple statut d’objet « sans âme », mis à l’entière disposition du seul véritable sujet animé, l’homme. Cette maîtrise de la nature doit être non seulement matérielle et effective, mais elle est aussi intellectuelle et logique. C’est grâce à l’œil de la raison et de la

⁹⁵ Hughes, Ted. *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* [SGCB]. 1992. Londres : Faber, 1993, 43.

⁹⁶ Max Nicholson (1904-2003) est un ornithologiste et un écologiste britannique et l’un des fondateurs du World Wildlife Fund (WWF). En faveur d’actions pour la préservation de l’environnement, il a œuvré à la mise en place du premier parc écologique en Angleterre et joué un rôle déterminant dans la diffusion de la pensée écologiste dans des revues spécialisées, idées qu’il défend également dans *The Environmental Revolution: A Guide for the New Masters of the World*. New York : McGraw-Hill, 1970.

⁹⁷ Hughes, Ted. *Winter Pollen. Occasional Prose* [WP]. Ed. William Scammell. 1994. Londres : Faber, 1995, 129.

volonté calculatrice, et non pas seulement celui de sa main avide, que l'homme s'est avéré capable de se faire « maître et possesseur » de son environnement, preuve supplémentaire de sa toute-puissance sur terre.

Pourtant, Ted Hughes s'empresse de souligner les implications d'un tel comportement, à l'échelle de l'être humain lui-même : si, d'une part, l'homme objectifie la nature pour en faire usage, il creuse un fossé, qui tout en assurant sa supériorité, ne sera finalement que sa propre tombe. Cette séparation binaire, vérifiée entre l'homme et son environnement, est celle qui depuis la nuit des temps sépare le corps de l'âme, et exige la maîtrise et le repli des affects subjectifs, dernier bastion de la Nature au sein-même de l'homme (« the result has been to exile man from Mother Nature – from both inner and outer nature »). En se distinguant de Mère-Nature, l'homme se divise lui-même intérieurement, car le « Créateur » est au fond une créatrice.⁹⁸ En rompant le lien avec la terre dont il est issu, l'homme s'exile de lui-même, dans une « impasse évolutionniste » où son âme est vouée à se perdre. C'est justement cette histoire, la seule qu'il y ait à narrer, d'après William Butler Yeats (« There is only one history, and that is the soul's »), que Ted Hughes entreprend aussi de décrire dans l'analyse qu'il livre, en 1992, de l'oeuvre du dramaturge et poète William Shakespeare. *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* est en effet introduite par une série de six épigraphes, parmi lesquelles cette formule empruntée à W. B. Yeats, ainsi qu'un passage de *King Lear* : « That nature, which contemns its origin, / Cannot be border'd certain in itself; / [He that [him]self

⁹⁸ Les versets 26 à 28 de la Genèse consacrent la possibilité pour l'homme d'exploiter à l'envie la terre que Dieu lui a donné : « Dieu dit : 'Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'ils dominent sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre'. Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa. Dieu les bénit et leur dit : 'Soyez féconds, multipliez, emplissez la terre et soumettez-la ; dominez sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, et tous les animaux qui rampent sur la terre' » (Genèse 1 : 26-8. In *La Bible de Jérusalem*. Trad. École biblique de Jérusalem. 1955. Pocket. Paris : Editions du Cerf, 1998, 34). Francis Bacon (1561-1626), scientifique et philosophe anglais, a posé les fondations d'une méthode empiriste de connaissance du monde et a développé les premières règles de la méthode expérimentale dans le *Novum Organum*. Certains penseurs de l'éco-féminisme ont montré, depuis les années 1980, le lien étroit, dans le vocabulaire employé par le philosophe, entre domination scientifique et matérielle de l'homme sur la nature et domination de l'homme sur la femme. (Voir notamment Merchant Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. 1980. San Francisco : Harper Collins, 1990). René Descartes (1596-1650), philosophe, mathématicien et physicien français est considéré comme l'un des fondateurs de la philosophie moderne. A côté de ses nombreuses contributions scientifiques (avancées en mécanique et optique, découverte de la géométrie analytique), Descartes fonde une philosophie rationnelle visant à élaborer une méthode infallible de la connaissance du monde à partir de principes irréfutables. Sa science universelle, *mathesis universalis*, cherche à former l'esprit afin qu'il puisse formuler des jugements clairs, sans aide de l'expérience sensible. Bacon et Descartes, opposés par leur méthode, se rejoignent dans leur commune aspiration à une théorie moderne de la connaissance du monde par un esprit scientifique et éclairé. (Cantor, Norman F., et Peter L. Klein. *Seventeenth-Century Rationalism: Bacon and Descartes*. Waltham : Blaisdell, 1969).

will sliver and disbranch / From his] material sap, perforce must wither / And come to deadly use » (SGCB xix).

Etranger en son propre corps, l'homme de la modernité est inéluctablement condamné à la folie la plus terrible et à la mort. Car le monde naturel, celui qui s'étend sous les yeux effrayés de l'humanité mais aussi celui qui résiste au fond d'elle, n'est pas un simple objet à manipuler à l'envie. Comme le souligne Ted Hughes dans sa recension de *The Environmental Revolution*, l'homme qui le repousse le trouve effectivement repoussant, il est littéralement abject (« The creepy crawlies which infest it are evils of dirt and without a soul »). L'homme est devenu paranoïaque, en quête incessante de « sécurité mécanique, rationnelle et symbolique » (« mechanical, rational and symbolic securities »). Obsédé par le potentiel dévastateur de la nature, il cherche à dominer ses énergies sauvages, qui ne sont que les emblèmes des instincts et des pulsions humaines que la religion et la science veulent refouler. C'est à soumettre son corps et sa sensibilité aux lois des nombres et de la raison que l'homme s'échine ainsi, afin de refermer définitivement les portes d'un cachot terrifiant, dont il veut jeter la clef.

L'étude de l'œuvre de William Shakespeare faite par Ted Hughes doit beaucoup à l'œuvre d'un poète et penseur d'une importance capitale dans le développement de ses théories. La Déesse de l'Être Complet ressemble en effet en de nombreux points à la Déesse blanche de Robert Graves, une figure divine complexe dont ce dernier livre une analyse détaillée dans *The White Goddess*. Paru en 1948, l'œuvre de Graves est une vaste entreprise philologique, aux conclusions parfois fantaisistes, qui explore les liens entre les très nombreux mythes qui ont forgé la culture littéraire de l'Occident.⁹⁹ Pour Robert Graves « le langage du mythe poétique auparavant répandu en Europe du Nord et en Méditerranée était un langage magique intimement lié à la célébration religieuse et populaire de la Déesse de la lune, ou Muse ». Au Ve siècle, cependant, un tournant brutal se produit : la philosophie de Socrate, « nouvelle religion de la logique », consacre un « langage poétique rationnel » afin de se protéger de cette « poésie magique » jugée dangereuse, et en étudiant un passage du *Phèdre* de Platon, Robert Graves met en avant les conséquences de cette consécration de la logique au détriment de la poésie. Les mythes sont destitués, privés de leur rôle pédagogique et remplacés par un exercice

⁹⁹ Robert Graves (1895-1985), poète et critique littéraire anglais, a livré une analyse idiosyncratique des mythes européens et une étude de l'inspiration poétique dans *The White Goddess*. Cependant, ses sources et sa méthode ont fait l'objet de nombreuses critiques en raison de leur caractère inexact et leur manque de rigueur (Voir notamment Hutton, Ronald. *The Pagan Religions of the Ancient British Isles: Their Nature and Legacy*. New York : John Wiley And Sons, 1993).

de discipline de l'esprit scientifique visant à « mener l'examen de la raison de l'être de toute chose – de toute chose comme elle l'est, et non pas comme elle paraît, et de rejeter toutes les opinions dont aucune explication ne peut être donnée ». ¹⁰⁰

De la même manière, Ted Hughes tient la figure de Socrate responsable d'un crime à l'égard de la « Déesse méditerranéenne » et c'est le récit de son procès, de sa condamnation et de son châtement qu'il mettra en scène dans la séquence poétique intitulée *Cave Birds*. ¹⁰¹ Robert Graves comme Ted Hughes héritent d'un archétype forgé notamment par Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Selon le philosophe allemand, Socrate incarne « le prototype et ancêtre originel » de l'homme de la modernité qui « se rassasie du spectacle de l'obscurité vaincue, et trouve sa joie la plus haute à l'avènement d'une vérité nouvelle, sans cesse victorieuse et s'imposant par sa propre force. Nietzsche appelle ce « mystagogue de la science » « l'homme théorique » : il exhibe l'« universelle avidité de savoir qui s'est manifestée, avec une puissance que l'on n'eût jamais soupçonnée, dans toutes les sphères du monde civilisé, et qui, s'imposant à tous comme le véritable devoir de l'homme intelligent, a porté la science à la place suprême qu'elle occupe ». L'extension infinie du savoir devient la raison d'être de l'humanité et l'homme théorique porte « cette inébranlable conviction que la pensée, par le fil d'Ariane de la causalité, puisse pénétrer jusqu'aux plus profonds abîmes de l'Être, et ait le pouvoir non seulement de connaître, mais aussi de réformer l'existence ». Socrate, ainsi, est le modèle de « l'homme délivré, par le savoir et la raison, de la crainte de la

¹⁰⁰ « My thesis is that the language of poetic myth anciently current in the Mediterranean and Northern Europe was a magical language bound up with popular religious ceremonies in honour of the Moon-goddess, or Muse, some of them dating from the Old Stone Age, and that this remains the language of true poetry – 'true' in the nostalgic modern sense of 'the unimprovable original, not a synthetic substitute'. [...] Then came the early Greek philosophers who were strongly opposed to magical poetry as threatening their new religion of logic, and under their influence a rational poetic language (now called the Classical) was elaborated in honour of their patron Apollo and imposed on the world as the last word in spiritual illumination: a view that has prevailed practically ever since in European schools and universities, where myths are now studied only as quaint relics of the nursery age of mankind. [...] One of the most uncompromising rejections of early Greek mythology was made by Socrates. Myths frightened or offended him; he preferred to turn his back on them and discipline his mind to think scientifically: 'to investigate the reason of the being of everything – of everything as it is, not as it appears, and to reject all opinions of which no account can be given'. » (Graves, Robert. *The White Goddess*. 1948. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1997, 9-10)

¹⁰¹ A Neil Roberts et Terry Gifford, 29 octobre 1978 : « At one point (I don't know whether I mentioned this in my letter) I subtitled it *The Death Of Socrates and his Resurrection in Egypt* – with some idea of suggesting that aspect of it which is a critique of sorts of the Socratic abstraction and its consequences through Christianity to us. His resurrection in Egypt, in that case, would imply his correction, his re-absorption into the magical-religious archaic source of intellectual life in the East Mediterranean, and his re-emergence as a Horus – beloved child and spouse of the Goddess » (Hughes, Ted. *Letters of Ted Hughes [LTH]*. Ed. Christopher Reid. Londres : Faber, 2007, 395). A Ann Skea, 3 novembre 1984 : « My starting point was the death of Socrates. The crime for which he is judged, and which he expiates, in the sequence, is not the crime of which the Athenians accused him – rather the one for which (from one point of view) history holds him responsible, namely, the murder of the Mediterranean Goddess (as Mother and Bride) » (*LTH* 491-2).

mort », prêt à « rappeler à chacun que la cause finale de la science est de rendre l'existence concevable, et par cela même de la justifier ». ¹⁰²

Cependant, Friedrich Nietzsche souligne l'insoutenable orgueil qui anime l'homme théorique, mu par « cet universel désir de connaître, enlaçant tout le globe terrestre d'un réseau de communes pensées et rêvant même de soumettre à ses lois un système solaire tout entier » et met en avant « la somme incalculable des forces absorbées par cette tendance universelle, consacrée, non pas au service de la connaissance, mais à la réalisation des désirs pratiques, c'est-à-dire égoïstes, des individus et des peuples ». Enfin, il déplore le fait que le monde moderne soit « pris dans le filet de la culture alexandrine », qu'il tremble de « la fièvre de l'orgueil et des appétits », et que « la croyance à la possibilité d'une semblable civilisation scientifique, se transforme peu à peu en une volonté menaçante ». Selon le philosophe, une ambition, si démesurée, ne peut qu'échouer : finalement « effrayé et désappointé des conséquences de son système, l'homme théorique n'ose plus s'aventurer dans la débâcle du terrible torrent de glace de l'existence » car il a senti « combien une culture, basée sur le principe de la science, doit s'écrouler dès l'instant qu'elle devient illogique, c'est-à-dire qu'elle recule devant ses conséquences. » L'homme théorique est voué à dépérir dans la « détresse » face à l'infinité d'un monde impossible à englober par la seule force de la raison humaine (Nietzsche 1872, 107-11).

Dans son œuvre poétique, Ted Hughes met en scène l'opposition constante entre les facultés de la raison et de l'intelligence logique, et les facultés du corps et des instincts sensibles pour dénoncer les effets délétères d'une telle séparation. Comme ses réflexions le révèlent à de nombreuses reprises, le poète fait référence de façon équivalente aux différents outils de la raison, de la conscience, de l'intelligence et de la logique de l'esprit scientifique, que l'homme a aiguisés et appris à contrôler, pour proposer un contraste éloquent avec les ressources du corps et de la nature, des instincts et de la sensibilité dans ce qu'ils ont de sauvage, de spontané et d'irrépressible. Il distingue ainsi l'homme de l'abstraction et de l'ordre logique d'une part et le chaos du monde de la nature d'autre part, condamnant la volonté imbécile du premier de se détacher de la seconde, de gouverner et d'exploiter impunément celle à qui il doit tout parce qu'il en est issu. De manière plus essentielle encore, Ted Hughes décrit le « divorce » fâcheux de ces énergies pourtant indissociables et complémentaires dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, montrant à quel point il porte atteinte à l'équilibre de l'individu lui-même.

¹⁰² Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. 1872. Trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. 1977. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2006, 90-5.

C'est en se concentrant sur la question du langage, pour montrer qu'elle ne fait que refléter le schéma mythique exposé dans toute l'œuvre du dramaturge, que le poète expose d'une façon particulièrement frappante cette dualité problématique. Il part de l'idée, « généralement admise », selon laquelle le cerveau humain est partagé en un hémisphère gauche qui gouverne les fonctions relatives à la maîtrise du « langage verbal, des concepts abstraits, de la linéarité des schémas d'argumentation », et un hémisphère droit qui fonctionne « virtuellement sans langage », et se consacre à la gestion des images sensibles, des idées fournies par l'intuition, et aux schémas spatiaux qui lui parviennent en bloc immédiats.¹⁰³ C'est ensemble que les deux hémisphères offrent leur ressources au sujet humain en matière d'expression, coopérant en un « heureux mariage », dans un joyeux tumulte.¹⁰⁴

Le poète retrace l'histoire du triomphe de la rationalité, au cours de laquelle le prestige acquis par la science objective, l'abstraction et la logique a permis le développement d'un langage nouveau ayant peu à peu exclu « toute contribution de l'hémisphère droit », jusqu'à mettre définitivement fin à son activité.¹⁰⁵ La mise en danger du fonctionnement de l'hémisphère gauche a alors pour conséquence de mettre en péril l'équilibre de l'individu tout

¹⁰³ De nombreuses recherches scientifiques, bien que nuancées dans le cas de certaines pathologies, ont en effet montré que les fonctions cérébrales relatives à l'acquisition et l'emploi du langage se situent dans l'hémisphère gauche. A partir des années 1860, les recherches de Paul Broca et de Carl Wernicke sont ainsi venues remettre en cause la conception héritée des découvertes de Xavier Bichat, postulant que le fonctionnement cérébral était fondé sur la symétrie de ses agencements. (Voir notamment Ries Stéphanie K., Nina F. Dronkers, et Robert T. Knight. « Choosing words: left hemisphere, right hemisphere, or both? Perspective on the lateralization of word retrieval ». In *Annals of the New York Academy of Sciences*. Vol. 1369. 2016/1, 111-31. URL : <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4874870/>)

¹⁰⁴ « We are told that, in general, the left side processes verbal language, abstract concepts, linear argument, while the right side is virtually wordless, and processes sensuous imagery, intuitive ideas, spatial patterns of wholeness and simultaneity. One side or other tends to be dominant, but from moment to moment the interplay is variable. This duality accounts for the two main resources of human expression. By nature the two sides presumably live in a kind of happy marriage. A noisily chattering society is supercharged with right-side participation: music, song, dance, colour, imagery – and a vernacular tending naturally to imagery and musicality. » (SGCB 157)

¹⁰⁵ « But, as history demonstrates, the onset of rationality institutes proceedings for a kind of divorce. The electroencephalograph tells the story. At a definite moment, rationality acquires prestige (according to some celebrated examples, this happens where the Goddess-destroying god begins to get the upper hand). Rational philosophy proceeds by swifts or groping steps to objective science. That is by the way. What matters inside the head, evidently, is that under the new dispensation of rationality, words (and rationality itself) nurture their innate tendencies – to abstraction and logic – in formulations that are increasingly exclusive of all other factors (on the tacit ideal model of mathematical inevitability). This new language, it seems, is the term of divorce. In other words, while the verbal reformulations of life, in this new language, become increasingly dominant in all human transactions, they become increasingly exclusive of any contribution from the right side. The result is an automatic suppression of right-side activity. In some enclaves (particularly familiar in Western Protestant society) where the cultural incentives promoting the rational tendencies of language are extreme, the activity of the right side can be discredited and suppressed almost to extinction. The consequences, apparently, go deeper than the atmosphere of general aridity and colourless monotony, which are the obvious, perhaps (for many) tolerable signs. » (SGCB 157)

entier¹⁰⁶ : « Excluding imagery and emotion, and promoting the rational, analytical verbal formulation of life, in other words lifting the left side into dominance literally by suppressing the right, seems desirable in some situations. But where it becomes habitual, it removes the individual from the 'inner life' of the right side, which produces the sensation of living removed from oneself. Not only removed from oneself, but from the real world also, and living in a prison of some sorts, since the left side screens out direct experience, establishing its verbal 'system' as a hard ego of repetitive, tested routines, defensive against the chaos of real things, resisting adaptation to them » (SGCB 158). Ted Hughes souligne donc que cette dualité renvoie à « l'Équation tragique » dont il cherche à analyser le fonctionnement dans l'oeuvre de William Shakespeare, en retraçant la façon dont se déroule le mythe de la destitution, par le Roi Jéhovah, l'homme théorique de Nietzsche, « l'honorable platonicien » mis en scène dans *Cave Birds* et que l'on pourrait désigner comme « l'homme de la raison », de la Déesse de l'Être Complet, la Déesse blanche aux Trois Visages de Robert Graves, Muse poétique, Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis.¹⁰⁷

Si, dans sa recension de *The Environmental Revolution*, Hughes montre que de la glaise qui servit à modeler Adam, il ne reste qu'un démon de boue sans âme (« The creepy crawlies which infest it are evils of dirt and without a soul »), le poète fait également valoir avec force la terrible menace qui pèse sur l'homme de la raison. Il évoque non seulement la « désintégration

¹⁰⁶ « Coincidentally, this deprivation of right-side participation lowers the left side's efficiency. It is well proved, for instance, that the left-side performance of certain kinds of scientists is measurably enhanced by regular, deliberate efforts to engage in right-side activity ; painting, music, etc. » (SGCB 158)

¹⁰⁷ « I mentioned before that the device is like an image of the Equation itself. Having said that, one can see that the Equation – the two myths each interpreting the other – is itself a gigantic map of the attempted cooperation of the brain's two hemispheres. The Goddess myth is in the right side, while the (ultimately rational and secularizing) myth of the Goddess-destroyer is in the left side. Blood sacrifice and archaic, matriarchal religious emotion are in the right while new, Utopian militant, rational morality is in the left. The two halves divide the Goddess. In the right side she is always the Queen of the Underworld, inseparable from the womb memory, infant memory, nervous system and the chemistry of the physical body possessed by all the senses and limitless, while the Female in the left side is the Puritan Lucrece figure, idealized, moralized and chaste. The 'Divine Mother' shifts uneasily between the two. In the right side the male figure is the uncontrollable, primeval Boar, image of the sexual body itself, while the male figure in the left side is the moralized, idealized, intellectualized, Puritan Adonis. The Boar emerges from the right side (from the Goddess in her Underworld) becoming – at the point of breaking the horizon of consciousness – the 'hot tyrant', the 'double', and, uniting with the Adonis figure of the left side, arrives there as Tarquin. The Boar and Adonis meet, that is, in the corpus callosum – which is where the Flower springs, to be reborn on into the Tarquin and tragedy of an irrational crisis in the left side, or to be sublimated as if vertically into the transcendental illumination and 'wholeness' of total consciousness, as the reborn flower child of the Goddess of Complete Being. The Theophany which Shakespeare eventually achieves is a mythic form for this inclusive 'aura' of the perfectly achieved co-operation of the two hemispheres. The fact that this gigantic vision of complete human consciousness is set down as drama, rather than as an epic or metaphysical poem, is the ultimate aspect of its completeness: physical acting itself is the language of the right side, the verbal text the language of the left side, and the indivisibility – which is a function of the image and of the musical component of the language – is the seal of the global integrity of the whole operation, like no other created human work. » (SGCB 161-2)

mentale et la vacuité spirituelle » de l'âge chrétien (« the last nightmare of mental disintegration and spiritual emptiness »), mais également une « schizophrénie » aboutissant à l'effacement et « l'anesthésie » de l'individualité (« the self-anaesthetising schizophrenia »), qui font de l'homme moderne la victime de cette fracture établie avec le monde naturel, et le domaine de l'inconscient (WP 129). Dans son introduction à l'œuvre poétique de William Shakespeare, Hughes rappelle déjà le bouleversement radical vécu par l'Angleterre au moment de la Réforme : « the most important of these, as far as Shakespeare's poetry is concerned, was the drastic way the Queen of Heaven, who was the goddess of Catholicism, who was the goddess of Medieval and Pre-Christian England, who was the divinity of the throne, who was the goddess of natural law and of love, who was the goddess of all sensation and organic life – this overwhelmingly powerful, multiple, primeval being, was dragged into court by the young Puritan Jehovah. »¹⁰⁸

Ted Hughes révèle que derrière les guerres civiles qui ont tourmenté le pays à l'époque de William Shakespeare, un autre combat se livrait en cachette. Le véritable enjeu de la bataille n'était pas seulement une quelconque mainmise politique, mais une révolution sociale, touchant chaque individu de l'intérieur et ayant des conséquences psychologiques effroyables. Dans un premier temps, le lecteur de Shakespeare, comme celui de Hughes, assiste, médusé, à un véritable « procès » de la nature. Hughes condamne par-dessus tout le règne despotique du « scepticisme intellectuel et moral » (WP 111) qui flétrit les potentialités humaines et rend l'homme aveugle à son environnement. A l'âge de Shakespeare, la « Reine du Paradis », « déesse de la loi naturelle et de l'amour », « déesse de toutes les sensations et de la vie organique » voit son règne usurpé par « Jéhovah le Puritain », qui intronise à la place raison et moralité. C'est donc le triomphe d'un pouvoir phallique, ouvertement hostile à la féminité qu'incarne la mise au ban de la « Mère Nature », la « Sainte parmi toutes les Saintes » que Hughes évoque encore dans sa présentation de *The Environmental Revolution*.¹⁰⁹

Dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Ted Hughes souligne aussi que dans un second temps, le « rejet du Féminin » pousse inéluctablement le héros à la folie, signe

¹⁰⁸ « It was a gigantic all-inclusive trial: the theology of it was merely the most visible face of the social revolution included behind it. Throughout Shakespeare's lifetime, this was the Civil War within every citizen, as the two fought it out. They brought up every resource. Everything had to be remembered, every argument tried, every scrap of evidence displayed. This grand spiritual courtcase is one chief source of the ferocious Elizabethan energy. And Shakespeare's plays are the fullest record of the opening collisions. And just as fully they predict the close. » (WP 110)

¹⁰⁹ « Christianity deposes Mother Nature and begets, on her prostrate body, Science, which proceeds to destroy Nature, [...], its Mother and Grandmother and Great Grandmother, as the Holy of Holies [...]. » (WP 132-3)

du dérèglement de sa propre psyché.¹¹⁰ Le « rejet de la Déesse » constitue en effet, selon lui, le crime originel et unique qui fonde l'« Équation Tragique », à laquelle tous les héros de Shakespeare peuvent être rattachés. Ted Hughes insiste sur les conséquences psychologiques d'un tel affront : en cherchant à se débarrasser de la source d'un désir érotique et sexuel effrayant, qui menace son pouvoir politique et sa maîtrise de lui-même, le héros shakespearien se supprime lui-même, en achevant son propre pouvoir sexuel au moment où il tue la Déesse. Dans un dernier temps, Ted Hughes montre que William Shakespeare ne confine pas ses pièces à une étude psychologique des caractères, mais leur confère une dimension mythique, qui vient faire écho au récit historique de la Réforme et de la prise de pouvoir du « Puritain Jehovah » en Angleterre. La « tragédie de la folie » que les pièces de Shakespeare mettent en scène est fondée sur ce mythe que constitue « le meurtre de la Déesse », à savoir « le meurtre de toute source de vie : la destruction de l'humanité » qui condamne les héros de ses pièces et les hommes de son temps à la folie.¹¹¹

L'œuvre de Carl Gustav Jung influence le travail de Ted Hughes de façon durable. Si la « schizophrénie » de l'homme moderne évoquée par le poète est l'indice de la destruction de la psyché humaine, le cheminement qu'il décrit au fil de ses recueils retrace les étapes d'un parcours réparateur qui rappelle le processus d'individuation théorisé par la psychanalyse jungienne et qui pourrait permettre à l'ego brisé de l'homme de la raison d'enfin guérir et de s'accomplir. Dans son œuvre, Carl Gustav Jung développe le concept d'individuation pour mettre en avant le processus au cours duquel « une personne devient un in-dividu, d'un point de vue psychologique, c'est-à-dire une unité séparée, indivisible ou complète ». C. G. Jung souligne que la conscience ne constitue pas l'entière de l'individu d'un point de vue psychologique, et que des processus psychiques inconscients doivent aussi être pris en compte, car ils contribuent à l'accomplissement de l'individu, même si l'ego n'a pas conscience de leur activité car elle constitue

¹¹⁰ « The rejection of the Female is always followed by some kind of madness in the hero, which is always direct against the Female. The hero's hysterical rejection of female sexuality is merely the last ditch violent resistance before he surrenders to his own lust. » (SGCB 220)

¹¹¹ « The hero preempts his own surrender to his own lust by acting promptly and with 'insane' finality: he re-enforces his self-suppression and liquidates the source of disturbance, i.e. of temptation, of erotic domination and sexual suffering. In murdering her, he virtually murders his own sexuality. In doing this, as I have pointed out, he shifts the Equation from a narrowly personal 'Freudian' psychology, and lifts it into the mythic dimension, where it becomes a comprehensive image of that mythic historic event: Marduk's, Jehovah's, and the Reformation's destruction of the dangerously powerful Female. [...] What the tragedies dramatize is the *inside story* of that rejection. Those words are the expressionless face, the dead voice, of the superhuman madness that is cancelling the Goddess – wiping her from the universe. [...] And Shakespeare locates the tragedy of this true madness in the logical conclusion of the mythic situation. The murder of the Goddess is the murder of the source of life : the destruction of mankind (and of all nature and of Earth). » (SGCB 220-1)

précisément ce qui échappe à ses capacités de perception.¹¹² C. G. Jung signale notamment que l'individu est constitué par les énergies psychiques qui cohabitent en lui et que sa vitalité même dépend de la force de ces tensions intérieures. Dans son analyse de ces énergies imperceptibles qui animent le sujet humain, il distingue l'inconscient collectif, constitué par les instincts et les archétypes, images primordiales et inconscientes dont les contenus sont universels, de l'inconscient personnel, constitué par les expériences que seul le sujet a traversées, qui demeure incommunicable mais qui se nourrit des contenus de l'inconscient collectif. Selon la « psychologie des profondeurs » que Carl Gustav Jung théorise, la psyché du sujet humain doit s'accomplir en tant que Soi, en intégrant à son Moi conscient les contenus de l'inconscient personnel, mais aussi de l'inconscient collectif. Il explique que le Moi s'oppose au Soi, en tant qu'il est égoïste et centré sur ses intérêts personnels. Le Soi, à l'inverse, est ouvert à tout ce qui l'entoure. La réalisation et l'accomplissement du Moi en Soi est l'objet du processus d'individuation, qui doit donc permettre au sujet humain de s'épanouir en tant qu'il est unique et uni à la fois : son individualité, unique et incomparable, s'accomplit en s'unissant à l'univers, et en ne faisant plus qu'un avec lui (Jung 9i, 256-69).

A ce titre, l'oiseau que Ted Hughes imagine pour le recueil des aventures et des chants de Crow est une figure essentielle : il est le corbeau fripon auquel Carl Gustav Jung, dans le chapitre qu'il écrit pour l'ouvrage de Paul Radin, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, assigne une fonction thérapeutique, en tant qu'ombre de la psyché humaine. Derrière son apparente malice et son égocentrisme affiché, le fripon suit et accompagne les hommes sur le chemin de la transformation, révélant, par sa propre primitivité, la précarité de leur prétendue civilisation. Carl Gustav Jung souligne que c'est en reconnaissant l'importance de tout ce qu'il ne peut pas percevoir, et en accordant ainsi une place à son inconscient, que l'homme parviendra à résoudre ses conflits intérieurs¹¹³ : « If, at the end of the trickster myth,

¹¹² « I use the term 'individuation' to denote the process by which a person becomes a psychological 'in-dividual', that is, a separate, indivisible unity or 'whole'. It is generally assumed that consciousness is the whole of the psychological individual. But knowledge of the phenomena that can only be explained on the hypothesis of unconscious psychic processes makes it doubtful whether the ego and its contents are in fact identical with the 'whole'. If unconscious processes exist at all, they must surely belong to the totality of the individual, even though they are not components of the conscious ego. » (Jung, Carl Gustav. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. In *The Collected Works of Carl Gustav Jung*. Eds. Herbert Read, Michael Fordham et Gerhard Adler. Trad. R. F. C. Hull. 1959. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 9i, 1980, 256)

¹¹³ « As Radin points out, the civilizing process begins within the framework of the trickster cycle itself, and this is a clear indication that the original state has been overcome. At any rate the marks of deepest unconsciousness fall away from him; instead of acting in a brutal, savage, stupid, and senseless fashion, the trickster's behavior towards the end of the cycle becomes quite useful and sensible. The devaluation of his earlier unconsciousness is apparent even in the myth, and one wonders what has happened to his evil qualities. The naive reader may imagine that when the dark aspects disappear they are no longer there in reality. But that is not the case at all, as experience

the saviour is hinted at, this comforting premonition or hope means that some calamity or other has happened and been consciously understood. Only out of disaster can the longing for the saviour arise—in other words, the recognition and unavoidable integration of the shadow create such a harrowing situation that nobody but a saviour can undo the tangled web of fate. In the case of the individual, the problem constellated by the shadow is answered on the plane of the anima, that is, through relatedness. In the history of the collective as in the history of the individual, everything depends on the development of consciousness. This gradually brings liberation from imprisonment in unconsciousness, and is therefore a bringer of light as well as of healing. »

Empruntant le terme à Héraclite, Carl Gustav Jung nomme « énantiodromie » ce renversement de forces salvateur.¹¹⁴ L'individu doit reconnaître les signaux que lui envoie l'ombre qui rôde autour de lui, la plupart du temps sous une forme bien définie, dont l'anima est l'une des principales manifestations. L'anima, archétype du féminin dans l'imaginaire masculin,¹¹⁵ est la force dont l'homme de la raison s'est privé en cherchant à soumettre et détruire sa Terre-Mère, sa Fiancée Sacrée, à la fois Reine des Enfers et Fleur du Paradis, la Déesse de l'Être Complet. L'objectif de Crow est de la retrouver et de libérer sa créatrice, « prisonnière sans nom de Dieu, qu'il rencontre de façon répétée mais toujours méconnaissable

shows. What actually happens is that the conscious mind is then able to free itself from the fascination of evil and is no longer obliged to live it compulsively. [...] From this point of view we can see why the myth of the trickster was preserved and developed: like many other myths, it was supposed to have a therapeutic effect. It holds the earlier low intellectual and moral level before the eyes of the more highly developed individual, so that he shall not forget how things looked yesterday. [...] This is exactly the reaction we can observe in Europe today. Outwardly people are more or less civilized, but inwardly they are still primitives. » (Jung, Carl, Gustav. « On the Psychology of the Trickster Figure ». In Radin. Paul. *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*. New York : Schocken Books, 1972, 206-8)

¹¹⁴ « If, at the end of the trickster myth, the saviour is hinted at, this comforting premonition or hope means that some calamity or other has happened and been consciously understood. Only out of disaster can the longing for the saviour arise—in other words, the recognition and unavoidable integration of the shadow create such a harrowing situation that nobody but a saviour can undo the tangled web of fate. In the case of the individual, the problem constellated by the shadow is answered on the plane of the anima, that is, through relatedness. In the history of the collective as in the history of the individual, everything depends on the development of consciousness. This gradually brings liberation from imprisonment in γνοία, 'unconsciousness,' and is therefore a bringer of light as well as of healing. As in its collective, mythological form, so also the individual shadow contains within it the seed of an *enantiodromia*, of a conversion into its opposite. » (Jung 9i, 252)

¹¹⁵ « I shall begin with a brief statement: in the unconscious of every man there is hidden a feminine personality, and in that of every woman a masculine personality. It is a well-known fact that sex is determined by a majority of male or female genes, as the case may be. But the minority of genes belonging to the other sex does not simply disappear. A man therefore has in him a feminine side, an unconscious feminine figure—a fact of which he is generally quite unaware. I may take it as known that I have called this figure the 'anima', and its counterpart in a woman the 'animus'. » (Jung 9i, 264)

». ¹¹⁶ Le principe féminin qui hante les poèmes de *Crow* est la fois intérieur et extérieur à l'oiseau : il le fonde en tant qu'être dans le monde, mais il doit se mettre en quête de le retrouver pour progresser sur le chemin de son accomplissement individuel. C'est la raison pour laquelle les poèmes qui évoquent le plus directement les tentatives du corbeau pour découvrir et chanter cette figure féminine mettent également en avant les dangers encourus pour son intégrité : de même, pour s'approcher le plus près de sa Créatrice, il faut que le sujet humain soit enfin prêt à se dévouer et s'offrir entièrement à sa Terre-Mère et à sa Fiancée Sacrée, qu'il accepte d'endurer la mort infligée par la féroce Reine des Enfers, pour éprouver la joie d'à nouveau vivre uni à la Fleur du Paradis, dans l'épanouissement et la plénitude de la Déesse de l'Être Complet.

a. « The skull-splitting polyp of his brain » : portrait de l'homme de la raison

Si Socrate fournit le « prototype et l'ancêtre » de l'homme théorique décrit par Friedrich Nietzsche, il est possible de retrouver dans le *Discours de la Méthode* de René Descartes les fondations de la démarche scientifique moderne qui doit remplacer la désormais caduque et poussiéreuse « philosophie spéculative ». Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de marquer une étape nouvelle dans les tentatives d'expansion du savoir humain et de confier à la raison abstraite et à l'intelligence logique le soin de déjouer les pièges tendus par la matière sensible et les approximations auxquelles le corps et ses sensations condamnent inéluctablement un homme en quête d'exactitude, désireux de documenter, d'organiser et de maîtriser l'immensité de la nature autour de lui. S'il veut comprendre le monde et pouvoir le maîtriser, l'homme moderne ne doit plus confier à ses sens le soin de le connaître, mais à la force de sa raison, le *cogito*. Il s'agit désormais de lui confier le soin d'examiner le monde physique et grâce à ses extraordinaires aptitudes, de tout apprendre de la nature jusqu'à pouvoir la dominer, la

¹¹⁶ « Crow's whole quest aims to locate and release his own creator, God's nameless prisoner, whom he encounters repeatedly but always in some unrecognizable form. » (Sagar, Keith. *The Art of Ted Hughes*. 1975. Cambridge : Cambridge University Press, 1978, 140-1) (Les renvois à « Sagar » font par défaut référence à cet ouvrage.)

118) « During his adventures he begins to wonder who his own creator is and he encounters various female figures who are avatars of his creator, but he never recognizes her and always bungles the situation. » (Scigaj, Leonard. *The Poetry of Ted Hughes, Form and Imagination*. Iowa City : University of Iowa Press, 1986, 127)

contrôler et l'exploiter, jusqu'à se rendre « comme maîtres et possesseurs de la nature ».¹¹⁷ Plusieurs poèmes de Ted Hughes mettent en avant les émules du philosophe, qui s'efforcent de comprendre le monde à la seule force de leur raison. Ainsi, dans *The Hawk in the Rain*, « Egg-Head » et « The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water » mettent en scène deux apprentis-sorciers apparemment bien décidés à mettre en application les conseils délivrés dans le *Discours de la méthode*. Pourtant, ce savant-là est d'un type particulier, « savant-fou » qui prendrait son titre trop littéralement, signalant par là-même sa complète ignorance.

La paranoïa du sujet humain est palpable dès le début du poème « Egg-Head », alors que des éléments naturels imposent leur présence dans la conscience de l'intellectuel. L'altérité de la feuille d'arbre, l'immensité monstrueuse des fonds marins, les pics montagneux aussi acérés que des oiseaux de proie, les étoiles suspendues dans l'infini du ciel pénètrent ses sens (« A leaf's otherness, / The whaled monstered sea-bottom, eagled peaks / And stars that hang over hurtling endlessness »). La formule verbale finale, rejetée dans la seconde strophe, fait état de la façon le sujet permet apparemment à ces éléments de faire leur entrée dans sa conscience (« let in on in his sense »), laissant présager d'une confrontation brutale avec les forces de la nature (« With manslaughtering shocks »). Pourtant, comme le souligne Craig Robinson, les termes abstraits « otherness », ou « endlessness » sont les mots d'un intellectuel, et non pas d'un homme acceptant courageusement de faire face à l'immensité effective et impressionnante du monde naturel.¹¹⁸ Le langage est l'outil rationnel employé par le sujet pour établir une césure protectrice : il se contente de jeter un coup d'œil timide sur le monde, protégé derrière les barreaux de ses doigts (« Peeping through his fingers at the world's ends »).

¹¹⁷ « Mais, sitôt que j'ai eu acquis quelques notions générales touchant la Physique, et que, commençant à les éprouver en diverses difficultés particulières, j'ai remarqué jusques où elles peuvent conduire, et combien elles diffèrent des principes dont on s'est servi jusques à présent, j'ai cru que je ne pouvais les tenir cachées sans pécher grandement contre la loi qui nous oblige à procurer autant qu'il est en nous le bien général de tous les hommes : car elles m'ont fait voir qu'il est possible de parvenir à des connaissances qui soient fort utiles à la vie ; et qu'au lieu de cette philosophie spéculative qu'on enseigne dans les écoles, on en peut trouver une pratique, par laquelle, connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux, et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature. » (Descartes, René. *Discours de la méthode*. 1637. Paris : Mille et une nuits, 2006, 61)

¹¹⁸ « But these opening confrontations are not genuine, being rather the pretences of the Egg-Head himself, who runs no real risk of annihilating in making them. The abstract language used in listing the various portions of eternity tells us as much: 'otherness' and 'endlessness' are a critic's words, not those of one who has really undergone exposure. And 'shocks / Are let in on his sense' suggests not surrender and openness to the uncanny and alien, but a careful regulation of what enters the mind, and a proud defence of the unwarranted pride at work here – a pride which is one of the chief targets of *The Hawk in the Rain*. » (Robinson, Craig. *Ted Hughes as Shepherd of Being*. Basingstoke : The MacMillan Press, 1989, 13)

« The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water » met en avant une arrogance similaire de la part du personnage central : la majeure partie du poème prend la forme d'un monologue dramatique où le sujet souligne avec emphase et pompe (« So he spoke, aloud, grandly ») la préciosité d'une goutte d'eau, suspendue au mur de sa cuisine. A cette vignette presque insignifiante, il oppose tout un panégyrique qui célèbre l'ancienneté vénérable de la goutte d'eau d'une façon héroïco-comique. La goutte d'eau « condense en elle le souffle du Verbe sur le miroir de la Syllabe du Verbe » (« O dew that condensed of the breath of the Word / On the mirror of the syllable of the Word ») ; elle a tout vécu depuis la création du monde, et survécu à tout : le catalogue de la première strophe le souligne avec véhémence, la goutte « a voyagé loin et étudié durement » (« This droplet has travelled far and studied hard »). Pourtant, l'évocation juxtaposée d'un peuple amérindien (« The Tuscarora ») et d'une simple tasse de thé (« the cup of tea ») paraît dysphorique. Un tel décalage signale par son ridicule la pédanterie du locuteur et l'erreur grossière qu'il commet. Alors que le titre le présente avide de faire l'expérience du monde réel, il est tout sauf prêt à devenir un sage et rigoureux empiriste.

Dans *Le Progrès et avancement aux sciences*, Francis Bacon, père de l'empirisme moderne, distingue justement l'étude de « l'histoire naturelle » en trois catégories : celle de « la Nature en son cours », celle de « la Nature errante et variante », et celle de « la Nature altérée et travaillée », c'est-à-dire « l'Histoire de créatures », « l'Histoire de merveilles » et « l'Histoire des Arts ». Si chacune possède ses mérites, Francis Bacon insiste sur la nécessité de bien séparer ce qui relève de l'observation objective des phénomènes naturels et de la superstition.¹¹⁹ Le personnage de « The Man Seeking Experience Enquire His Way Of A Drop Of Water » demeure prisonnier d'un esprit superstitieux et attend tout bonnement que la nature lui ouvre ses secrets plutôt que d'avoir lui-même à tirer des conclusions rationnelles de ses observations (« stood for an answer »). Il refuse en réalité tout contact avec le monde extérieur, se murant dans des fantasmagories sans fondement. La goutte d'eau n'est alors que le reflet de ses propres rêves de maîtrise rationnelle : c'est le sujet humain qui aspire à devenir cette « lentille sans cœur-tête-nerf » (« This without heart-head-nerve lens ») qui domine le monde de sa froideur et de son insensibilité, capable de mettre dans le même panier des réalités incomparables pour simplement pouvoir les garder sous contrôle. Le silence et l'immobilité de la goutte d'eau à la fin du poème est révélatrice de l'impasse dans laquelle le sujet se trouve,

¹¹⁹ « But this I hold fit, that these narrations which have mixture with superstition be sorted by themselves, and not to be mingled with the narrations which are merely and sincerely natural. (Bacon, Francis. *The Advancement of Learning*. 1605. In *Works*. Eds. James Spedding, Robert Leslie Ellis et Douglas Devon Heath. Londres : Longmans Green, 1870, vol. 3, 330-1)

cette « impasse évolutionniste » dont Ted Hughes témoigne dans son commentaire sur *The Environmental Revolution*. Les monosyllabiques qui décrivent la goutte d'eau comme un simple point immobile et transparent (« This droplet was clear simple water still ») s'oppose au langage cérémonieux et pédant de l'homme, qui se manifeste déjà dans la longueur exceptionnelle du titre du poème. La goutte d'eau vient alors signaler la vacuité de ses grands discours et la fermeture de son esprit. L'homme n'est bon qu'à réciter sa leçon, et il s'enferme dans le langage pour ne pas avoir à se confronter aux réalités que la goutte d'eau connaît effectivement.

La fin du poème, comme le souligne Craig Robinson, met en évidence la césure qu'introduit l'entrée dans le langage.¹²⁰ Ainsi, après avoir poussé le cri de celui qui est « seul dans la création » (« After that first alone-in-creation cry »), le nouveau-né tombe dans les « filets du sens » (« mesh of sense ») et commet sa première faute, l'affirmation monstrueuse de son « je » (« Blundered the world-shouldering monstrous 'I' »). C'est en affirmant sa présence par le langage rationnel que l'homme se positionne comme maître et possesseur du monde autour de lui. La monstruosité du sujet humain, mise en avant par l'adjectif final, provient de son désir de séparation : le « je » qui s'affirme le fait en s'opposant à tout ce qu'il n'est pas, et tire un orgueil stupide de cette différence. Elle atteste l'absence flagrante de véritable « expérience » du monde, un retrait moribond du sujet humain dans l'abstraction. Ted Hughes fait valoir la puissance presque suffocante du langage binaire de la rationalité. Dans « Egg-Head », les ressources que le personnage déploie pour se protéger du monde se manifestent sous la forme « d'exploits », de « tours de passe-passe », de « jongleries » ou de « sophismes lucides » : toute la sagacité et l'agilité intellectuelle du personnage sont donc mises au service de son aveuglement, de l'étouffement de ses véritables capacités, et le condamnent à passer de la « torpeur » à la « stupéfaction » (« By feats of torpor, by circumventing sleights / Of stupefaction, juggleries of benumbing, / By lucid sophistries of sight »).

L' inanité des personnages de « Egg-Head » et « The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water » est flagrante et ne fait que signaler l'abîme qui le sépare du monde extérieur. L'orgueil démesuré de l'homme de science, rendu manifeste par son usage pédant d'un langage de la domination, est cependant réduit à néant dans le poème « Wings »,

¹²⁰ Craig Robinson relève un écho entre le poème de Ted Hughes et « Baby Tortoise » de D. H. Lawrence : « This recalls Lawrence's Baby Tortoise' : 'your bright, dark little eyes... your indomitable will and pride of the first life / Looking round / And slowly pitching itself against... The vast inanimate.' Lawrence's words 'will and pride' and 'against' do what in Hughes' poem is done by 'I': they emphasise the element of ego in every life. » (Robinson 16)

extrait de *Wodwo*. Hughes prend pour exemple Sartre, Kafka et Einstein, symboles d'un rationalisme poussé jusqu'à l'absurde. Le climat cauchemardesque du triptyque met en évidence la stérilité morbide du langage de la raison. La figure du philosophe, isolée dans sa chambre, ne laisse échapper qu'un murmure abscons. Il a beau « recréer le monde » dans son esprit (« He regrows the world inside his skull, like the spectre of a flower »), la comparaison, qui réduit le monde intérieur de Sartre au « spectre d'une fleur » est signifiante. Elle donne l'impression d'un assèchement de la vie au sein de pensées arides et stériles, qui ne parviennent à donner forme qu'à des fantômes, formes floues, cadavériques et sans consistance. L'image du crâne ressurgit dans la mention de « grimaces-crâne » (« skull-grins ») et dans celle du « polype de son cerveau », prêt à fissurer son crâne (« The skull-splitting polyp of his brain »). Sartre murmure : « Les anges sont les métaphores, à l'image de l'homme / Des extases de l'amibe » (« Angels, it whispers, are metaphors, in man's image / For the amoeba's exhilarations »), reniant ainsi toute possibilité du surnaturel et du sacré et réduisant l'homme au sursaut euphorique d'un parasite monocellulaire. L'ange, par comparaison, devient l'égal d'un esprit charognard, dont les « lèvres cupides » et la « panse mortelle », guident le penseur qui « lèche la dernière page » d'un livre à présent fermé (« And on its wings, lifted, white, like an angel's / And on those cupid lips in its deathly belly, // And on the sea, this tongue in his ear, licking the last of pages »). Lèvres et langue, agents de paroles, soulignent la diffusion sournoise de pensées qui viennent se loger au sein de l'esprit du philosophe, qui devient lui aussi charogne venue lécher et achever sa proie, incapable de lire un livre, qu'il s'agisse de l'oeuvre de la nature, de la science, de l'art ou du sacré.

Les raisonnements logiques de l'homme de la raison, ne donnent lieu qu'à des syllogismes malhonnêtes et à des résultats corrompus.¹²¹ Dans « Examination at the Womb-Door », l'un des premiers poèmes de *Crow*, la réponse systématique – « Death » – apportée à toutes les questions met en avant l'abrutissement du locuteur. En affirmant que tout en revient

¹²¹ Le terme grec *logos*, par sa polysémie, recouvre plusieurs notions complexes. Il désigne à la fois la parole et le discours, mais peut également référer à la raison, ou bien encore au raisonnement argumentatif. Dans la philosophie platonicienne, le *logos* est la raison du monde, contenant en soi les Idées éternelles. En théologie chrétienne, le *logos* désigne Jésus Christ et le verbe divin. Dans l'Evangile selon Jean, le terme *logos* est ainsi employé en tant que parole, verbe de Dieu : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe (*logos*) était avec Dieu, et le Verbe (*logos*) était Dieu » (Voir notamment Lippi, Silvia. « Héraclite, Lacan : du logos au signifiant » in *Recherches en psychanalyse*. 2010/1, n° 9, 55-62. URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse1-2010-1-page-55.htm>). Dans le poème « Logos », extrait de *Wodwo*, Hughes critique vertement de la figure divine, présenté comme le rejeton, balourd et impuissant, d'une matriarche autoritaire (« God is a good fellow, but His mother's against Him »). Sartre, Kafka, Einstein, figures d'une modernité sans illusion où « Dieu est mort » depuis longtemps, sont donc représentées comme sujettes aux idoles de leur raison, venues combler le manque créé par l'absence de Dieu. Elles semblent par conséquent être les victimes de la nouvelle religion de la rationalité et du culte d'un langage spéculatif.

inéluctablement à la mort, il tire une conclusion qui n'est certes pas exempte de pertinence ou de lucidité, mais qui rend *de facto* caduc tout effort humain de connaissance du monde, signale la faillite de la puissance rationnelle, et réduit à néant la pertinence même de l'Examen. Dans « Magical Dangers », en outre, la pensée devient un outil dangereux, instrument du chaos qui se retourne contre celui qui prétend le manipuler. Le poème est structuré par la reprise anaphorique de la formule « Crow thought », qui introduit les sept premiers distiques. Il est fondé sur l'exposition des dangers de la pensée de Crow, pensées « magiques » car elles permettent d'étendre ses capacités, mais redoutables par leurs conséquences sur le monde réel. En effet, les pensées de Crow sont dotées d'un pouvoir performatif presque magique, en ce qu'elles entraînent une réaction immédiate de la part des objets de la pensée de l'oiseau. Ce pouvoir performatif paraît d'autant plus puissant qu'alors que Crow se contente de poser un instant son esprit sur un objet donné, le simple fait de prendre en considération ce dernier provoque des dommages effectifs ravageurs. Ainsi, lorsqu'il « pense à un palais » (« Crow thought of a palace »), le « linteau » de ce dernier s'effondre sur lui, et l'écrase, le réduisant à un tas d'ossements (« Its lintel crashed on him, his bones were found »). Lorsqu'il « pense à un bolide », cette dernière, animée comme un monstre, « lui arrache sa colonne vertébrale » et le laisse « vide et manchot » (« It plucked his spine out, and left him empty and armless »).

La structure du poème renforce la brutalité des descriptions : il est décomposé en distiques réguliers, articulés en trois temps, avec premièrement la pensée de Crow, deuxièmement la réaction immédiate des objets de sa réflexion, qui s'animent brutalement d'une force défensive et comme vengeresse, et troisièmement l'étendue de ces conséquences sur la figure physique de Crow. Le poème adopte la forme d'une valse infernale, dont les trois temps bouclent un cercle dangereux, revenant sur Crow comme un boomerang dévastateur. Il reprend également les trois étapes classiques de la démonstration didactique, thèse, antithèse, synthèse, mimant et moquant les prétendues capacités de l'intelligence humaine. Ainsi, lorsque ses pensées se portent en fin de compte sur la notion suprême d'intelligence (« Crow thought of intelligence »), une clef est tournée derrière lui (« It turned the key against him »). Crow est donc littéralement fait prisonnier de ses pensées, qui forment une prison, aux barreaux de laquelle il ne lui reste plus qu'à pleurer (« and he tore at its fruitless bars »). L'adjectif « fruitless », par hypallage, en vient à qualifier l'intelligence de Crow, soulignant l'inanité de ses efforts de compréhension du monde.

Lorsque Crow « pense à la stupéfaction de la nature », un chêne lui pousse dans l'oreille (« And an oak tree grew out of his ear »), excroissance subite et contre-nature qui contredit la conviction de l'oiseau selon laquelle la nature serait impuissante et immuable, mais qui en fait

déploie une force monstrueuse. La nature, un instant, s'adapte au temps des hommes, faisant prendre conscience de l'insignifiance de l'humanité, régie par des cycles plus éphémères que ceux qui guident la lente croissance des arbres. Au sommet de ce chêne, se tiennent en rangée « ses enfants noirs » qui, à peine mentionnés, prennent la fuite (« A row of his black children sat in the top. / They flew off »). Crow, alors, semble définitivement paralysé, comme le signale la conclusion (« Crow / Never again moved »). Le rythme saccadé du dernier distique, haché par un rejet, met en évidence la propre impuissance de Crow face à des forces qui le dépassent. C'est lui qui est condamné à l'immobilité et au vide de ses pensées. Les conséquences dramatiques de chacune d'entre elles révèlent également l'indissociabilité entre le sujet vivant et le monde qui l'entoure. La compréhension de la nature ne peut se constituer comme discipline absolument abstraite et retirée du monde. Le savoir de l'homme a inévitablement des effets sur son environnement, et la binarité avec laquelle la philosophie cartésienne veut opposer l'esprit et le corps, le *logos* et la *phusis*, est tout simplement ridiculisée.

Davantage, les suppôts de Descartes dévient du chemin tracé par le philosophe : « Magical Dangers » oppose un démenti cruel à la vision mécaniste du monde de la pensée cartésienne, pour qui une cause donnée produit irrémédiablement le même effet. Au contraire, chaque effort réflexif de Crow ouvre en réalité la voie à une multiplicité de désastres dépassant l'entendement.¹²² Les bases mêmes des mécanismes de compréhension du monde sont corrompues et la raison cède le pas à une folie surréaliste. La répétition inlassable du verbe « thought » trahit la faiblesse rationnelle de Crow, incapable de comprendre de ses erreurs, et se heurtant inévitablement au même mur édifié par son intelligence bornée. Un tel aveuglement est le reflet de la stérilité de la rationalité scientifique que Hughes condamne avec virulence comme une marque de folie. Dans *Cave Birds*, les dangereuses pathologies de l'esprit rationnel sont mises en évidence dès le début de la séquence poétique. Le sujet humain qui est mis en scène dans « After the First Fright », héritier de l'esprit socratique et « honorable platonicien », érige en exemple une « civilisation » en tant qu'elle préserve la « santé » de l'homme. Dans ce poème aussi, le polyptote faisant passer du nom « thought » au verbe « think » met en avant une mécanique qui tourne en rond et s'enraye (« I argued my way out of every thought anybody

¹²² Dans les *Principes de la philosophie*, René Descartes envisage une rupture radicale avec la conception aristotélicienne du mouvement et de la matière des objets. Dieu, en créant le monde, a imposé des lois auxquelles la nature ne déroge jamais. Le philosophe doit se consacrer à l'étude de ces lois, en déduisant de « ces seuls principes l'explication de tous les Phénomènes, c'est à dire des effets qui sont en la nature, et que nous apercevons par l'entremise de nos sens [...] d'expliquer les effets par leurs causes, et non les causes par leurs effets ». (Descartes, René. *Principes de la philosophie*. 1644. Adam, Charles, et Paul Tannery. Eds. *Œuvres de Descartes*. 1964. Bibliothèque des Œuvres philosophiques. Paris : Vrin, 1996, vol. 9, 103-5)

could think »). La conversation philosophique dont l'homme de la raison a créé le modèle, la *disputatio*, n'est plus qu'une vulgaire dispute, une joute violente et vaine. Lui qui prétend vouloir tout maîtriser et comprendre par la force de son esprit, a perdu le contrôle de la situation (« The disputation went beyond me too quickly ») : qu'il loue les mérites de sa « Civilisation », (« When I said: 'Civilisation', / He began to chop off his fingers and mourn ») ou la solidité de son « Bon sens » (« When I said: 'Sanity and again Sanity and above all Sanity / He disembowelled himself with a cross-shaped cut »), les catastrophes qu'il provoque révèlent la folie sauvage de l'esprit et du langage de la raison et exposent sa responsabilité. Dans l'introduction qu'il donne du poème, Ted Hughes le souligne : les protestations de l'homme de la raison face à ses juges, ne font qu'exposer davantage le crime pour lequel il est jugé, et qu'il commet à nouveau, incapable qu'il est de comprendre sa culpabilité ». ¹²³

Dans *Crow*, le poète montre les conséquences néfastes d'une restriction de l'intelligence à une seule adresse sophistique et conceptuelle en mettant lui-même cette dernière en application. En effet, les poèmes se terminent souvent sur une note brutale, assénée sans plus de commentaire, signant la fin d'une démonstration implacable, dont l'objet est la systématisation du manque de pertinence du corbeau. Le recueil offre ainsi toute une typologie des réactions de l'oiseau. Son inadaptation est tout d'abord mise en évidence par de fréquents décalages entre son comportement et ce qui se passe autour de lui. Ainsi, dans « That Moment », il est distrait par sa faim (« Crow had to start searching for something to eat »), interrompant, avec une désinvolture inconsciente, la description dystopique d'un monde détruit. Dans l'environnement tout aussi cauchemardesque de « The Battle of Osfrontalis », il se contente de bâiller (« Crow yawned ») et dans « Crow and the Birds », alors que les chants d'oiseaux faiblissent, que disparaît la beauté de la nature, et que la nuit se fait sur le monde, il est tout bonnement absorbé par la dégustation d'une crème glacée (« guzzling a dropped ice-cream »).

Cet aveuglement n'a d'égal que l'indifférence de Crow face au mal, qu'il n'arrive visiblement pas à conceptualiser. Dans « A Childish Prank », face à la souffrance d'Adam et Eve, il se contente de rire (« Crow went on laughing »), et dans « Crow's Song of Himself », il s'attaque à eux (« Crow stropped his beak and started in on the two thieves »). Dans le premier, Dieu est endormi (« God went on sleeping »), dans le second, il s'efface, désespéré (« God went off in despair »), laissant donc sa place à l'oiseau. « A Horrible Religious Error »

¹²³ « He protests, as an honourable Platonist, thereby re-enacting his crime in front of his judges. He still cannot understand his guilt. » (Robinson 111)

mène cette attitude à son paroxysme. Crow est bien capable d'agir parfois, et il ne le fait pas pour rien. Ici, il usurpe tout bonnement le rôle de Dieu, faisant irruption à la fin d'une fête terrifiante, en tant, évidemment, qu'invité le plus important d'une cérémonie paradoxale, non plus hommage à la vie, mais entièrement consacrée à la destruction. En tuant le serpent, Crow débarrasse la Création du responsable de la faillite de l'humanité, mais c'est pourtant ce qui constitue « l'erreur » du titre. Muet dans le poème, Dieu est doublement ridiculisé lorsque Crow va jusqu'à détruire ce qui l'obligeait jusqu'alors à tenir parole. C'est là l'erreur commise, qui signale la vacuité du dogme religieux. Crow, créature amoral, n'a que faire de ces beaux mots, et détruit, par son acte de dévoration, le Créateur autant que la Création. Ted Hughes dénonce l'ineptie d'un cartésianisme moral, qui fonctionne sans analyse concrète de la situation. Le méfait donné entraîne, sans plus de réflexion, la peine qui lui était abstraitement associée, comme l'effet irrévocable d'une cause irréfutable. Ainsi borné dans ses choix, le Dieu de Crow, élève docile, ne révèle que sa bêtise. Il laisse le chemin libre à Crow, qui bientôt triomphe (« This is my Creation »), dans « Crow Blacker Than Ever », et s'envole, « portant le drapeau noir de lui-même » (« Flying the black flag of himself »).

Les départs de Crow dans le recueil sont particulièrement révélateurs. A la différence des exemples précédents, où Crow semble n'avoir aucune valeur morale, « Crow's First Lesson » et « Crow Nerve Fails » le décrivent fuyant d'un air coupable, comme le suggèrent les adverbes « guiltily » ou « heavily » (« Crow flew guiltily off » ; « Heavily he flies »). Crow doit bien avoir quelque perception de sa responsabilité, mais la décision de prendre la fuite ne révèle que sa couardise et son incapacité à faire face aux conséquences de ses actes. Ce sentiment est renforcé dans d'autres poèmes, où Crow doit admettre son impuissance et son échec. Il n'est même plus capable de s'envoler, alors, et se contente de se retirer d'un pas lourd. Dans « Crow's Playmates », il s'éloigne en traînant de la griffe, « plus seul que jamais » (« Lonelier than ever ») et dans « Crow and the Sea », il a beau s'éloigner de la mer redoutable, une comparaison souligne la stupéfaction moribonde de l'oiseau (« Marched away from the sea // As a crucified man cannot move »). En réalité, Crow n'est jamais bien capable de se rendre compte de ses erreurs, et se contente d'endurer sa punition. C'est ce qui ressort des poèmes qui relatent parfois de réelles mésaventures : dans « Oedipus Crow » il est décrit en mauvaise posture, pendu par la patte en guise de remontrance et d'avertissement (« Crow dangled from his one claw – corrected // A warning. »). Dans « Crow Sickened », où il décide d'affronter la mort, un sentiment d'horreur le renverse (« Horrified he fell ») et dans « Conjuring in Heaven », où il fait face au néant, il finit gisant au sol, épuisé, « cataleptique » (« There lay Crow, cataleptic »). De ces situations, ressort le caractère absurde et excessif de

Crow qui croit pouvoir se mesurer à tout. Il souffre, comme l'homme de la modernité, d'un aveuglement moral, et grisé par ses nouveaux pouvoirs, devient incapable de se fixer des limites. En lieu de quoi, dans des moments où son manque de jugement devient flagrant, il s'arrête, pour contempler d'un air émerveillé ce qui précisément met son erreur et sa folie au grand jour, signe de son égarement.

Dans « Crow Communes », Crow vient de prendre une bouchée de la carcasse divine et il est ironiquement décrit « à moitié-illuminé ». Le caractère fragmentaire de cette révélation souligne la bêtise de l'oiseau qui, pour faire taire la faim qui le taraudait depuis le début du recueil, vient de commettre un acte sacrilège (« God lay, agape, a great carcass. // Crow tore off a mouthful and swallowed ») : Crow n'est certes pas polyglotte et vient de confondre la vérité insondable de l'amour divin (*agape*) avec le plaisir immédiat d'un réjouissant casse-croûte. Tout pénétré d'un savoir divin qu'il croit désormais « à moitié » connaître, Crow demeure immobile, dans une posture stupide d'ébahissement que souligne l'accumulation paratactique de segments averbaux. Ces derniers se réduisent peu à peu à de simples adjectifs, puis à une parenthèse, mettant en évidence le geste impie de l'oiseau et sa profonde ignorance (« Crow, the hierophant, humped, impenetrable. // Half-illuminated. Speechless. // (Appalled) »). Comme avant, c'est un profond décalage qui est mis en avant : Crow ne réagit jamais comme il le faudrait, faisant à la place preuve d'un premier degré confondant. Crow est bien un hiérophante bossu qui en réalité est incapable de « découvrir » le sacré. Il se laisse séduire par les appâts de l'illusion que lui procurent ses sens (« Yes, it's true, he suddenly felt much stronger ») et tombe dans le piège tendu par le « message crypté » (« cipher ») qui demeure « sous silence, incompréhensible » (« Under hearing beyond understanding »). Il est littéralement « impénétrable », c'est-à-dire pas du tout pénétré par les secrets de la foi et par le sentiment du divin.

Les hommes de la modernité s'excluent tout simplement du monde dont ils sont issus par leurs raisonnements fallacieux. Vient un moment, alors, où leur emprise se défait, et où la raison renonce. L'exemple de Jean-Paul Sartre dans « Wings » révèle ainsi l'inanité des raisonnements humains. La métaphore du livre (« licking the last of pages ») révèle également le potentiel annihilateur, au cœur-même du texte, des réflexions du philosophe. Le penseur de l'existentialisme, pour qui aucun déterminisme n'existe qui circoncrive les destinées humaines, se voit en effet condamné à tourner la « dernière des pages » d'une œuvre réduite à néant. Voilà la « prophétie » qui détruit la dernière des « fibres vitales ». L'omniprésence de la mort, à travers les images de crânes, des spectres et des tombes, met en évidence la clôture des vies humaines et l'imminence du trépas. La référence à cette ultime page, en outre, met en

avant le potentiel réflexif du poème, qui assiste à sa propre dissolution, ses mécanismes étant mis grotesquement au jour. Elle achève de souligner la défection de la raison humaine, incapable de tirer la moindre conclusion.

Une illustration supplémentaire du déclin de la raison est donnée dans la nouvelle « Snow », extraite de *Wodwo*. Le personnage principal, livré à lui-même en pleine tempête de neige, s'accroche tant bien que mal à des certitudes dérisoires. Victime d'une amnésie totale, qui rappelle la perte de mémoire d'Einstein, il s'accroche encore à l'illusion, comme Sartre, que les « faits, de manière écrasante sont de [son] côté » (« The facts are overwhelmingly on my side »)¹²⁴. Le récit est fondé sur les pensées du personnage, rapportées au discours indirect libre ; ce monologue intérieur décousu, ponctué de répétitions laconiques, accroît l'impression de désordre et de dissolution de l'entendement. Alors que tout s'effondre autour de lui et en lui, le personnage tente en effet de rassembler ses souvenirs et de progresser dans un environnement hostile. Ainsi, sont mis en parallèle ses efforts pour évoluer physiquement au beau milieu du chaos, et pour tirer des conclusions logiques à partir de certitudes que l'on devine aussi chancelantes que sa démarche. La progression de son raisonnement est alors vouée à l'absurde, faisant de lui une créature kafkaïenne. Devenu l'équivalent de Grégoire Samsa métamorphosé en cafard et s'inquiétant de manquer son train, le narrateur de « Snow » se résout finalement à revenir se poster sur sa chaise pour ne pas la perdre sous la tempête : « Tous les faits sont de [son] côté. [Il] n'[a] rien à faire à part résister » (« All the facts are on my side. I have nothing to do but endure », *Wo* 81). Le personnage de « Snow », à l'instar des figures de « Wings », témoigne de la précarité de la raison humaine et de ses certitudes.

b. Savant-fou : la démesure et le manque, l'aveuglement et le malentendu

Dans une lettre datant du mois d'avril 1957 adressée à Daniel Huws où il évoque certaines de ses lectures poétiques, Ted Hughes distingue au passage les facultés de l'œil et de l'oreille, pour souligner le potentiel des deux sens : l'ouïe est, selon le poète, fondamentalement liée au « sens de l'équilibre et du mouvement », car le nerf auditif est directement connecté à

¹²⁴ Hughes, Ted. *Wodwo* [Wo]. 1967. Londres : Faber, 1977, 75.

la médulla, la partie inférieure du tronc cérébral qui contrôle et reçoit les sensations obtenues grâce aux muscles et aux organes du corps. A l'inverse, « le nerf optique est connecté à une partie du cerveau qui apparaît plus tard dans son développement, et qui « semble n'avoir rien à faire mais est apparemment responsable des pensées abstraites, spéculatives et argumentatives. »¹²⁵ De façon répétée, Ted Hughes déplore le primat du visuel dans le monde moderne. Dans *Gaudete*, en particulier, cette critique est mise en scène à travers la façon dont les personnages se surveillent de façon permanente : de nombreux outils optiques le mettent en avant, du début à la fin du récit, et l'exemple le plus éloquent en est donné par la lunette d'observation du Major Hagen qui fixe le Révérend Lumb dans le premier chapitre, justement intitulé « Binoculars », est qui est finalement doublée, dans le dernier chapitre, par le menaçant viseur de son fusil, un Mannlicher 318 qui finira par abattre le Révérend en fuite. De la même manière, le poète développe une écriture à la focale brouillée, qui maintient le lecteur dans l'incertitude et l'empêche de trouver ses repères, opérant, par moments, d'inconfortables ajustements de plans, hypertrophiant certains détails de la réalité, ou s'en éloignant jusqu'à la rendre indistincte, ou bousculant son lecteur, à d'autres moments, par des effets d'accélération ou de ralentissement narratifs, faisant progresser le récit par embardées. Les personnages dépeints par Ted Hughes sont obsédés par les preuves que leurs yeux peuvent leur prodiguer et ne tiennent pas compte d'autres signaux, considérés comme moins fiables : dans *Gaudete*, ainsi, c'est la photographie du jeune Garten, capturant un instant de réalité révélateur, qui tient lieu de moteur dramatique, devenant l'élément capital qui fait tout basculer alors que tous les habitants du village en prennent peu à peu connaissance.

Cet attachement aux capacités « spéculatives » du regard trahit cependant la prévalence tenace de la « philosophie spéculative » critiquée par René Descartes et des « superstitions » décriées par Francis Bacon, car l'œil de l'homme est loin d'être infaillible, et Crow en est le parfait exemple. Dans « Crow Hears Fate Knock on the Door », tout part du regard biaisé que l'oiseau pose sur le monde. De même, de nombreux poèmes du recueil mettent en avant la réduction de l'activité de l'oiseau à l'observation de son environnement, comme en témoigne la récurrence des verbes « look », « gaze », « stare », « see », « peer », « watch » ou « blink » dans le recueil. « Crow Alights » ou « A Disaster » sont exemplaires quant à l'inaptitude de

¹²⁵ A Daniel Huws, avril 1957 : « The nerve from the ear, which was originally exclusively – as it still is partly – to do with the sense of balance & movement, is connected directly to the Medulla – the oldest part of the brain, which controls & receives sensations from all the muscles & organs of the body. Now the nerve from the eye is connected to quite a recent part of the brain, and is associated with the areas that seem to have nothing to do but are apparently responsible for abstract & constructive thought, & speculative. » (*LTH* 96)

l'oiseau à passer du stade de l'observation du monde à celui de son intervention dans ce dernier. Dans le premier de ces textes, Crow a beau cligner des yeux, il doit reconnaître que « l'horreur de la Création » à laquelle il assiste n'est pas un vain cauchemar, mais il demeure incapable de réagir de façon cohérente et constructive face au désastre. Dans le second, il assiste encore, sans rien faire, à l'œuvre destructrice du langage, et finit par s'éloigner d'un pas lent et songeur, préférant immanquablement rester plongé dans ses pensées plutôt que d'empêcher la catastrophe (« Crow walked and mused »).

Dans « Crow Hears Fate Knock on the Door », l'oiseau démontre une fois de plus ses limites intellectuelles. Le monde qu'il contemple prend des apparences de dépotoir inquiétant, masse informe et menaçante, que Crow est incapable de « formaliser » et de conceptualiser dans son esprit. Au début du poème, des lignes apparaissent, qui s'emmêlent comme des nœuds, rendant impossible toute tentative de d'ordonnancement hiérarchique et rationnel. Le monde qui s'entasse ainsi autour de Crow comme une montagne (« mountainously heaped ») ; la métaphore contenue dans l'adverbe « mountainously » et le verbe « heaped » tracent une ligne verticale qui dérangent le chemin habituel suivi par le regard dans la contemplation d'un panorama horizontal et transforment le paysage en une masse dangereuse qui domine l'oiseau. A l'opposé, les cieux se défont, amont de déchets qui se décompose (« He looked at the heavens, littering away / Beyond limit »). A nouveau, une métaphore dérange l'image, à travers le recours au verbe « littering away », pour transformer le ciel, domaine du métaphysique et du sacré, en vulgaire dépotoir. Le regard ascendant normalement nécessaire à la contemplation du ciel fait place à la perception horizontale de son démantèlement en une étendue gâte et plate, vulgaire et malodorant terrain vague.

Crow pose ensuite les yeux sur le petit ruisseau qui coule à ses pieds (« He looked in front of his feet at the little stream »), faisant valoir un mouvement de repli du regard. Le cours d'eau « halète comme un moteur auxiliaire / Attaché à cette machine infinie » (« Chugging on like an auxiliary motor / Fastened to this infinite engine »). Une métaphore supplémentaire transforme les éléments naturels en objets mécaniques, soulignant en filigrane le regard technique que Crow pose sur le monde. La terre et les cieux sont les usines hors d'usage au sein desquelles des machines essoufflées continuent tant bien que mal de remplir leurs fonctions. L'adjectif « infinite », qui qualifie la « machine » du monde, révèle l'impossibilité de cependant réduire l'univers aux lois scientifiques imposées par les hommes-technologues. C'est ce que met en évidence le tercet suivant : en imaginant « l'ingénierie dans son ensemble » avec son « assemblage » et les soins nécessaires à son « entretien » ou ses « réparations » (« He imagined the whole engineering / Of its assembly, repairs and maintenance »), Crow se sent

complètement désemparé (« He felt helpless »). Le monde créé est bien trop vaste et complexe pour pouvoir être parfaitement maîtrisé et compris par les hommes. Ainsi, la vision mécaniste du cartésianisme se voit à nouveau contredite, car bien trop simpliste.¹²⁶

Ainsi, lorsque Crow arrache des morceaux de brins d'herbe, il les examine attentivement « dans l'attente de consignes » (« He plucked grass-heads and gazed into them / Waiting for first instructions »). A la vue d'un caillou dans le ruisseau, il se penche pour « l'étudier » (« He studied a stone from the stream »). Découvrant le cadavre d'une taupe, il le « dissèque lentement » pour contempler les différents morceaux qu'il a obtenu (« He found a dead mole and slowly took it apart / Then stared at the gobbets »). Ces exemples mettent Crow dans la posture d'un sage et risible écolier, prêt à faire ses devoirs, suivant un mode opératoire parfaitement établi. Il porte un regard analytique sur les éléments qui l'entourent. Pourtant, leur sélection semble plus le fruit du hasard que d'une véritable démarche de compréhension. De plus, l'accent mis sur des éléments décomposés (« grass-heads », « gobbets ») ou isolés et insignifiants, comme le suggère l'article indéfini « a » qui détermine le nom « stone », révèle le caractère fragmentaire et incomplet du regard de Crow.

La conclusion, qui consiste en une nouvelle occurrence de la formule « feeling helpless » met en évidence la vacuité des efforts de Crow, et la superficialité de son savoir. De la même manière, la répétition de la formule « he walked, he walked » au vers suivant rend palpable la vanité de toute étude du monde qui se réduirait à une approche scientifique, et une forme de lassitude face à la difficulté de la tâche. Crow doit se résoudre et il laisse « les espaces étoilés

¹²⁶ Dans les *Principes de la philosophie*, René Descartes explique notamment qu'il n'y a qu'une différence de degré, et non pas de nature, entre les machines artificielles, créées par l'homme, et les « divers corps que la nature seule compose ». « Toutes les règles des mécaniques » s'appliquent donc de la même manière sur les « choses qui sont artificielles » et sur les « corps naturels ». Descartes compare alors son rôle à celui d'un horloger : « Et comme une horloge, composée de roues et de contrepoids, n'observe pas moins exactement toutes les lois de la nature, lorsqu'elle est mal faite, et qu'elle ne montre pas bien les heures, que lorsqu'elle satisfait entièrement au désir de l'ouvrier ; de même aussi je considère le corps de l'homme comme étant une machine tellement bâtie et composée d'os, de nerfs, de muscles, de veines, de sang et de peau, qu'encore bien qu'il n'y eût en lui aucun esprit, il ne laisserait pas de se mouvoir en toutes les mêmes façons qu'il fait à présent, lorsqu'il ne se meut pas par la direction de sa volonté, (...) mais seulement par la disposition de ses organes. » (Descartes 1644. *opus cit.* vol. 9, 67). Il est intéressant de constater qu'Albert Einstein, sujet du poème « Wings », reprendra la même image, des siècles plus tard, pour montrer les limites d'une telle analogie : Dans l'effort que nous faisons pour comprendre le monde, nous ressemblons quelque peu à l'homme qui essaie de comprendre le mécanisme d'une montre fermée. Il voit le cadran et les aiguilles en mouvement, il entend le tic-tac, mais il n'a aucun moyen d'ouvrir le boîtier. S'il est ingénieux il pourra se former quelque image du mécanisme, qu'il rendra responsable de tout ce qu'il observe, mais il ne sera jamais sûr que son image soit la seule capable d'expliquer ses observations. Il ne sera jamais en état de comparer son image avec le mécanisme réel, et il ne peut même pas se représenter la possibilité ou la signification d'une telle comparaison. Mais le chercheur croit certainement qu'à mesure que ses connaissances s'accroîtront, son image de la réalité deviendra de plus en plus simple et expliquera des domaines de plus en plus étendus de ses impressions sensibles. » Alors, c'est peut-être la douleur face aux errements de ses aînés qui le fait sombrer dans le désespoir.

translucides / Souffler à son oreille, désorienté » (« Letting the translucent starry spaces / Blow in his ear cluelessly »). La périphrase « the translucent starry spaces », désignant le ciel plongé dans la nuit, établit une distance qui rappelle l'ignorance de Crow face aux mystères insondables de l'univers. L'adjectif « translucent » qui laisserait penser parce qu'il n'est pas opaque, le ciel pourrait être facilement analysé par les hommes, est néanmoins un nouvel indice de l'orgueil humain, toujours avide de défaire les secrets d'un « espace » qu'il entend dominer. La formule verbale « letting blow cluelessly » rappelle l'impuissance et l'ignorance de l'homme face à la grandeur et au mystère du monde.

Crow passe en réalité à côté de la découverte de sa propre relativité : il est certes plus imposant que des brins d'herbe ou un caillou, mais il n'est plus rien face à l'immensité des cieux et leurs secrets. Leon Battista Alberti, concepteur révolutionnaire de la perspective au Quattrocento, rappelait ainsi : « Il y a dans le fait de comparer les choses une force qui nous aide à comprendre le plus, le moins ou l'égalité qui est en elles. [...] La comparaison se fait donc d'abord avec les choses très connues. Et comme l'homme est pour l'homme la plus connue de toutes les choses, peut-être Protagoras, lorsqu'il disait que l'homme est la mesure et la règle de toute chose, entendait-il que l'on pouvait précisément connaître les accidents de toutes les choses en les comparant à ceux de l'homme ».¹²⁷ Alberti fait de la remarque de Protagoras l'argument essentiel d'une thèse profondément humaniste. L'homme, placé au centre du monde par Dieu, peut bien comprendre les « accidents de toutes les choses en les comparant » à lui-même, mais Crow est pour l'instant incapable de faire ces liens nécessaires et de comparer les objets de son observation. Il doit se contenter d'attendre de plus amples « consignes » ou de s'abandonner à un « sentiment d'impuissance ».

La difficulté pour Crow est, qu'au fond de lui, est inscrite une prophétie qui lui dicte son comportement, qui résonne pourtant étrangement avec la formule célèbre de Protagoras.¹²⁸ C'est elle qui lui intime d'analyser le monde pour le maîtriser, comme le révèle son premier impératif : « I will measure it all and own it all ». La dissection et l'étude, indiquées par le

¹²⁷ Alberti, Leon Battista. *De la peinture. De pictura*. 1435. Ed. et trad. Jean-Louis Schefer. Paris : Macula Dédale, 1992, 113. Leon Battista Alberti (1404-1472) est l'un des plus grands penseurs de la Renaissance italienne. Philosophe, peintre, mathématicien et architecte, il développe une théorie de la perspective dans les arts qui révolutionna les pratiques artistiques de son temps.

¹²⁸ « L'homme est mesure de toutes choses, de celles qui sont, au sens où elles sont, de celles qui ne sont pas, au sens où elles ne sont pas » (Platon. *Théétète*. Trad. Michel Narcy. 1994. GF-Flammarion. Paris : Flammarion, 2009, 153, 152a). Philippe Hamon souligne cependant que Protagoras, en prononçant ces mots, cherche à montrer la subjectivité inhérente au point de vue défendu par chaque individu. (Hamon, Philippe. « L'optique des Voyages de Gulliver ». In *Revue d'histoire des sciences*, 2007/1, Tome 60, 25-45. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-des-sciences-2007-1-page-25.htm>)

verbe « measure », impliquent forcément, pour l'homme, la possibilité de dominer et jouir de son environnement, évoquée par le second verbe « own ». Le parallèle syntaxique, fondé sur la reprise du complément « it all » met en évidence un lien de causalité artificiel établi par les hommes. Pourtant, la suite de la prophétie, « And I will be inside it / As inside my own laughter », tout en poussant apparemment plus loin la volonté d'intériorisation et de contrôle exercé sur le monde, souligne que l'homme doit établir un lien réel avec son environnement, et accepter de s'y fondre. Pour véritablement le connaître, l'homme doit se familiariser et devenir l'intime du monde. Au contraire, il ne doit pas se restreindre à le contempler « à travers les murs / De [ses] yeux mis en froide quarantaine / Depuis la cellule enfouie de sanglantes ténèbres » (« And not staring out at it through walls / Of my eye's cold quarantine / From a buried cell of bloody blackness »). La « cellule », filant la métaphore de la « quarantaine », signale une isolation et une séparation de l'homme vis-à-vis du monde qui l'entoure, mais également la fracture qui le déchire de l'intérieur, causée par la domination de la conscience rationnelle sur les énergies pulsionnelles de l'inconscient.

La prophétie, au cœur de *Crow*, semblable à une « source d'acier », « Déchire lentement les fibres de vie » (« This prophecy was inside him, like a steel spring // Slowly rending the vital fibres »), suggérant la façon dont la raison, puissance métallique et insensible, détruit toutes les énergies de l'être vivant. *Crow* est atteint d'un mal intérieur qui le ronge peu à peu, et a finalement raison des « fibres » secrètes qui l'animaient jusqu'alors. Un parallèle est créé entre la comparaison qui rapproche la prophétie d'une « grimace » (« Yet the prophecy inside him, like a grimace ») et celle qui souligne l'intimité du lien créé par l'homme entre le monde et lui, semblable à un rire (« as inside my own laughter »). Le rire, les sourires et les grimaces, omniprésents dans *Crow*, sont cependant souvent forcés et dissimulent avec peine un profond malaise. Les nombreux personnages qui animent le récit des aventures de *Crow* contredisent la prophétie, remplaçant l'adverbe « inside » par son opposé « outside ». Ils sont en dehors de leur rire, masque grimaçant qu'ils affichent dans la douleur et le chaos, peinant à survivre une fois privés de toutes leurs « fibres vitales ».

Les personnages des poèmes de Ted Hughes ressemblent en cela aux habitants des îles imaginaires que Gulliver découvre au gré de ses voyages. Les figures des poèmes « Egg-Head » et « The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water » semblent tout droit sortis de Laputa, île dont les habitants, férus de sciences, se perdent en réflexions et conjectures jusqu'à perdre tout contact avec la réalité. Désireux de pénétrer tous les secrets du monde, les hommes de la modernité sont leurs pareils : ils s'arment d'outils techniques et finissent complètement impuissants. Dans *Les Voyages de Gulliver*, Jonathan Swift parodie cette

volonté absurde de connaissance absolue du monde en faisant loucher les habitants de Laputa, « un œil tourné vers le dedans, l'autre fixé sur le zénith ».¹²⁹ Caché derrière son microscope ou son télescope, le savant-fou s'abandonne à la « vaine distraction de voir », mais ne perçoit plus rien du monde, de près comme de loin.¹³⁰ Ainsi, « l'œil pupille » (« eye pupil ») de Crow (« The Door », « Crowcolour ») est en réalité un trou sans fond, que l'oiseau se garde bien de pénétrer, par craintes d'y découvrir les dangereux démons qui s'y tapissent. Comme le souligne Leonard Scigaj, le motif de la vision développé dans *Crow* réalise le constat fait par William Blake : « as the Eye – Such the Object » et rend manifeste les lacunes perceptives de l'oiseau.¹³¹ Des œillères l'empêchent de voir plus loin que le bout de son bec, de tirer les conclusions qui s'imposent pourtant, et surtout de sonder son âme en quête de réponses morales.

L'hypertrophie de la réalité dans les descriptions sert alors de rempart protecteur, qui concentre le regard sur le monde extérieur et épargne au sujet humain la peine de se retourner sur lui-même et de prendre connaissance de son intériorité. C'est ce qu'attestent par exemple l'emphase avec laquelle est décrite la simple goutte d'eau dans « The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water » ou l'éloquence trompeuse de l'intellectuel « Egg-Head ». Les deux poèmes révèlent une abstraction et une hyperbolisation similaire du monde naturel. La saturation du langage provoque un débordement, celui de la réalité dans les yeux paranoïaques du sujet humain. Le regard timoré de l'intellectuel « Egg-Head » trahit en fait son aveuglement : c'est ce que soulignent l'oxymore qui décrit son cerveau noyé « dans des opacités adroites » (« Brain in deft opacities ») et l'opposition directe entre cette « opacité » et la « transparence » paradoxale des murs qui l'oppressent (« Walled in translucencies »). De la

¹²⁹ « Their heads were all reclined, either to the right, or the left; one of their eyes turned inward, and the other directly up to the zenith. » (Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. 1726. Ed. Claude Rawson. 1986. Oxford World Classics. Oxford : Oxford University Press, 2008, 148. Cité par Hamon Philippe, *ibid.*)

¹³⁰ « The empty amusement of seeing » (Berkeley, George. *Nouvelle théorie de la vision*. 1709. In *Œuvres*. Ed. G. Brykman. Paris : Presses Universitaires de France, 1985-1996). Jonathan Swift (1667-1745) s'inspire peut-être des réflexions sur l'optique de son ami George Berkeley (1685-1753). Ce dernier, dans la *Nouvelle théorie de la vision*, souligne que l'homme ne gagnerait en rien à posséder un regard aussi perçant qu'un microscope : perdant tout sens des proportions, l'homme en serait complètement égaré, et s'abandonnerait à la « vaine distraction de voir ». Pour Berkeley, fermement opposé au matérialisme scientifique de son époque, aucun objet n'existe réellement autre que le sujet pensant. Son idéalisme subjectif, « immatérialiste », qui réduit la réalité sensible aux idées que l'homme peut en formuler, a cependant lui-même fait l'objet de la critique amusée de Jonathan Swift, comme le relate Philippe Hamon. Cet « idéalisme subjectif », entièrement détaché de la nature ferait certainement l'objet d'un violent rejet de la part de Ted Hughes.

¹³¹ « The persistent eye imagery of *Crow* develops Blake's maxim 'As the Eye – Such the Object', as it reinforces the reader's understanding of Crow's blinkered vision. Crow throughout his escapades fails to awaken his inner world, so to reorganise his perceptions of the outer world. He needs to learn what Blake wrote Trusler about the imagination's role in perception: 'to the Eye of the Man of Imagination Nature is Imagination itself. As a man is So he Sees. As the Eye is formed such are its Powers.' » (Scigaj 149). Cette conception du rôle de l'imagination entre en résonance avec les propres convictions de Ted Hughes, exposées dans « Myth and Education » (WP 136-53)

même manière contradictoire, le monde est laissé à la porte « avec un salut de bienvenue » (« shuts out the world's knocking / With a welcome »), et seuls les grands yeux sourds de la prudence ont le droit de parler (« and to wide-eyed deafnesses / Of prudence lets it speak »). L'impuissance des sens est mise en avant avec violence : le recours à des formes plurielles (« opacities », « translucencies », « deafnesses ») soulignent une abstraction supplémentaire de l'homme retiré de la réalité du monde. Elles mettent en évidence l'étouffement de ses capacités sensorielles, et donc son refus de se confronter physiquement au monde.

Aveugle et sourd à la réalité du monde physique, l'homme rejette dans une abstraction rassurante ce qu'il n'ose même pas regarder directement. Le cas des personnages de « The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water » et « Egg-Head » est emblématique de la schize du sujet moderne : les deux figures regardent mais ne voient pas, au sens que Jacques Lacan donne à ses deux termes dans son analyse de la pulsion scopique : « L'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique ».¹³² Le sujet, pour se construire de façon équilibrée doit être capable de distinguer l'objet qu'il perçoit, du regard, cause du désir de l'objet, qu'il porte déjà sur lui. C'est la condition primordiale à la complétion du « stade du miroir », où l'enfant parvient à se reconnaître tout en se différenciant, étape qui initie sa propre identification en tant qu'individu isolé. Egg-Head et son comparse s'avèrent incapables d'une telle distinction et c'est la cause de leur aveuglement (« opacities », « blank-stare ») : la conséquence funeste d'une telle confusion est de les rendre aveugles à eux-mêmes, et de les pétrifier sur place comme médusés par leur propre regard.

Dans un texte critique datant de 1976, intitulé « Myth and Education », Hughes expose sa conviction selon laquelle la connaissance du monde extérieur et le développement équilibré de la psyché humaine reposent sur les mêmes fondements. L'homme doit accorder une importance similaire aux pouvoirs de sa raison et à ceux de ses instincts et de son imagination. Ces derniers n'ont pas seulement un rôle dans les procédés d'apprentissage qui permettent à l'individu de se familiariser avec son environnement. Ils lui permettent en outre de prêter attention aux signes insondables d'un véritable monde intérieur :

Sharpness, clarity and scope of the mental eye are all-important in our dealings with the outer world, and that is plenty. And if we were machines it would be enough. But the outer world is only one of the worlds we live in. For better or worse we have another, and that is the inner world of our bodies and everything pertaining. It is closer than the outer world, more decisive, and utterly different. So here are two worlds,

¹³² Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1973. Points Essais. Paris : Le Seuil, 2014, 70.

which we have to live in simultaneously. And because they are intricately interdependent at every moment, we can't ignore one and concentrate on the other without accidents. Probably fatal accidents. (WP 143-4)

Le vide absolu dans lequel les personnages de « Wings » évoluent, et celui de leur regard trahissent la complète mise à l'écart de leur monde intérieur. Ainsi, les yeux de Sartre deviennent « les prisonniers des faits » (« His eyes are imprisoned in the fact / That his hands have sunk to the status of flies »), et ne sont plus que des « orbites éteintes » (« extinct eyeball »), mettant en évidence la limitation des capacités du philosophe. De même, Einstein, a le regard endeuillé (« the eyes in mourning »), prisonnier des murs opaques qui enferment les singes. Comme une étoile aveugle, il ne contemple plus que le néant (« the monkeys in their cage – / Star peering at star through the walls / Of a cage full of nothing »). L'accumulation de structures négatives (« And no quails tumbling / From the cloud. And no manna / For angels », « A cramped wreath of lightnings, that could not find the earth »), mais aussi les formules comparatives, restrictives ou les tentatives de quantification (« a few words », « Only the pillar of fire », « sweeter », « A cloud no bigger », « the tears he almost shed went away ») participent d'un effet d'épuisement des capacités humaines : Einstein, penseur de la relativité, ne parvient plus à faire sens du monde ni à le mesurer. L'homme n'est effectivement plus la « mesure de toute chose », il n'est plus au centre du monde, mais relégué dans une cave sans fenêtres. Le monde, comme l'imaginait Baudelaire, s'est bien changé « en un cachot humide », où l'homme « se cogne la tête à des plafonds pourris », alors « qu'un peuple muet d'infâmes araignées / Vient tendre ses filets au fond de [son cerveau] ». Aveugle et sourd à la réalité du monde comme aux signaux de son univers intérieur, l'homme gît au fond d'un trou, médusé et confus.¹³³

De l'étude des poèmes précédents ressort l'irrémissible solitude des figures humaines, qui se perdent dans un solipsisme vain. Les figures des deux poèmes « Egg-Head » et « The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water » sont notamment présentées seules. Isolées dans leur examen du monde extérieur, elles amplifient non seulement l'impression d'une fracture entre l'homme et la nature, mais également celle d'une paranoïa du « savant-fou », se réfugiant dans une tour d'ivoire afin d'éviter tout contact avec ses

¹³³ « Quand la terre est changée en un cachot humide, / Où L'Espérance, comme une chauve-souris, / S'en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris ; // Quand la pluie étalant ses immenses traînées / D'une vaste prison imite les barreaux, / Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées / Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux. » (Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Ed. John E. Jackson. 1999. Le Livre de Poche. Classiques de Poche. Paris : Librairie générale française, 2003, 124)

semblables. La stérilité du solipsisme rationnel devient alors plus que jamais manifeste. L'erreur de l'homme de la raison est de créer un écart avec l'objet de son investigation, et ce faisant, il « prend position » dans une distance qui l'empêche de voir le monde correctement. Les conséquences funestes d'un tel enfermement apparaissent dans « Wings », dont les trois parties isolent, chacun de leur côté, les trois intellectuels reclus dans un travail devenu inepte. Dans le poème, en outre, à l'exception des titres des trois parties, qui présentent successivement « Monsieur Sartre » en pleine réflexion, Kafka en train d'écrire et Einstein jouant du Bach, les trois protagonistes ne sont pas nommés à l'intérieur des sections. Les pronoms réduisent leur présence à des traits anonymes et inquiétants, renforçant l'effacement du sujet isolé.

De même, l'une des caractéristiques les plus flagrantes du récit des aventures de Crow est son irrémédiable solitude. Même lorsqu'il contemple des foules entières, et se laisse progressivement contaminer par leur folie et leur peur, il demeure dans un écart signifiant. La véritable rencontre et l'échange authentique sont des expériences toujours décalées, repoussées à un autre moment. Crow est effectivement le prisonnier de la « cellule enfouie » de la prophétie annoncée dans « Crow Hears Fate Knock on the Door ». Alors qu'il tente de trouver des camarades de jeu, dans « Crow's Playmates », il est immédiatement qualifié de « solitaire » (« Lonely »). L'oiseau ne se contente pas en réalité de se chercher des amis, il les crée de toutes pièces, redoublant le sentiment d'une indépassable solitude. Cependant, à peine Crow a-t-il créé des dieux pour s'en faire des compagnons de jeu (« Lonely Crow created the gods for playmates »), que ces derniers se libèrent en attaquant l'oiseau. La fragilité et l'isolement de Crow n'en sont alors que plus manifestes : par exemple, au participe passé « lessened », qui met en avant la faiblesse de l'oiseau, s'ajoute le verbe « subtracted » qui décrit la façon dont le dieu-fleuve se dérobe à l'emprise de son Créateur.

La remarque « He was his own leftover, the spat-out scrag » fait de Crow un véritable déchet : l'adjectif composé « spat-out » et le mot composé « leftover » renforcent l'impression d'atomisation de l'oiseau, détruit de l'intérieur. La métaphore qui en fait un « avorton » est filée dans la formule « He was what his brain could make nothing of » : Crow est l'absolu négatif, ce qui reste quand tout ce qui est déjà inutile a été épuisé. C'est ce que souligne la répétition de l'adjectif « least » : elle intensifie l'insignifiance de l'oiseau, réduit à l'état de détrit. Ici, les rejets sur lesquels le poème se conclut rendent manifeste la propre nature de Crow : absolument solitaire et complètement isolé, en dépit de tous ses efforts pour changer la donne. La rime entre le nom « remnant » et l'adjectif « extant » crée un écho tardif et inutile, celui de la « puissance immortelle » (« Wandered over his deathless greatness ») de Crow qui continue d'errer « Plus seul que jamais » (« Lonelier than ever »). Deux rimes internes

apparaissent dans les deux derniers vers : ces échos, plus rapprochés, mettent en avant la fermeture de l'oiseau sur lui-même, isolé, face au « mur-visage des montagnes », incapable de communiquer avec d'autres. La dernière rime, entre l'adjectif « lonelier » et l'adverbe « ever », est fondée sur le retour du son schwa, sonorité écourtée, sourde et presque imperceptible, à l'image de Crow, abandonné de tous, victime sans intérêt.

La conséquence immédiate de la solitude est donc celle de l'insignifiance d'un sujet qui s'isole et disparaît du monde. Il souffre du manque qu'il ne parvient précisément pas à créer auprès des autres par son absence. Dans *Wodwo*, le poème « Still Life » dépeint les effets de cette vie suspendue. Elle prend la forme d'une pierre immobile, présentée dans une solitude et un dépouillement absolus, que souligne l'isolation du monostiche initial. La coupure provoquée par l'enjambement, sur l'adverbe « Miserly », met en avant une forme minérale qui se détache au bord d'un gouffre typographique, et qui se laisse emporter par le vent dans la strophe suivante. C'est son seul compagnon dans un paysage désertique. Le vide n'est pas seulement le lieu négatif dans lequel la pierre se situe : il la caractérise de manière répétée, qualifiant à la fois ses possessions, son apparence et son essence (« hoarding its nothings », « It pretends to be dead of lack », « Even its grimace is empty »). La pierre affleure et se détache d'un paysage qui reste indéfini. L'adjectif « outcrop » donne de plus l'impression qu'elle est littéralement fauchée, coupée, sans racines. Cette image est accentuée par la suite par la simple reprise pronominal, qui l'efface davantage, et par le recours aux dentales du vers « It pretends to be dead of lack », qui mettent en avant cette idée de coupure et de déracinement. Le vers est haché par les consonnes, puis interrompu brutalement par un point, tout comme la pierre est coupée vif.

L'anthropomorphisation de la pierre est un procédé récurrent dans le recueil : elle suggère une analogie entre le minéral et la conscience humaine, ici caractérisée par un manque fondamental, et qui s'oppose directement à l'accumulation matérielle signifiée par la métaphore financière filée dans la troisième strophe. La pierre « thésaurise » ses riens (« hoarding its nothings »), pense ne pas payer de loyer (« it thinks it pays no rent »), il est question de cherté (« Expansive ») et de perception d'un intérêt (« receiving interest »). Ces formules mettent en avant une forme d'effort de la pierre-conscience pour pallier le manque évident qui la caractérise et l'entoure de toutes parts : elle se satisfait de sa situation, et se conforte au beau milieu d'un territoire qu'elle pense posséder et dont elle se croit seule jouissante. La pierre-conscience, s'accrochant avec désespoir à tous ses biens imaginaires devient l'esprit insensé que Descartes pointe du doigt dans la première des *Méditations*

métaphysiques.¹³⁴ Se croyant reine, alors qu'elle n'est que pauvre, la pierre « exulte », « rayonnante », et seul le sinistre adverbe « Blackly » trahit, par l'oxymore généré avec le verbe « gleam », le néant ténébreux dans lequel la pierre git (« She gleams exultation blackly »).

Le poème « Pibroch » délivre un message similaire. Là encore, le caillou devient l'image d'une conscience humaine « prisonnière » (« A pebble is imprisoned ») dans un monde complètement vidé (« Over the stones rushes the wind / Able to mingle with nothing / Like the hearing of the blind stone itself »). A la fois aveugle et sourd, le caillou-conscience erre, désorienté, dans un univers où il ne maîtrise plus rien. Pour Paul Bentley, la métaphore financière employée dans la dernière strophe du poème (« Nothing lets up or develop. / And this is neither a bad variant nor a tryout »), déjà exploitée dans le poème précédent, révèle l'invalidité d'un tel regard sur un monde régi par une économie éminemment plus puissante que les mesquins calculs humains. Paul Bentley souligne en outre un dernier point : les anges et les étoiles, derniers reflets de la religion qui apportait à la vie des hommes sa « cohérence » disparaissent tandis que le « néant » (« Nothing ») s'impose de plus en plus fermement, menaçant d'engloutir le sujet humain.¹³⁵ Les étoiles et les anges, aussi présents dans « Wings », indifférents aux vies et morts humaines, sont en réalité les seuls à traverser les temps. A l'opposé, l'humanité est réduite à l'image d'une vieille femme s'accrochant obstinément à son arbre, absolument incapable de faire face à des circonstances imprévues. La formule « Son esprit lui fait complètement défaut » (« her mind's gone completely ») met en évidence le manque fondamental dont elle souffre. Dans ces deux derniers poèmes, le recours à un procédé d'anthropomorphisation de la nature achève de vider la terre de toute présence humaine. Les hommes, eux, victimes de la même nausée que Roquentin, qui face à la racine d'un marronnier,

¹³⁴ « Mais peut-être, bien que les sens nous trompent quelquefois sur certaines choses ténues et trop éloignées, y en a-t-il pourtant beaucoup d'autres dont il est tout à fait impossible de douter, bien qu'elles soient tirées des sens : par exemple que maintenant je suis ici, assis auprès du feu, vêtu d'une robe de chambre, tenant dans les mains cette feuille, et choses semblables. Et ces mains elles-mêmes, et tout ce corps, mon corps, quelle raison pourrait-il y avoir de les nier ? Sauf si peut-être je me comparais à je ne sais quels fous dont le cerveau est atteint par des vapeurs atrabilaires si tenaces qu'ils soutiennent fermement qu'ils sont des rois alors qu'ils sont très pauvres, ou qu'ils sont vêtus de pourpre lorsqu'ils sont tous nus, ou qu'ils ont une tête en argile, ou que tout entiers ils sont des cruches, ou faits de verre. Mais ce sont là des insensés, et moi- je ne paraîtrais pas moins privé de sens, si je retenais d'eux quelque exemple pour me l'appliquer. » (Descartes, René. *Méditations métaphysiques*. 1641. Trad. Michelle Beyssade. 1990. Le Livre de Poche. Classiques de la philosophie. Paris : Librairie générale française, 2005, 33)

¹³⁵ « The demonstrative 'This' is repeated as if for support, keeping the poem from foundering in a space – the beyond of linguistic consciousness – where words can achieve no purchase. 'This' is the Real which religion and mysticism ('angels' and 'stars') formerly embraced and now, after the collapse of religion in a scientific age, looms as an emptiness or meaninglessness ('Nothing') that the poet negotiates with the terms available, terms which in the process begin to look increasingly contingent (socially and culturally specific). » (Bentley, Paul. *The Poetry of Ted Hughes. Language, Illusion and Beyond*. Londres : Longman, 1998, 26)

ne voit plus qu'une « masse noire et noueuse, entièrement brute » dont il ne peut faire sens, car il ne sait plus ce que signifie « exister ».¹³⁶

c. « The abortion of the Absolute » : entre difformité et monstruosité de l'homme, et déformation et destruction du monde

On retrouve chez Ted Hughes, et notamment dans « The Perfect Forms », extrait de *Lupercal*, l'idée principale de Robert Graves selon laquelle la domination de la pensée rationnelle, dont l'origine remonte à l'âge socratique, a mené l'Occident à sa perte. Le poème critique la figure de Socrate, devenue le responsable monstrueux de la fracture entre l'homme et la Nature, Déesse-Mère de la lune et Muse du poète. Le texte prend la forme d'un procès en règle du maître des « formes parfaites ». En le comparant à un phallus fièrement dressé (« complacent as a phallus »), le poète fait percer sa critique acerbe, qui vise à la fois les limites étroites de la pensée rationnelle et le phallogocentrisme de Socrate. Le motif phallique est renforcé dans la seconde strophe qui présente un « Visage de Priape » et l'image ridicule d'une queue se balançant frénétiquement (« the undying tail-swinging ») : elles font de la rationalité un péché capital et soulignent une négligence coupable envers la « Muse » évoquée par Robert Graves.¹³⁷ L'humanité chrétienne, héritière de l'âge socratique, porte fièrement son fardeau avec la bêtise de la bête domestiquée (« Stupidity of the donkey / That carries Christ »). Les pieux accomplissements de la Chrétienté et le triomphe avorté de la rationalité sont aussi mis en avant comme une simagrée grotesque, un acte vain : « How carefully he nurses / The six-day abortion of the Absolute ». La construction démiurgique n'aboutit qu'à l'apparition et l'entretien de bêtes rampantes dans un univers plongé dans une obscurité infernale (« for the fosterings / Of fish, reptile and tree-leaper throughout // Their ages of God forsaken darkness »). La figure de Socrate et celle du Christ sont présentées comme monstrueuses, comme en témoigne la métaphore « This monstrous-headed difficult child ». La conclusion

¹³⁶ « Donc j'étais tout à l'heure au Jardin public. La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination. Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire 'exister'. » Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. 1938. Folio. Paris : Gallimard, 2008, 181)

¹³⁷ « Socrates, in turning his back on poetic myths, was really turning his back on the Moon-goddess who inspired them and who demanded that man should pay woman spiritual and sexual homage. » (Graves 11)

déictique, « Of such is the kingdom of heaven » présente l'œuvre ridicule de Socrate et du Christ, dénigre l'acte de création et la possibilité d'une quelconque harmonie dans le monde moderne.

La monstruosité de l'homme de la raison est aussi mise au premier plan dans « The Judge », au début de *Cave Birds*.¹³⁸ Le juge oiseau qui s'avance est le « corps réfléchissant de la loi », qui traverse en trébuchant la « géométrie d'une toile scintillante » (« The pondering body of the law teeters across / A web-glistening geometry »), prête à tout juger et à tout condamner, plutôt que de tenter de comprendre le monde qui l'entoure. Il est chargé de maintenir « l'équilibre cosmique » (« Cosmic equipoise »), et procède à l'office de « l'Absolu », semblable au Socrate de « The Perfect Forms » oeuvrant à la création du monde, mais aussi au sujet présenté dans « The Scream », qui se maintient à l'écart de la « roue de la galaxie », et tient fermement son gouvernail. L'homme de la raison se prétend maître et juge de ce qui l'entoure, et pour maintenir son empire, il doit en réalité tout détruire. Les circonvolutions de la syntaxe (« The offal-sack of everything that is not / The Absolute on to whose throne he lowers his buttocks ») ébranle l'impression de justesse et de droiture d'une créature qui demeure « un pitre, à moitié imbécile, Néron de l'inaltérable » (« Clowning, half-imbecile, / A Nero of the unalterable »). Son immobilité rigide révèle l'impuissance de l'esprit rationnel qui obéit aveuglément à une loi « géométrique » et immuable, et ne peut bouger de crainte de voir toutes ses fondations s'écrouler.

Dans « The Perfect Forms », la mention du signe astrologique de Socrate (« born under Pisces ») au début du poème établit un contraste supplémentaire avec la rationalité dont Socrate est la figure tutélaire. Elle le lie un peu plus au Christ, le sauveur dont le symbole « Ichthus » est désormais rangé du côté de la superstition. Elle place les deux figures sous les auspices d'une bonne étoile comme pour démontrer irrationnellement le fléau de la rationalité. Le poème est fondé sur un cadre présentatif, à travers des formules initiale et finale déictiques (« Here is Socrates » / « Of such is the kingdom of heaven ») : le poème lui-même devient « forme parfaite », tableau soigneusement encadré qui met en scène le procès de la modernité pour mieux la critiquer. Les « formes parfaites » du titre traduisent par contraste la superficialité des accomplissements humains. Il est d'ailleurs significatif que Socrate, penseur de l'Idéalité¹³⁹ soit

¹³⁸ Nelson Hilton met en avant l'homophonie entre le nom d'Urizen et différentes formules (comme « Your reason », « Err-reason » ou « Your eyes in ») qui suggèrent la place prépondérante de la raison et l'égocentrisme de la figure d'Urizen. (Hilton, Nelson. *Literal Imagination: Blake's Vision of Words: Some Polysemous Words in Blake*. Berkeley : University of California Press, 1983, 254)

¹³⁹ « Il faut convenir qu'il existe premièrement ce qui reste identique à soi-même en tant qu'idée, qui ne naît ni ne meurt, ni ne reçoit rien venu d'ailleurs, ni non plus ne se rend nulle part, qui n'est accessible ni à la vue ni à un

désormais réduit par le poète Ted Hughes, à manipuler des « formes », simples répliques matériels, dégradés et trompeurs des Idées absolues et abstraites, alors dans le dernier livre de *La République*, Platon rappelle justement que Socrate veut bannir les poètes de la Cité idéale.¹⁴⁰ Derrière une apparente perfection, une mise en forme rationnelle, une structuration de l'espace dominé, les hommes ne parviennent guère qu'à établir le chaos.

L'ironie de Ted Hughes rappelle le constat de désillusion fait par William Blake dans le triptyque que forment « The Divine Image », « A Divine Image » et « The Human Abstract », extraits de *Songs of Innocence and Songs of Experience*. D'un poème à l'autre, le poète de l'âge romantique met en évidence la façon dont l'homme déchu déforme et détruit les valeurs chrétiennes de miséricorde, de compassion, de paix et d'amour. La cruauté étend ses racines dans l'esprit humain et défait l'œuvre du Créateur.¹⁴¹ De la même manière, la métaphore des « formes parfaites » employée par Ted Hughes transforme la contemplation du monde moderne en étude de la déformation et de la destruction par l'homme de son environnement et de la grande famille de l'humanité. Pour Robert Graves, en effet, les hommages rendus par les hommes à la Muse assuraient la cohésion sociale et l'ordre de la « civilisation » humaine :

The function of poetry is religious invocation of the Muse; its use is the experience of mixed exaltation and horror that her presence excites... This was once a warning to man that he must keep in harmony with the family of living creatures among which he was born, by obedience to the wishes of the lady of the house; it is now a reminder that he has disregarded the warning, turned the house upside down by capricious experiments in philosophy, science and industry, and brought ruin on himself and his family. 'Nowadays' is a civilisation in which the prime emblems of poetry are dishonoured. In which serpent, lion and eagle belong to the circus-tent; ox, salmon and boar to the cannery; racehorse and greyhound to the betting ring; and the sacred grove to the saw-mill. In which the Moon is despised as a burned-out satellite of the

autre sens et que donc l'intellection a pour rôle d'examiner ; qu'il y a deuxièmement ce qui a même nom et qui est semblable, mais qui est sensible, qui naît, qui est toujours en mouvement, qui surgit en quelque lieu pour en disparaître ensuite et qui est accessible à l'opinion accompagnée de sensation. » (Platon. *Timée*. Ed. et trad. Albert Rivaud. 1925. Paris : Les Belles Lettres, 2002, 51-2)

¹⁴⁰ « Et c'est ainsi que désormais nous aurions déjà un motif juste de ne pas l'accueillir dans une cité qui doit être gouvernée par de bonnes lois : il éveille cette partie excitable de l'âme, il la nourrit et, en la fortifiant, il détruit le principe rationnel, exactement comme cela se produit dans une cité lorsqu'on donne le pouvoir aux méchants : on leur abandonne la cité et on fait périr les plus sages. De la même façon, nous dirons que le poète imitateur instaure dans l'âme individuelle de chacun une constitution politique mauvaise : il flatte la partie de l'âme qui est privée de réflexion, celle qui ne sait pas distinguer le plus grand du plus petit et qui juge que les mêmes choses sont tantôt grandes, tantôt petites, il fabrique artificiellement des simulacres, et il se tient absolument à l'écart du vrai. » (Platon. *La République*. Ed. et trad. Georges Leroux. 2002. GF-Flammarion. Paris : Flammarion, 2016, X, 605 b-c, 498)

¹⁴¹ A l'origine intitulé « The Human Image », « The Human Abstract », extrait de *Songs of Experience* répond à « The Divine Image » extrait de *Songs of Innocence*. Les quatre vertus, « Mercy », « Pity », « Love », « Peace » qui apparaissent dans ce dernier sont perverties dans « The Human Abstract » ainsi que « A Divine Image », autre poème où elles sont de la même manière remplacées par « Cruelty », « Jealousy », « Terror », « Secrecy ». (Blake, William. *The Complete Poems*. Ed. Alicia Ostriker. 1977. Penguin Classics. Londres : Penguin Books, 2004. 111, 128)

Earth and woman reckoned as 'auxiliary State personnel'. In which money will buy almost anything but truth, and almost anyone but the truth-possessed poet. (Graves 14)

Par leurs « caprices », philosophes, scientifiques et industriels de l'âge moderne ont déshonoré la Muse, à qui ils devaient un respect exalté mêlé de crainte. Robert Graves souligne que le poète lui-même est désormais incapable de l'invoquer correctement. Dans plusieurs poèmes, Ted Hughes met en évidence une mainmise de l'homme sur son environnement, reflet de la désacralisation de la Déesse dont Graves fait la mention. La nature est objectifiée et toutes ses ressources se retrouvent mises à la disposition de la main cupide de l'homme. Il est alors significatif que Hughes choisisse de refléter poétiquement la destruction du monde par les circonvolutions de la syntaxe, le chaos désordonné des images et leur poids étouffant. La forme poétique elle-même suffoque, peinant à rappeler le souvenir de la Muse.

Cette mainmise de l'homme sur le monde qui l'entoure se manifeste à la fois spatialement et temporellement. Ainsi se trouve mise en avant une domination totalitaire et dévastatrice. L'avancée impressionnante des combattants du Nord est par exemple mise en avant dans « The Warriors of the North », extrait de *Wodwo*. Les combattants assistent au « dégorgement rouge et noir des abbayes », au déversement de barriques entières, celui des entrailles de veuves bourgeoises (« The fluttered bowels of the women of dead burghers »), renfermant tout l'or des Gaéliques (« And the elaborate, patient gold of the Gaels »). Le recours à de nombreux adjectifs épithètes (« red and black disgorging », « The bountiful, cleft casks », « The fluttered bowels », « dead burghers », « the elaborate, patient gold »), l'abondance de formes plurielles, la structure accumulative des vers et l'accent mis sur des métaphores organiques renforcent le caractère impressionnant de cet épanchement sans fin. Les hommes semblent prêts à dévorer la terre pour en assurer la conquête. La métaphore financière rappelle avec violence l'opiniâtreté vengeresse des combattants, prêts à se dépenser (« expenditure of themselves ») sans compter pour parvenir à leurs fins. C'est ce qui est mis en valeur à travers la juxtaposition de deux longs adjectifs épithètes, « comptant » (« cash-down ») et « préalable » (« beforehand »), à laquelle s'ajoute la mention d'un supplément (« with extra ») : ils rendent compte, avec poids, de l'acharnement des conquérants, s'abattant sans cesse sur leurs proies, ne rechignant devant aucun effort dans leur désir brutal de domination. Ils font également écho au matérialisme des hommes, qui font de la nature une simple marchandise, et du monde un ensemble de réserves mis à disposition de « l'industrie » humaine condamnée par Robert Graves. Le monostiche final, rejet du complément de la strophe précédente, exacerbe cette impression : il signale la façon dont les guerriers insinuent leur

propre sang jusqu'au plus profond des « artères de fer de Calvin » (« the iron arteries of Calvin »), et marquent, par le sang et le fer, les nouvelles terres conquises. La « maison » de la Muse est désormais en ruines.

Dans « Fourth of July », extrait de *Lupercal*, le vers « The right maps have no monsters » résonne comme une sentence ironique qui sonne le glas de l'Amérique avec toute la cruauté de ses envahisseurs : l'adjectif « juste » (« right ») s'oppose directement à la mention des « monstres », renforçant le constat implacable, la logique froide et brutale de ces hommes se considérant comme les maîtres et propriétaires des territoires envahis. La fin du poème se concentre sur la force disparue de l'esprit humain : l'image des « fondements de l'esprit » (« the mind's elementals ») rappelle le caractère élémentaire, primitif de l'esprit humain, et ses liens originels avec la nature. Les hommes sont littéralement chassés du jardin d'Eden (« Ousted from their traveller-told // Unapproachable islands, / From their heavens and their burning underworld »). La puissance passée de l'esprit humain, vivifiée par les récits des voyageurs et des mythes, est à présent étouffée, réduite à néant dans la passivité. Les hommes modernes sont décrits en train de patienter éternellement au feu rouge (« Wait dully at traffic crossings »), ou pris dans leur interminable lecture du journal, dont ils ne saisissent plus rien (« Or lean over headlines, taking nothing in »). Le vide complet des vies modernes est mis en évidence dans cette vignette finale : les verbes présentent leur passivité (« Wait dully »), leur soumission (« lean over »), et leur incapacité à réfléchir (« taking nothing in »). La distance par rapport aux forces premières de la nature est évidente : la sophistication supposée des modes de vie mène à l'abrutissement de l'esprit humain. « Fourth of July » célèbre de manière sarcastique les piètres accomplissements du peuple américain. Christophe Colomb est le bonimenteur qui mène d'une main de maître une armée de pillards, tout en faisant fausse route. Il est l'explorateur dont Jonathan Swift pourrait se moquer dans d'autres *Voyages*, l'œil vissé sur une lunette occultée. Le mouvement de recul apeuré de la nature suggère enfin que, loin de prendre possession d'un nouveau territoire, les hommes, parcourant les quatre coins du globe, en sont en réalité chassés. Le poème, alors, dénonce l'inanité de leurs conquêtes territoriales et historiques.

« Historian », lui aussi extrait de *Lupercal*, confirme la vanité et le caractère dérisoire des accomplissements humains. Le personnage de l'historien fouille le temps passé, prêt à pénétrer ce qui ressemble à présent aux « profondeurs des enfers » (« underworld »). Les morts composent une foule compacte et bruyante : le second vers, à travers les allitérations occlusives (« come », « quarters ») et gutturales (« garrulous ») fait entendre cette clameur bavarde et revendicatrice. Il transforme la scène en véritable criée, où chaque mort va vanter les supposés

exploits de sa vie passée. Chaque quatrain du poème, sauf le dernier, présente une rime plate (« head » / « dead »), croisée (« something » / « bring ») ou embrassée (entre les deux vers centraux comme « being » / « doing », « chance » / « license » ou entre le premier et le dernier, comme « forth » / « worth »), laissant les deux autres vers de chaque strophe se faire écho de façon plus ténue. Cet écheveau sonore complexe révèle celui que tente de défaire l'historien. Il est impossible de démêler les nœuds tissés par le passé, de défaire, dans les déclarations des disparus, le vrai du faux. La parenthèse qui enjambe deux strophes, l'accumulation de multiples subordonnées perturbent la lecture et rendent palpable cette difficulté. Comme la carte de « Fourth of July », elle met en évidence une humanité en réalité déboussolée et égarée.

La loi hasardeuse du destin (« The decisive random of chance ») est transformée en aptitude à faire les bons choix (« concealed skill of his choice ») : les adjectifs « decisive » et « concealed » révèlent néanmoins le subterfuge avec ironie. De la même manière, la comparaison avec Attila met en avant, par son caractère hyperbolique, non pas le rapprochement avec une figure si puissante, mais au contraire tout l'écart qui sépare la réalité des fantasmes des hommes du passé. Le pronom « Each » est repris, du début de la seconde strophe, à la fin de la quatrième : il met bien en valeur la tentative de chacune des personnalités disparues de faire valoir sa valeur propre et ses exploits accomplis, dans une quête de gloire posthume ridicule. Les adjectifs qui les décrivent vociférant (« Vociferous »), puis enragés (« Infuriated ») font entendre le vacarme de ces morts assoiffés de renommée. L'enjambement entre la quatrième et la cinquième strophe, « they protest their worth / and winnings of this world », montre la façon dont ils cherchent à protéger leur part de réussite comme un véritable butin. Cet appétit de reconnaissance se trouve reflété jusque dans la mort, à travers l'image de leurs tombes dévorantes : « their graves / Have devoured tenure ». Ces hommes cherchent à rogner le moindre territoire, le moindre exploit qu'ils pourraient s'attribuer. Les enjambements successifs dessinent typographiquement ce débordement et cette cupidité. Ils trahissent une appropriation démentielle.

L'activité de l'historien se retrouve noyée sous un chaos d'informations, et le doute s'instaure définitivement : son travail, étymologiquement celui de mener à bien « l'enquête » des vies humaines, est réduit à néant. L'historien n'est qu'un porte-parole frivole (« frivolous advocate »), cherchant lui-même sa part de reconnaissance et de puissance (« a live brain's / Envyng to master and last »). Les derniers mots du poème, les verbes « maîtriser » (« master ») et « durer » (« last ») mettent en avant les désirs essentiels de l'humanité : posséder et dominer de son vivant de manière à atteindre un pouvoir immortel. Tous les hommes, acteurs des conquêtes ou occupés à l'enquête, veulent avant tout maîtriser le temps. L'impression de

désordre qui domine dans le poème met cependant en évidence la vanité d'une telle tentative, et le caractère dérisoire des forces humaines par rapport à la puissance et l'élan du temps. Dans « Singers », extrait de *Lupercal*, la métaphore musicale met justement en évidence le caractère historique et temporel de la fracture entre l'homme et la nature, aboutissant à l'abrutissement et l'apathie. Les hommes sont non seulement coupés de leur environnement naturel, mais ils sont également complètement désaccordés. Ils sonnent faux et sont aussi à contretemps (« And a curse on the age that loses the tune »). Dans la petite fable « Cat and Mouse », extraite du même recueil, l'homme est présent derrière la figure d'un rongeur paralysé et incapable d'agir : « Le temps et un monde / Trop anciens pour changer » (« Time and a world / Too old to alter »). L'homme est mis sur le même plan que le rongeur, pris dans un jeu où son prédateur n'est autre que Dieu : celui-ci est donc présenté comme un félin facétieux, attendant patiemment que sa prière soit exaucée, et que sa proie quitte enfin sa cachette (« Whether to two / Feet or four, how are prayers contracted! / Whether in God's eye or the eye of a cat »).

La paralysie est au cœur du poème : la formule « Stupor of life » est précédée de l'adjectif composé « heat-heavy » dont les « h » aspirés font entendre une respiration haletante, essoufflée et pleine de peur. L'homme est immobile, face à une menace inconnue, incontrôlable, une présence divine tutélaire et terrifiante, dont il ignore les motivations et les intentions. L'œil de Dieu, comme celui du chat, aux aguets, demeure impénétrable. Il est le grand « accusateur » déjà pointé du doigt par William Blake dans l'Épilogue de *Gates of Paradise*, qui dicte à l'homme des actions insensées, aboutissant à la paralysie.¹⁴² Derrière des conquêtes glorieuses et une histoire flamboyante, l'homme moderne est prisonnier d'une farce dangereuse où il joue au chat et à la souris avec son Créateur. Après avoir usé, déformé et détruit son œuvre, il gît, hébété, contemplant son propre désœuvrement. Dans « Fourth of July » et « Historian », la monstruosité de la carte et la vanité des nécrologies sont autant de témoignages de la volonté humaine de contrôler le temps et l'espace, de défaire l'histoire et la géographie du monde pour la recomposer à sa gloire. Ce pillage généralisé met cependant en évidence la vacuité humaine : étendant la main pour s'emparer de tout, l'homme ne fait que brasser l'air et ne récolte rien.

Cependant, l'épopée prend brutalement fin pour faire place à une berceuse sinistre : le protagoniste de « A Bedtime Story » est définitivement placé en dehors du temps et de l'espace, incapable de maîtriser l'un comme l'autre. Ses accomplissements se réduisent à néant, et il ne

¹⁴² « To the Accuser who is the God of this World. » (Blake, William. *For the Sexes: The Gates of Paradise*. In *The Complete Poems*. opus cit. 863)

peut écrire le livre du *magnum opus* de l'homme. C'est bien l'échec cuisant de la Création, signe de la faillite de l'humanité, réduite à la « stupéfaction ». La conclusion de ce poème extrait de *Crow*, « Creation had failed again », suggère que même la puissance démiurgique, n'a pas d'autre choix que de renoncer face au chaos. Il est le pauvre hère, laissé à l'abandon sur une terre insensée, toujours empêché dans le moindre de ses gestes. Il n'est plus que « presque une personne » (« Almost a person »), qui, « en quelque sorte ne peut pas voir » (« Somehow he could not quite see »), et qui, même lorsqu'il peut voir (« He could see the bread he cut »), ne le peut cependant pas vraiment (« But somehow he could not quite see »). Ces allers et retours sémantiques incessants dans le poème, font valoir une figure amputée, hésitant en permanence. Le texte lui-même balbutie, incapable de suivre une ligne droite et d'affirmer quoi que ce soit, fût-ce en le restreignant à « une certaine manière » (« Somehow »).

La vision biaisée du personnage est en outre mise en évidence par le fait qu'il a besoin de s'aider d'un appareil (« luckily his camera worked O.K. »), qui ne parvient cependant qu'à prendre des clichés flous (« And the photographs were blurred »), quand ce n'est pas son utilisateur qui regarde tout bonnement du mauvais côté (« But somehow his eyes were in the wrong way round »). Quand il fait enfin face au spectacle terrifiant d'un monstre marin digne d'être immortalisé (« And when the seamonster surfaced »), ses yeux ne sont plus qu'un appareil stupide qui refuse de fonctionner au bon moment (« Somehow his eyes failed to click ») et ils laissent s'échapper le bon cliché « comme si rien n'avait eu lieu » (« As if nothing had happened »). Le personnage souffre en effet d'être systématiquement en décalage : il est un engin toujours en retard (« An earthquake shook a city onto its people / Just before he got there », « Somehow he was already too late ») et le mécanisme horloger qui commande ses oreilles (« clockwork ear ») est inéluctablement déficient. Ainsi, lorsqu'il se retrouve à son bureau pour « composer son autobiographie » (« Then sat down to write his autobiography »), son corps l'abandonne définitivement. Il doit se contenter, en guise d'entrailles, d'un bracelet de montre sans cadran pour lui indiquer l'heure (« Somehow his guts were an old watch-chain ») et de « cartes postales désuètes » en lieu de pieds (« Somehow his feet were two old postcards »).

Dans « Myth and Education », Ted Hughes parle de l'appareil à photographie comme représentatif de l'idéal moderne d'une « perception objective » sans faille, à laquelle l'œil de l'homme doit lui aussi parvenir (« A perfect mechanism of objective perception has been precipitated: the camera », *WP* 146). Cette objectivité scientifique s'applique désormais à l'homme et précipite l'effacement de son monde intérieur et de ses besoins : « Scientific objectivity, as we all know, has its own morality, which has nothing to do with human morality.

It is the morality of the camera. And this is the prevailing morality of our time. It is a morality utterly devoid of any awareness of the requirements of the inner world. It is contemptuous of the 'human element' » (WP 146). Ted Hughes prend l'exemple d'un photographe se contentant, à la vue d'une femme attaquée par un tigre, d'immortaliser la scène pour la presse, plutôt que d'aller porter secours à la victime. Cet homme, « absent » du monde et de lui-même, privé de toute sensibilité et de morale, est le modèle du monstre anesthésié que la modernité a forgé, et qui la mène tout droit au chaos. L'homme affirme son pouvoir sur la nature et sa différence vis-à-vis d'elle grâce aux deux outils de la raison les plus efficaces dont il peut faire usage, son œil et son verbe, deux remparts contre les assauts d'un environnement jugé menaçant (WP 147).

Pourtant, les regards lancés par l'homme trahissent partout son aveuglement et sa peur : ainsi, de l'étude de « Egg-Head » et « The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water » à celle de « A Bedtime Story », les hommes s'avèrent tout sauf clairvoyants. Si les premiers se lançaient encore à l'assaut du monde en voulant le domestiquer par le biais de leur langage pédant, le dernier s'avérait tout simplement incapable de rédiger le moindre mot. Derrière eux, le faux-philosophe de « The Perfect Forms » veille encore : obsédé par le contrôle et l'ordre, il trahit la superficialité de sa sagesse, et se contente ironiquement de s'intéresser aux « formes » visibles. Le primat des apparences n'est que le reflet de la manie spéculative de l'homme moderne : Robert Graves, a lui aussi déjà souligné que dans ce monde-ci, les plus majestueuses créatures, « serpent, lion et aigle », sont désormais reléguées sous la tente du cirque.¹⁴³ Ce faisant, il met en évidence le lien étroit entre l'acte de monstration, manière qu'a l'homme de rejeter au loin ce qui l'effraie, dans le carcan protecteur du spectaculaire, et la difformité monstrueuse qui est justement la cause de sa terreur. L'erreur de l'homme est bien de déformer le monde, et de rendre tout simplement monstrueuses et abjectes des créatures qu'il refuse de voir échapper à son contrôle. Pourtant, Ted Hughes montre que ce sont bel et bien les hommes qui sont désormais les sujets du monstrueux spectacle. L'étude des poèmes « Egg-Head » et « The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water » a déjà révélé la façon dont l'homme apeuré faisait ainsi face à un environnement terrifiant : dans le premier poème, ce sont les fonds marins qui sont qualifiés de monstrueux (« The whaled monstered sea bottom »). Le second, cependant, faisait valoir un rapide

¹⁴³ « 'Nowadays' is a civilisation in which the prime emblems of poetry are dishonoured. In which serpent, lion and eagle belong to the circus-tent; ox, salmon and boar to the cannery; racehorse and greyhound to the betting ring; and the sacred grove to the saw-mill. » (Graves 14)

renversement : le sujet, en s'affirmant orgueilleusement par le langage, devenait lui-même monstrueux (« the monstrous 'I am' »). L'homme, à l'image du disgracieux Socrate de « The Perfect Forms », en déformant le monde, devient lui-même difforme. C'est donc lui, alors, nouvelle bête de foire, qui rejoindra l'arène du cirque.

Dans « Famous Poet », ce renversement est mis au premier plan, à travers l'inversion des jeux de regard : les impératifs soulignent l'accent mis sur un regard examinateur qui tente de jauger précisément la figure du poète (« Stare at the monster: remark / How difficult it is to define just what / Amounts to monstrosity in that / Very ordinary appearance »). Derrière son attitude apparemment inoffensive, mise en avant à travers une métaphore (« the demeanour is of mouse »), le poète est un monstre (« Yet is he monster »). Comme toujours, l'homme moderne juge, examine et tire les conclusions que son œil calculateur lui dicte. Ainsi, l'absence d'enjambement dans les deux derniers vers mettent en évidence une forme de résolution de la prémisse (« Stare at the monster »), et de certitude quant au constat établi. Le cortège funéraire évoqué par la voix poétique sardonique révèle la vérité (« The truth – bring it on / With black drapery, drums and funeral tread ») : ce poète n'est pas mort, mais il a bel et bien un pied déjà dans la tombe (« no, no he is not dead – But in this truth surely half-buried »). Il a cédé aux appâts d'une renommée de pacotille, et se prostitue pour « l'argent et l'éloge » (« their money and praise »). « Le fracas de la vieille épopée » que le jeune artiste se résout à composer pour flatter son public sonne creux, et révèle la stérilité de l'artiste.

L'apparition progressive de rimes imparfaites qui viennent perturber un schéma au début parfaitement régulier de rimes embrassées et plates renforcent l'impression de dégradation qui gagne le poète. A partir de la troisième strophe, des failles apparaissent : par exemple, « near » ne rime plus qu'imparfaitement avec « there » et « chair », puis il en est de même entre « demon » et « women », tout comme « male » par rapport à « follicle » et « electrical ». Ce décalage croissant des sonorités se poursuit jusqu'à la fin du poème, et il met en avant un décalage similaire entre les espérances du jeune poète et la façon dont il cède peu à peu à ses ambitions démesurées. Son regard vide, derrière les barreaux de sa cage confirme la réduction à néant de ses forces vitales : il n'est plus qu'un monstre, une bête à admirer avec stupéfaction dans un zoo (« behind bars at the zoo »). Tout le poème est structuré sur la mise en scène d'une figure proprement spectaculaire : elle révèle d'une façon dysphorique le cauchemar de la modernité, obsédée par les apparences, et la promesse d'une gloire facile. Le regard qui suit à présent la victime exemplaire révèle la superficialité de ses ambitions et sa difformité. A travers la figure du poète, étymologiquement constructeur, le poème met en avant un âge moderne dévastateur, où l'homme n'est plus capable que de détruire sa propre humanité.

« Famous Poet » rassemble tous les aspects de la critique formulée par Ted Hughes à l'égard de la modernité : les appâts des gains et d'une gloire de façade y sont décriés, de même que l'anéantissement des forces créatrices. C'est le langage poétique, proprement créateur, qui est alors en danger : le langage trompeur et monstrueux de la raison, manipulé par des « savants-fous » a pris le dessus. L'œuvre destructrice des hommes condamne le poète, comme les ivrognes lugubres de « Singers » qui chantent à l'unisson l'ivresse du temps (« The drunkenness of time »), à entonner cette berceuse sinistre dont « A Bedtime Story » est le dernier témoignage. Selon Robert Graves, c'est en fait la conséquence ironique du déclin des mythes à l'âge de la raison, alors considérés comme les « reliques désuètes de la pouponnière de l'humanité ».¹⁴⁴ Leur diabolisation semble avoir brusquement précipité les hommes vers leur crépuscule. Dans « Myth and Education », Ted Hughes rappelle pourtant que Platon recommandait la lecture et l'enseignement des mythes ancestraux. Dans ces textes fondateurs, des « rêves » apportent à l'homme une sagesse nécessaire à son bon épanouissement ;

Those supernatural seeming dreams, full of conflict and authority and unearthly states of feeling, were projections of man's inner and outer world. [...] Greece had become the battleground of the religious and mythological inspirations of much of the archaic world. [...] And the heroes of the struggle were those early philosophers. The struggle created them, it opened the depths of spirit and imagination to them, and they made sense of it. What was religious passion in the religions became in them a special sense of the holiness and seriousness of existence. What was obscure symbolic mystery in the mythologies became in them a bright, manifold perception of universal and human truths. (WP 138)

En apprenant à apprivoiser les « profondeurs de l'esprit et de l'imagination », l'homme parvenait à maintenir un équilibre entre son monde intérieur et le monde extérieurs. Il en tirait des « vérités universelles et humaines » qui le permettaient de faire sens. Comme le souligne Robert Graves avant lui, ces « vérités » ont ensuite été perdues par la civilisation mercantile « d'aujourd'hui » (« 'Nowadays' is a civilisation in which... money will buy almost anything but truth »), qui les a réduits à n'être plus que des « contes absurdes ».¹⁴⁵ Ted Hughes renchérit, mettant en évidence qu'à présent, « l'éducation néglige cette faculté absolument ».¹⁴⁶ Les poèmes de Ted Hughes mettent en évidence le fait que la perte du lien avec la Déesse du monde naturel, Mère des hommes et Muse du poète, condamne l'humanité à sa perte, dès l'enfance.

¹⁴⁴ « [...] myths are now studied only as quaint relics of the nursery age of mankind. » (Graves 10)

¹⁴⁵ « Later philosophers, throughout history, who have come near often enough to worshipping Plato, have dismissed these tales as absurdities. » (WP 136)

¹⁴⁶ « The word 'imagination' usually denotes not so much more than the faculty of creating a picture of something in our heads and holding it there while we think about it. Since this is the basis of nearly everything we do, clearly, it's very important that our imagination should be stronger rather than weak. Education neglects this faculty completely. » (WP 142)

La disparition des mythes, dans l'éducation, au profit du discours de la raison moderne, a entraîné la rupture définitive entre le monde intérieur du sujet humain et le monde extérieur, laissant l'homme errer dans un environnement hostile où il n'est nulle part chez lui.

d. « A Revenge Fable » : la jalousie et l'envie

Ted Hughes ouvre son analyse de l'œuvre de William Shakespeare par un commentaire sur deux longs poèmes, *Venus and Adonis* et *Lucrece*, qui constituent selon lui les deux facettes d'une même histoire primordiale. Dans le premier poème, Vénus, déesse de l'amour, tente de séduire l'austère Adonis qui la repousse, effrayé par des sentiments si puissants. Dans le second, c'est le personnage masculin, Tarquin, qui voit ses avances repoussées par la prude Lucrèce. Pour Ted Hughes, le refus, par une instance masculine, de satisfaire cette première demande d'amour, entraîne la vengeance de la Déesse éconduite, qui le transforme en bête enragée et destructrice. Ted Hughes résume ce schéma en expliquant que « Vénus, rejetée, devient une Bête sauvage, et la Bête est associé à Adonis pour former une troisième figure : le héros tragique shakespearien ».¹⁴⁷ Keith Sagar cite en outre cette remarque du poète : « The boar that demolished Adonis was, in other words, his own repressed lust – crazed and bestialized by being separated from his intelligence and denied » (Sagar 140-1). Les pièces de Shakespeare résolvent l'énigme posée par les deux poèmes, et offrent une clef d'interprétation précieuse pour comprendre non seulement « la folie de la guerre civile » en Angleterre, mais également cet « événement psychique terrifiant » qui a ravagé tout son peuple.¹⁴⁸ Ils constituent les fondements de « l'Équation Tragique » qu'explore toute l'œuvre de Shakespeare. Selon Ted Hughes, en décrivant la façon dont l'amant de la Déesse, pour se venger, cherche à s'en débarrasser, Shakespeare met en évidence le fait qu'en « la détruisant, il se détruit lui-même, fait s'écrouler le Paradis et réduit la Terre en ruines ».¹⁴⁹ En cédant à la force démoniaque de la jalousie, Othello laisse libre cours à des énergies monstrueuses dont il est le seul créateur : dans

¹⁴⁷ « The rejected Venus becomes the Boar, and the Boar combines with Adonis to make a third figure – the Shakespearean tragic hero. » (SGCB 67)

¹⁴⁸ « But from the evidence of the plays we can see that the gap corresponds to a strange sudden transformation, a frightening psychic event. It is not only – in a sense – the key to the madness of the Civil War, a madness which bewildered its participants, it is the mainspring of every play, from *Hamlet* on in the Complete Works. » (WP 112-3)

¹⁴⁹ « What Shakespeare goes on to reveal is that in destroying her he destroys himself and brings down Heaven and Earth in ruins. » (SGCB 18)

la pièce de Shakespeare, Emilia prend en effet soin de rappeler : « But jealous for they are jealous: 'tis a monster / Begot upon itself, born on itself ».¹⁵⁰

Ce désir fou de vengeance est notamment mis en avant par le poète dans « Revenge Fable », extrait de *Crow*, conte sinistre et allégorie de la destinée anglaise. Les vers libres et la sobriété du texte, sans effets rhétoriques systématiques, mettent au premier plan la morale de la « fable ». Dès le début, un décrochage syntaxique met en évidence un décalage de mauvais augure. La « personne » dont il est question est celui qui « Ne pouvait pas se débarrasser de sa mère », le disciple de Jéhovah, prêt à tout pour se débarrasser de la reine du Paradis. L'anacoluthe affecte directement le sujet masculin, révélant un désir de vengeance infondé et donc en soi déséquilibré. La comparaison (« As if he were her topmost twig »), qui formellement demeure une tentative de rapprocher deux réalités distinctes, met en avant la façon dont le personnage raisonne en s'aidant de développements fallacieux et de rapprochements abusifs. Ce plaquage argumentatif est le premier indice de la violence du personnage, qui ne tarde pas à se manifester dans toute son horreur : il abat et martèle sa mère « de nombres, d'équations et de lois / Qu'il invente et appelle vérité » (« With numbers and equations and laws / Which he invented and called truth »). L'introduction de la phrase par la conjonction de subordination « So » présente la réaction du personnage comme une conséquence logique, immédiatement contredite par la brutalité des verbes « marteler » et « abattre » (« pounded » et « hacked »). De même, les verbes « inventer » et appeler » (« invented », « called ») signalent la perversité intellectuelle du personnage, nouveau tyran aidé de la sainte trinité des « nombres, équations et lois ». Ces termes mettent en avant le caractère calculateur du personnage, qui entend tout contrôler. C'est que signale également le verbe « examiner » (« investigated ») et « incriminer » (« incriminated »), qui par leur proximité sonore font du simple jugement personnel de l'homme un outil judiciaire de condamnation. Le verbe « sanctionner » (« penalised »), qui conclut la série brutale des actes du personnage, encore une fois organisée en trois temps, le confirme.

Dans la pièce de Shakespeare, Othello, subit de plein fouet la colère de la Déesse éconduite : dans son geste meurtrier, c'est la « Reine des Enfers » qui s'exprime et se venge. Elle fait monter les ténèbres dans l'âme du Maure de Venise, ténèbres « terribles, infernales, ténèbres des Enfers et de la Bête », mais en réalité, sa prise de pouvoir est le fait de l'insinuation

¹⁵⁰ La référence est extraite de l'acte III, scène 4. Dans la scène qui suit, la jalousie est aussi comparée, par Iago, à un « monstre aux yeux verts » (« Oh, beware, my lord, of jealousy! / It is the green-eyed monster which doth mock / The meat it feeds on »). (Shakespeare, William. *Othello*. 1603. Ed. Michael Neill. 1990. Oxford World's Classics. Oxford : Oxford University Press, 2008, III, 4, 322 ; III, 3, 292.)

« de la parole puritaine » dans l'esprit d'Othello.¹⁵¹ L'homme de « Revenge Fable », qui a la prétention de se juger supérieur à tous les autres, et même à celle à qui il doit la vie, est l'archétype de l'homme moderne enorgueilli par le récit chrétien et conforté par le « Puritain Jéhovah ». L'homme, fait à l'image de son Créateur, a fini par oublier le devoir d'humilité qu'il doit à son démiurge. Perdant toute mesure et dévotion, il se croit souverain sur une terre qui lui a seulement été confiée, et condamne comme s'il était seul juge. La suite de verbes, une nouvelle fois ternaire, « Forbidding, screaming and condemning met en évidence l'*hubris* humaine, qui réalise en effet ce triple pouvoir que l'homme s'est octroyé abusivement. Le verbe central révèle le chaos cacophonique que l'homme fait seulement régner en voulant instaurer l'ordre par la force. La série accumulative qui décrit l'assaut de l'homme lancé à la poursuite de sa mère, un couteau à la main (« Going for her with a knife »), et qui montre sa tentative de destruction (« Obliterating »), souligne, par son caractère hétéroclite, sa profonde folie (« with disgusts / Bulldozers and detergents / Requisitions and central heating / Rifles and whisky and bored sleep »). Il est un monstre furieux, alliant la violence des armes à l'ivresse de la colère, bien loin de la retenue mise en avant par son goût des spéculations rationnelles.

Dans un distique isolé, la figure maternelle apparaît enfin, dans une position de faiblesse pathétique que signale la présence de ses enfants qu'elle tient embrassés (« With all her babes in her arms »). Le recours à l'adjectif totalisant « all » suggère le caractère universel de la figure féminine, qui devient l'archétype maternel, et symbolise aussi la terre qui accueille l'homme en son séjour. Elle transforme le poème en véritable « fable » d'avertissement, à la morale sinistre pour l'homme destructeur. Brisée, « Mère-Nature » n'est plus que sanglots impuissants, comme le souligne le complètement de manière qui met en avant des « larmes spectrales » (« in ghostly weepings ») et précède l'abrupte sentence « She died ». La chute, pourtant, est reculée dans un dernier monostiche : la tête de l'homme tombe, coupée comme une feuille (« His head fell off like a leaf »). L'allitération en fricatives qui envahit le vers est le souffle léger qui a raison de l'homme, boursoufflé d'orgueil, mais balayé par une simple brise. Il n'est que brindille ou feuille, élément dérisoire dans un monde infiniment plus puissant que lui. Dans une entrevue donnée sur *Crow*, Ted Hughes revient sur la figure divine qu'il a créée pour le recueil : « This particular God, of course, is the man-created, broken down, corrupt despot of a ramshackle religion [...]. He accompanies Crow through the world in many

¹⁵¹ « His blackness in other words, is his identification with Persephone, the Queen of Hell... But it becomes a terrible, infernal blackness, the blackness of Hell and the Boar, after the Puritan word has made its damage. » (SGCB 232)

guises, mis-teaching him, deluding, tempting, opposing and at every point trying to discourage or destroy him » (Sagar 118). Ce commentaire apporte un éclairage édifiant sur la nature du Dieu de *Crow*, qui rappelle par bien des aspects le Puritain Jéhovah. Il est le despote corrompu qui cherche à tromper l'humanité et la pousse à tout détruire. Si *Crow* n'a pas été créé par ce Dieu, mais par le prisonnier de ce dernier, c'est également le cas du reste des hommes, et ils sont matricides lorsqu'ils s'en prennent inconsciemment au monde qui les entoure pour le soumettre à leur bon vouloir.

Tout en révélant la profonde dépendance de l'humanité vis-à-vis de sa matrice tellurique, Hughes met en avant un désir de puissance démesuré, institué par ce Dieu qui « abrutit, trompe, tente, contrarie, décourage ou détruit » les hommes et *Crow*, qui les rend fous et amnésiques. Le procès sans règle auquel le personnage de « *Revenge Fable* » procède est alors fondé sur sa supériorité intellectuelle autoproclamée, et justifiée par le prétendu saint-glaive des « nombres, équations et lois ». La dernière image du poème trahit cependant que cette vengeance puérile n'est rien face aux pouvoirs infinis de la Nature, servie par Némésis. Déesse du châtement et de la justice divine, son nom indique qu'il faudra tôt ou tard rétablir l'équilibre menacé par *l'hubris* des hommes, et punir ces derniers. Dans *Othello*, le personnage d'Iago possède non seulement cette impertinence démoniaque, qui lui fait agiter les ficelles et lui permet de manipuler les autres personnages, devenus de simples pantins, mais il a également l'assurance que lui donne la froide logique de ses raisonnements. Pour Ted Hughes, Iago prête en effet un intérêt obsessionnel à l'amour que se portent Othello et Desdémone, qui n'est pas sans rappeler « la jalousie de Satan envers Adam et Eve ». Parce qu'il sait qu'il ne pourra jamais connaître et partager ce bonheur, Iago-Satan veut la détruire. Il est en cela étonnamment proche du Dieu que Hughes a créé pour *Crow*. Ainsi, Othello ne résiste pas face aux raisonnements d'Iago, dont le triomphe est à la fois celui de la « pure raison empirique » (« Iago's conquest is a triumph of pure empirical reason ») et d'un malin génie : « In this portrait, where the Jehovah God, the Jehovah Satan, and dogmatic, rational, objective (finally atheistic) intelligence coalesces in a malevolent onslaught on the world of love, Shakespeare passes close to Ivan Karamazov's Grand Inquisitor on the one side and to Blake's Urizen on the other » (SGCB 230).

Dans *The Hawk in the Rain*, « *The Decay of Vanity* » décrit avec amertume l'ordre phallocentrique ainsi établi par la modernité, qui a eu raison de la « Reine / Qui [l]'a couronné Roi » (« Queen / That crowned [him] King »). Un homme interrompt les lamentations mélancoliques de la voix poétique : portant la tête ratatinée de la reine (« this man loomed up with your shrunken head »), il la brandit comme un trophée. Cette tête sans vie rappelle celle

de Desdémone, elle aussi « étouffée » par son mari jaloux, et devenant l'insigne d'un statut royal inique. Un roi charognard (« Makes him your King, makes him my scavenger ») a pris contrôle d'un monde fait pour les hommes, où l'orgueil et l'ego calculateur régissent tout. De même, « Complaint » se concentre sur un autre personnage féminin, la figure de la Vierge Marie, et pousse plus loin que les poèmes précédents l'idée de la mise à mal des forces féminines. Hughes met en valeur leur disparition effroyable dans une société patriarcale à la religion perversie. En effet, la Mère Marie est injustement déshonorée, victime de l'attaque insidieuse d'un ennemi indéfini (« that thing »), qui doit rester invisible. L'image mise entre parenthèse illustre la façon dont on empêche Marie de déployer ses forces et de résister : elle est typographiquement mise au ban, à l'écart. La figure masculine qui l'attaque est un charognard sordide, s'emparant des splendides « lys » féminins (« Grubbing his get among your lilies »). Son bras, instrument de pouvoir, apparaît comme une difformité monstrueuse, emblème de son désir de possession physique. Il est comparé à une « comète » qui aurait « plongé dans la volute fleurie » jusqu'à atteindre « la racine-matrice » (« a comet / That plunged through the flowery whorl to your womb-root ») : l'accumulation d'images végétales indique sa défloration et signale la victoire de la Bête sauvage sur l'homme moderne, devenu Tarquin enragé s'emparant de Lucrèce.

Alors que Robert Graves rappelle qu'en se détournant de la Déesse de la lune, Socrate s'est rendu coupable auprès d'une divinité qui « exigeait des hommes qu'ils lui rendent un hommage spirituellement et sexuellement », ¹⁵² dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Ted Hughes résume en des termes similaires le schéma à l'œuvre dans la destitution de la Déesse de l'Être Complet : « Un Dieu Jéhovah, pris d'une rage incontrôlable » veut réduire à néant la Déesse. Pourtant, il ne s'agit pas d'une métaphore servant à décrire un abus physique et sexuel : le Dieu abhorre ce qui incarne l'impureté de la Déesse. Ted Hughes évoque la peur « folle » que le roi puritain éprouve lorsqu'il envisage la sexualité féminine, conçue comme infernale. ¹⁵³ Selon le poète, la fable que raconte l'œuvre de Shakespeare est celle de la mise à

¹⁵² « Socrates, in turning his back on poetic myths, was really turning his back on the Moon-goddess who inspired them and who demanded that man should pay woman spiritual and sexual homage: what is called Platonic love, the philosopher's escape from the power of the Goddess into intellectual homosexuality, was really Socratic love. » (Graves 11)

¹⁵³ « An uncontrollably enraged Jehovan God, who annihilates, or attempts somehow to annihilate, the Goddess; and his motive, in every case, far from being lust to rape the female, is exactly the opposite; it is abhorrence of what he imagines to be the Goddess's whorishness, or at least her treachery in love [...] It is a 'madness' of the Puritan fear for female sexuality – where female sexuality has become identified with the infernal. That this 'madness' of the hero's is usually based on a delusion has much to do with Shakespeare's ultimate judgment of the conflict – in whatever context it occurs – but does not alter the fact that the 'myth' behind this 'madness', in his formulation of it, is the myth behind the Calvinist attitude to sexuality, which is the myth behind the conflict

mort du principe féminin, démonisé et calomnié au nom d'impératifs religieux qui révèlent une peur fondamentale de la part du pouvoir masculin envers la puissance des énergies féminines. Dès les premiers mythes païens de fertilité dans laquelle la Déesse blanche apparaît, elle est en outre définie comme une puissance équivoque : « The reason why the hairs stand on end, the eyes water, the throat is constricted, the skin crawls and a shiver runs down the spine when one writes or reads a true poem is that a true poem is necessarily an invocation of the White Goddess, or Muse, the Mother of All Living, the ancient power of fright and lust – the female spider or the queen-bee whose embrace is death » (Graves 24).

La Déesse de l'Être Complet est à l'image de cette souveraine animale, araignée ou abeille « dont le baiser est mort », une divinité au triple visage, à la fois « Mère et Fiancée Sacrée » et « Reine des Enfers ».¹⁵⁴ Dans « A Modest Proposal », le poète fait valoir l'énergie débridée de deux loups, amoureux sauvages qui se consomment de leur désir agressif de « faire sien le corps de l'autre et le bois tout entier » (« Till the other's body and the whole wood is its own »). L'accumulation de détails qui décrivent la « rage rauque qui laboure leur poitrine après l'échauffourée » et leurs yeux « plus brillants qu'il n'est naturel de le voir sous les feuilles » (« rage hoarse in its labouring / Chest after a skirmish » puis « Eyes brighter than is natural under the leaves ») met en valeur le spectacle extraordinaire de la nature prédatrice. La force des instincts naturels est mise paradoxalement en avant dans la dernière strophe, à travers une autre image animale (« two great-eyed greyhounds / That day after day bring down the towering stag / Leap like one, making delighted sounds »). Les deux loups sont remplacés par deux lévriers qui chassent pour leur maître (« And there rides by / The great lord from hunting »). Le mouvement harmonieux de ces derniers, qui courent à l'unisson, contraste avec l'énergie débridée des premiers.

Dans le poème, les forces animales et humaines sont directement opposées. Les premières ne peuvent être satisfaites que dans un déchaînement de violence (« red smelting of hatred ») qui mènera à un épuisement tout aussi furieux (« mad final satisfaction »). Les lévriers, cependant, incarnent une domestication tout aussi violente de la nature. Tout en révélant les dangers d'un amour envisagé sous l'angle d'une violence cannibale et destructrice, Ted Hughes souligne que son affadissement sous le joug des impératifs sociaux et moraux ne lui est guère préférable. Comme il le suggérait dans « Myth and Education », un refoulement

of Jehovah and the Great Goddess of seventh-century BC Jerusalem as it was enshrined in the Holy Bible. » (SGCB 15)

¹⁵⁴ « [...] the most regular manifestations of the great triple Goddess's three aspects : the Mother, the Sacred Bride, and the Queen of the Underworld. » (SGCB 7). Hughes l'appelle également « Queen of Hell ».

des énergies instinctives ne peut que provoquer une fracture entre le monde extérieur et le monde intérieur de l'individu, et un déséquilibre fâcheux. « A Modest Proposal » met en avant la double menace d'une répression des forces instinctives. D'une part, l'homme policé par la raison puritaine devient une bête domestiquée et aveugle, et de l'autre, il entraîne inéluctablement un retour violent de ces mêmes forces, qui prennent alors des dimensions bestiales.

Dans son article, en montrant l'importance de l'imagination dans l'éducation des enfants, Hughes faisait également état d'une vive inquiétude quant à la possibilité de condamner des générations entières à la « laideur du monde dé-spiritualisé dont leurs parents sont prisonniers », « enfer de pulsions avilies » et « d'énergies aigries, explosives et furieuses », tombeau de la folie.¹⁵⁵ Le titre du poème, qui renvoie à l'essai satirique de Jonathan Swift,¹⁵⁶ révèle alors la monstruosité d'une telle répression des instincts. L'enfant devient alors la proie de tous les despotes « cannibales » qui veulent s'assurer un contrôle absolu de la psyché humaine en « ravalant » littéralement ses pulsions inconscientes.

Le malaise éprouvé par Michael, le personnage de la nouvelle « Sunday » extraite de *Wodwo*, est révélateur d'une telle privation. Le jeune garçon attend la fin de la messe pour retrouver son père et aller au pub où Billy Red, fameux attrapeur de rats, doit faire son apparition. Le début de la nouvelle se concentre sur l'impatience du jeune garçon, faisant de la chaleur de ce dimanche ensoleillé, qui se manifeste de plus belle au sein du pub, le signe de sa fébrilité. Elle prépare le lecteur à un événement fondamental, censé participer de la formation initiatique du personnage. Le temps semble suspendu (« Life, over the whole countryside, was suspended for the day », *Wo* 57) et Michael se perd dans ses pensées, se figurant un loup traversant une forêt enneigée en pleine nuit : « Finally he closed his eyes and began to imagine a wolf galloping through snow-filled, moonlit forest. Without fail this image was the first thing in his mind whenever he shut his eye on these situations of constraint, in school, in waiting-

¹⁵⁵ « Children are [...] the least conditioned by scientific objectivity to life in the camera lens. They have a double motive, in attempting to break from the lens. They want to escape the ugliness of the despiritualized world in which they see their parents imprisoned. And they are aware that this inner world we have rejected is not merely an inferno of depraved impulses and crazy explosions of embittered energy. Our real selves lie down there. Down there, mixed up among all the madness, is everything that once made life worth living. All the lost awareness and powers and allegiances of our biological and spiritual being. » (*WP* 149)

¹⁵⁶ *A Modest Proposal For preventing the Children of Poor People From being a Burthen to Their Parents or Country, and For making them Beneficial to the Publick* est un essai satirique de Jonathan Swift, publié anonymement en 1729. L'auteur suggère ironiquement, dans un contexte de grandes difficultés liées à la famine, que les Irlandais dans le besoin pourraient vendre leurs enfants aux plus nantis afin que ces derniers les mangent. Le texte de Jonathan Swift est une critique de la politique britannique, notoirement indifférente, vis-à-vis du sort de l'Irlande, et plus généralement le désintérêt des plus riches à l'égard des miséreux. (Swift, Jonathan. *A Modest Proposal and Other Writings*. Ed. Carole Fabricant. Penguin Classics. Londres : Penguin Books, 2009)

rooms, with visitors. The wolf urged itself with all its strength through a land empty of everything but trees and snow » (Wo 56). L'image rappelle celle des loups de « A Modest Proposal » et devient donc l'indice de l'éveil adolescent de Michael. C'est ce que confirme le fait que dans « Sunday », l'attente du spectacle offert par l'attrapeur de rats se confond dans les pensées de Michael avec l'observation d'un couple faisant son entrée dans le pub. L'objet de l'initiation du jeune garçon est à la fois celui du rituel violent perpétré par Billy Red, occasion d'une confrontation morbide dans la mise à mort animale, et d'ordre sexuel, dans la rencontre du regard féminin.

En effet, Michael se surprend à observer attentivement la jeune fille silencieuse et pudique assise près de lui au bar (« Michael found himself looking at the girl's powdered profile », Wo 63). Ses sensations et ses observations, dont la précision est exacerbée par son impatience, se brouillent peu à peu : alors qu'il est bien capable de se rendre compte de la chaleur dans le pub (« He had begun to notice the heat », Wo 60), ou l'animation croissante (« Things began to sound livelier inside », Wo 63), il est, quelques instants plus tard, surpris de voir à quel point l'endroit est bondé (« Now everybody came out of the pub and Michael stood up, surprised to see how many had been crowded in there », Wo 64). Entre-temps, il s'est effectivement perdu dans la contemplation de la jeune fille (« The girl gazed into his face, tilting her glass till the cherry bobbed against her pursed red lips, opening her eyes wide », Wo 64). Le spectacle répugnant offert par le chasseur de rats, détaillé avec minutie, ne sert alors que de faire-valoir, et devient le revers de l'expérience manquée de Michael. Ainsi, dans l'atmosphère étouffante du pub, entre deux goulées de bière, Billy Red attrape un rat libéré d'une cage et le dévore. Les crissemments épouvantés du rat et sa souffrance, manifestée par l'image finale d'une goutte de sang perlant sur son museau, trouvent un écho direct dans le poème « Song of a Rat », extrait de la troisième partie de *Wodwo*.¹⁵⁷ Ils signalent la dangerosité de la répression des instincts et la cruauté d'un tel comportement. Implicitement, ils suggèrent aussi la frustration de Michael, qui doit faire face au silence médusé et au visage fermé de la jeune fille, face aux gestes de Billy Red. Incapable de soutenir davantage cette vue, elle s'est d'ailleurs déjà échappée.

Le jeune garçon reprend alors ses esprits : lui aussi prend conscience de son effroi et de son dégoût, et sort à son tour du pub : « He became aware of the heat again. He stood up, a dull

¹⁵⁷ « The caught rat, not quite convinced before but now *understanding* the whole situation [...] » (Wo 66) ; « A little drip of *blood* was puddling under its *nose* on the cobblestones. » (Wo 69) ; « The rat *understands* suddenly. It bows and is still, / With a little beseeching of *blood* on its *nose-end*. » (« Song of a Rat ». In Hughes, Ted. *Collected Poems [CP]*. Ed. Paul Keegan. Londres : Faber, 2003, 169-70) (*Mes italiques*).

pain in his head. He put his hand to his scalp and pressed the scorch down into his skull, but that didn't seem to connect with the dull, thick pain » (Wo 69). Il est alors incapable d'adresser le moindre mot à la jeune fille, et prend ses jambes à son cou. La double fuite de Michael est signifiante. Il est bel et bien incapable d'assumer ses désirs et de les réaliser dans un échange constructif. Son écœurement face à la vue des rats ensanglantés n'est que le reflet de la répulsion concernant les énergies pulsionnelles qui grandissent en lui. En outre, la figure de Billy Red paraît dans la nouvelle presque inhumaine, et elle est tournée en dérision par l'assemblée. La fascination de cette dernière révèle en réalité les peurs d'une société policée, qui vit dans les pentes de la colline, qualifiées, à leur image, de « fidèles, inoffensives, sans souillure » (« Spotless, harmless, church-going slopes », Wo 57). À l'opposé, prêt à dévorer des rats, Billy Red manifeste une énergie animale, devenue taboue. Il est le « fou » que la société tente de contrôler sans se rendre compte qu'elle sombre elle aussi dans la folie.

En outre, Ted Hughes prend soin de décrire, dans de nombreux poèmes, des figures féminines agressives ou soumises aux interdits d'une morale répressive. Elles participent donc à la dénaturation des liens humains, et leur responsabilité est soulignée. Par exemple, dans « The Hag », la bouche d'une jeune fille prisonnière de sa mégère de mère est comparée, dans un premier temps, à un fruit condamné à pourrir (« her pretty mouth shall rot like fruit »). La métaphore est filée dans la mesure où la mégère compte bien préserver soigneusement ce fruit de peur que « le monde n'en fasse une confiture / À étaler sur le palais de chacun » (« Before the world shall make a jam of it / To spread on every palate »). L'image transforme la jeune fille en produit de consommation, simple aliment à l'usage de tous. Elle met également en avant un acte de dévoration, celui potentiel du monde et de ses dangers, qui menace la pureté de la jeune fille, mais désigne en attendant celui de la mère. Cette dernière devient la mère cannibale trouvant la « modeste proposition » de Jonathan Swift à son goût : elle dévore et épuise les énergies de sa propre fille, en l'enfermant dans une double prison, au creux de ses entrailles (« the hag's narrow intestine »), et au sein de la maison de brique (« in a brick house »). Enfin, l'image signale l'aphasie de la jeune fille, bouche béante mais muette, qui n'a définitivement pas son mot à dire.

Dans « Macaw and Little Miss », les conséquences de la répression violente et contre-nature des instincts et des désirs sont mises en avant. L'ara est décrit cruellement retenu « Dans une cage thoracique de fils de fer » (« In a cage of wire-ribs »), tourmenté par « une combustion de regards fixes, et endure les démons attisés de son regard » (« the macaw bristles in a staring / Combustion, suffers the stoking devils of his eyes »). La nature meurt dans un salon de vieille femme, où les fleurs succombent à l'odeur musquée du velours délavé (« where an aspidistra

succumbs / To the musk of faded velvet »), prison infernale où dépérit l'oiseau : sa « tête en fusion pend / Dans la cuisine en cuivre de Killdevil, dans les fers, qui avait juré, / Volcan, de dégomber le monde, de le dissoudre en cendre noire » (« the smouldering head that hung / In Killdevil's brass kitchen, in irons, who had been / Volcano swearing to vomit the world away in black ash, / And would, one day »). *A contrario*, est décrite une jeune fille allongée à la lueur de la lune dont la sensualité contraste avec le jeune âge (« The spun glass of her body bared and so gleam-still). « Dénudée » et « immobile », elle semble accessible, prête à se rendre. Dans ce poème aussi, c'est la mention de ses « yeux débordants » qui trahit ses émotions. Ici, pourtant, en refusant de « trembler », son regard donne lieu au déchaînement des passions. La vivacité de son rêve dévoile en effet son tourment, et révèle, sous le voile des pensées romantiques, la recherche d'une satisfaction d'ordre sexuel (« Smashing and burning and rending towards her loin »).

Elle trouve satisfaction auprès de l'ara qu'elle « cajole » (« she cajoles »), berce doucement (« rocks him gently »), couvre de baisers, de caresses, de doux murmures (« She caresses, whispers kisses »). L'ara mâle ne répond pas aux avances de la jeune fille, provoquant sa colère (« She strikes the cage in a tantrum and swirls out »). Pour l'oiseau, c'est le moment de la délivrance (« Instantly beak, wings, talons crash / The bars in conflagration and frenzy, / And his shriek shakes the house »). Une telle libération d'énergie des deux côtés démontre l'impossibilité de réprimer durablement et positivement les instincts naturels. Comme Sigmund Freud le rappelle, « tout ce qui est, pour la conscience, refoulé et remplacé se trouve conservé dans l'inconscient et capable d'agir ».¹⁵⁸ L'ara incarne en cela le « rejeton de l'inconscient », refaisant surface avec brutalité.¹⁵⁹ Les énergies animales et celles des instincts primaires forment un ensemble de forces opposées à l'étau des principes moraux et rationnels érigés par la modernité. Elles constituent une menace pour les hommes, « ébranlent » leur demeure, mais simplement à cause du fait qu'elles sont constamment discréditées et étouffées. Le poème montre leur nécessaire libération : la maison, seulement habitée par une vieille femme et sa petite fille, constitue un cadre étouffant et stérile. Une femme dans la fleur de l'âge doit à présent y habiter, et il en est de même des énergies viriles.

¹⁵⁸ Freud, Sigmund. *Un enfant est battu*. In *Œuvres complètes – Psychanalyse. Volume XV : 1916-1920*. Dir. Jean Laplanche. Trad. André Bourguignon, Pierre Cotet et al. 1996. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, 142.

¹⁵⁹ « Le retour du refoulé est le processus par lequel les éléments refoulés, conservés dans l'inconscient, tendent à réapparaître dans la conscience ou dans le comportement par l'intermédiaire de formations dérivées plus ou moins méconnaissables : les rejets de l'inconscient. Lapsus, actes manqués et symptômes en sont des exemples. » (Rabain, Jean-François. « Refoulement ». In Mijolla, Alain de. Dir. *Dictionnaire international de la psychanalyse*. 2002. Grand Pluriel. Paris : Hachettes Littératures, 2005, 1483-6)

Dans *Gaudete*, le chapitre « Pauline Hagen » met en scène la colère de son mari, le maire du village : Hagen est semblable à l'ara qui ne peut plus contenir sa furie, face à son épouse. Cette dernière, en cédant au Révérend Lumb, a également cédé à la force de ses pulsions, chose que Hagen a jusqu'à présent refusé. De ce fait, le retour au foyer conjugal provoque son malaise ; elle se sent « opprimée » (« She feels weirdly oppressed »), elle étouffe dans un cadre domestique où rien ne doit être exprimé.¹⁶⁰ A l'inverse, tout ce que Hagen a dû réprimer va à présent refaire surface avec brutalité, illustrant le schéma du retour du refoulé décrit par Freud. Hagen ne va effectivement pas s'en prendre à sa femme, mais à son labrador (« Now Hagen / Swerves the full momentum of his rage on to the dog. [...] This dog is going to account for everything », G 35). Il contemple le cadavre de l'animal, prenant conscience de son geste, et la terreur l'envahit ; de manière signifiante, « son horreur » a l'aridité d'un « rocher volcanique » (« His horror is as dry / As volcanic rock », G 35). A cet écho avec l'image de « Macaw and Little Miss » s'ajoute celui créé par la figure du chien : le labrador de Hagen prend la place des lévriers de « A Modest Proposal », définitivement anéanti sous l'effet d'une domestication brutale. Le sacrifice animal est le prélude au sacrifice humain : dans *Gaudete*, c'est bientôt Lumb qui « devra payer pour tout le reste ».

Le lien détruit entre mère et enfants dans « Fair Choice » est l'exemple le plus saisissant de l'état du monde moderne. Le regard terrifié des nourrissons cannibales, devenus involontairement Caïn et Abel l'un pour l'autre, fait écho à celui, aveugle, d'une humanité en crise et inconsciente de ses méfaits. Dans le poème, la figure maternelle est rendue responsable d'un choix « barbare » (« barbarously ») entre ses deux enfants, qui permet de faire sens de la violence des hommes de la modernité. Les cassures provoquées par les rejets et le mouvement de va-et-vient permanent entraîné par les répétitions des termes « the one » et « the other » mettent en évidence un geste coupable d'une mère qui nourrit d'une main et tue de l'autre (« You must cold murder the one and force-feed / With your remorse the other »). Le lait maternel, souillé d'un sang criminel, est la pitance dont doit désormais se contenter une humanité névrosée. Dans le passage de son *Séminaire* intitulé « Quelques réflexions sur l'ego », Jacques Lacan évoque un passage des *Confessions* de Saint-Augustin, qui offre un aperçu des causes et des conséquences du geste fait par la mère de « Fair Choice » : « J'ai vu et même connu un bébé envieux ; il ne pouvait parler, et cependant pâlisait et regardait amèrement son frère de lait ». Jacques Lacan mentionne cette anecdote afin de définir l'*invidia*,

¹⁶⁰ Hughes, Ted. *Gaudete* [G]. New York : Harpers and Row, 1977, 32.

la jalousie ou l'envie que l'enfant délaissé éprouve avec amertume lorsqu'il voit son frère profiter du sein maternel à sa place. L'*invidia* ne désigne pas seulement une jalousie mêlée de haine et d'hostilité ; elle se rapporte également au regard. C'est parce qu'il contemple ce à quoi il n'a pas accès, que l'enfant jalouse « son frère de lait ». Son regard est chargé d'amertume et d'agressivité, dans un désir d'obtenir ce qu'il désire tant mais également de se débarrasser de son rival.¹⁶¹ De la même manière, tous les hommes de la modernité décriés par Hughes sont victimes de leur regard maladif : rongés par l'envie, ils mettent en œuvre un régime de la rivalité permanente ou de la pure destruction. L'*invidia* se déchaîne dans des êtres brisés, sans individualité équilibrée.

e. Privé et public : régimes d'exclusion et de domination

Le volcan bouillonnant de la colère réprimée dans « Macaw and Little Miss » et *Gaudete* met d'une part en évidence le lien entre les instincts humains et le monde naturel, rattachant l'homme à une Déesse oubliée. L'image contraste d'autre part avec le cadre étroit et étouffant de la domesticité, révélant l'impossibilité de domestiquer la Déesse animale qui sommeille en chacun d'eux. Un loup sauvage, en embuscade, veille, attendant la première occasion pour lancer l'assaut. La libération, ici, n'a pas lieu. Le labrador de Hagen, reflet des lévriers de « A Modest Proposal », n'a pas seulement été mis au service des hommes, il a été tué. La fureur volcanique des instincts de l'ara s'essouffle et se dirige vers une proie expiatoire, devenant aussi sèche et stérile qu'un rocher. Ce détournement et cette perversion des énergies pulsionnelles de l'inconscient entraînent la transformation progressive du cadre domestique et privé en un lieu de privation, reflet de la déformation intérieure de l'individu. A l'inverse, l'espace « public » devient celui de la passivité et de l'effacement des individualités, confirmant la mise au ban d'une humanité ayant tenté de réduire son environnement à sa merci. Les hommes sont chassés et exclus d'un monde détruit, où ils ne sont plus nulle part chez eux. Le cadre domestique de ces poèmes met bien en avant l'enfermement et l'étouffement des potentialités instinctives. L'image de la tasse de thé, commune à « Parlour-Piece » et à « The

¹⁶¹ Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1973. Points Essais. Paris : Le Seuil, 2014, 105. (Voir notamment Baïetto Marie-Claude. « L'envie et l'accès à l'objet ». In *Analyse Freudienne Presse*, 2005/2, n° 12, 73-82. URL : <https://www.cairn.info/revue-analyse-freudienne-presse-2005-2-page-73.htm>)

Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water », mais aussi celle de la confiture de « The Hag » prennent une dimension tragi-comique. Elles signalent la fracture entre l'homme moderne, repu de son confort bourgeois, et le monde naturel, sauvage et indomptable. Le tumulte des images et le débordement de la syntaxe trahissent alors le caractère contre-nature de la mise au ban des énergies désirantes, qui ne peuvent être indéfiniment refoulées : le danger de leur retour à la surface se fait sentir d'une façon de plus en plus pressante.

Dans « Parlour-Piece », le motif de l'heure du thé reprend un cliché éculé de la romance bourgeoise, que corrobore la comparaison entre le bouillonnement de l'amour et des éléments naturels (« With love so like fire », « With love so like a flood »). Les deux personnages sont cependant figés dans un mutisme apeuré (« speechlessly », « Stillness », « silence »). Les « feux » qui embrasent les amants sont alors tournés au ridicule, l'incendie étant immédiatement éteint par une bonne tasse de thé, dont ils ont la tiédeur et la fadeur (« pale cool tea in tea-cups chaperoned »). La précision avec laquelle le thé est décrit, bien disposé dans des tasses spécialement prévu à cet effet (« tea in tea-cups ») renforce l'impression que chaque chose et chaque individu doit répondre aux prescriptions qui lui sont assignées (« chaperoned »). La perversion de ses sentiments est mise en évidence à la fin du poème : elle maintient sa fille derrière les « neuf verrous du mépris » et non pas plutôt « une seule laisse d'amour ». C'est ce que souligne l'opposition entre l'enfermement de la jeune fille et l'immensité du monde : comme en témoigne le complément d'adjectif « vaste d'amour » (« wide with love »), c'est l'amour qui emplit et étend le monde à l'infini. Au contraire, la jeune fille pourrit, enfermée dans le noir et enchaînée à sa haine, ignorant tout de la force véritable du sentiment amoureux. La mégère, sorcière du conte est l'emblème d'une perversion des relations, dès lors que le désir de protection de l'homme mue en véritable cosmophobie, peur du monde annihilatrice des énergies humaines.

Dans ces poèmes en outre, les regards ont une double fonction. Souvent, un regard laisse percer des énergies bouillonnantes mises sous le boisseau : ils trahissent les pensées de chacun, et donc se détournent ou se ferment rapidement, par crainte de laisser déborder les sentiments. Par exemple, dans « Parlour-Piece », il est fait mention des yeux où les feux et les torrents de l'amour sont condamnés (« the eyes / Where fire and flood strained »). L'absence de résolution à l'issue du poème met en évidence le fait que les deux personnages demeurent finalement dans un entre-deux inconfortable, acceptant implicitement les conventions factices qui régissent le petit salon dans lequel ils sont enfermés, au lieu d'affirmer avec vigueur leurs véritables sentiments. L'anonymat des deux protagonistes, décrits d'un point de vue extérieur à travers le

pronom « they », et l'absence d'identification genrée trahit leur incomplétude, seulement réalisable à travers l'affirmation des lois émotionnelles et physiques de l'amour. Ils sont des êtres privés de leur humanité, diamétralement à l'opposé de la plénitude des androgynes.¹⁶² Le sujet humain est condamné à une brisure ontologique et à la destruction de son monde intérieur.

La protagoniste de « Secretary » a elle aussi déjà compris qu'il lui fallait « cacher ses jolis yeux » (« Hiding her lovely eyes ») et se calfeutrer dans son lit. Cependant, lorsque les yeux sont encore ceux des enfants, d'autres regards interviennent : ils sont ceux de véritables gardiens de prison, qui maintiennent toutes les énergies sous leur surveillance. Dans « The Hag » par exemple, la mégère du titre refuse de desserrer l'étau dans lequel elle maintient sa « jolie princesse » dont les « beaux yeux » doivent être gardés loin du monde (« locked up her pretty eyes in a brick house »). Elle veille sur elle, de ses huit yeux d'araignée (« the spiders poked their eight eyes out »). Comme la jeune fille sous le joug de sa mère, le vers étouffe sous le poids des plosives (« pretty princess », « pastry pies ») et des répétitions incessantes. La mégère est partout, comme le souligne aussi le recours à une anadiplose (« Lest she slip off the hag's dish and exchange / The hag's narrow intestine for the wide world »). La répétition du nom « hag » confirme une fois de plus que tout changement est impossible, et que la mère demeure sempiternellement aux aguets, au détour du vers, aux côtés de sa fille.

Les hommes de la modernité ne se contentent pas de se réfugier dans le cadre rassurant de la maison. Ils y ajoutent parfois des barreaux et installent des cages afin d'assurer leur protection, comme celle de l'ara, dans « Macaw and Little Miss », ou celle ironique dans laquelle se retrouve la bête curieuse de « Famous Poet ». Dans « The Jaguar », la créature furieuse rôde dans les « ténèbres prison » (« prison darkness ») de son enclos, ourdissant sa vengeance : le besoin de se protéger des énergies démentielles du monde sauvage est plus que jamais palpable. Faute de réelle prison à installer, les hommes en sont réduits à se dissimuler derrière d'autres écrans. Les vitres établissent une césure entre les hommes et le monde naturel, dont les éléments se déchaînent. Dans « Pike », extrait de *Lupercal*, trois enfants se tiennent

¹⁶² Dans *Le Banquet*, Aristophane évoque l'histoire de l'androgyné, qui existait avant aux côtés de la femme et de l'homme. Zeus, irrité par l'insolence des hommes envers les dieux, décide de les châtier. Pour les rendre plus faibles, « il coupa les hommes en deux, à la façon de ceux qui coupent les cornes dans l'intention de les conserver, ou à la façon de ceux qui coupent les œufs avec un crin. [...] Or, quand la nature de l'homme eut été ainsi dédoublée, chaque moitié, regrettant sa propre moitié, s'accouplait elle ; elles se passaient leurs bras autour l'une de l'autre, elles s'enlaçaient mutuellement dans leur désir de se confondre en un seul être, finissant par mourir de faim et, en somme, de l'inaction causée par leur refus de faire quoi que ce soit l'une sans l'autre. [...] De cette façon l'espèce humaine disparaissait ». Zeus est pris de pitié et permet aux moitiés d'androgynes d'assurer la survie de la race humaine : « Ainsi, c'est depuis un temps aussi lointain qu'est implanté dans l'homme l'amour qu'il a pour son semblable : l'amour qui, de deux êtres, tente d'en faire un seul, autrement dit, de guérir l'humaine nature ! » (Platon. *Le Banquet*. Trad. Léon Robin. 1950. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2003, 74-5).

ainsi précautionneusement derrière une vitre (« Three we kept behind glass »). Dans « Wind », extrait de *The Hawk in the Rain*, les habitants d'une maison isolée attendent que le calme revienne après la tempête. Ils sont réfugiés près d'un feu au crépitemment réconfortant (« We watch the fire blazing ») et contemplent la vitre qui « tremble » sous la force du vent (« Seeing the window tremble »). L'accent notamment mis sur le regard dans le poème (« I dared once to look up ») fait des yeux un écran supplémentaire, entre une intériorité terrifiée et un monde extérieur fondamentalement dangereux.

Ces regards ne font que trahir la timidité et la faiblesse des hommes (« dared »), qui, prenant conscience de la puissance de la nature, peinent à se concentrer (« we grip / Our hearts and cannot entertain book, thought, // Or each other »). Arrachés au confort paisible de la vie quotidienne, ils sont incapables de retrouver leurs marques au sein même de la maison qu'ils habitent. L'environnement domestique est donc celui de la « privation », celui qui prive même les hommes d'un cadre « privé » propice à leur épanouissement personnel. Il devient l'enclos protecteur des pensées et des certitudes rassurantes dont les hommes s'entourent pour se protéger des dangers du monde, mais il ne tiendra qu'un temps avant de s'écrouler à son tour. Dans *Gaudete*, le chapitre « The scherzo » rassemble de manière signifiante nombre des motifs déjà évoqués : le père de Jennifer et Janet, le Commandeur Estridge, est incapable de supporter le son rugissant de la sonate pour piano opus 109 de Beethoven qui « se dévore, comme un dragon » (« The scherzo / Of Beethoven's piano sonata Opus 109 / Is devouring itself / dragonish », G 41), hurlant un message « incompréhensible » et proprement « monstrueux » (« The music she plays [...] is shouting something impossible, incomprehensible, monstrous », G 42). Sa fille cadette, Janet, est au piano, et son visage est dévoré par une « flamme » (« the weight of flame in her face », G 41), qui rappelle celle des amants de « Parlour-Piece ».

Son père l'observe, depuis « la porte pas-si-bien-fermée du couloir » (« Observing her / Through the not-quite-closed corridor door », G 41). Il se souvient avec nostalgie d'un quotidien désormais relégué au passé, celui bien ordonné d'une vie semblable à celle du personnage de « Secretary » :

The dutiful hands of his daughters
Which controls his days
With routine breakfast egg and toast, with coffee,
With crispy ironed clothes, and warmed bed

(G 42)

[...] Safe home at last
She mends socks with holes, shirts that are torn,
For father and brother, and a delicate supper cooks
(« Secretary », CP 25)

Désormais, il faudra se contenter de frites caoutchouteuses, oubliées au fond du four (« The fried, woody chips, kept warm in the oven »), comme celles préparées par l'épouse dans

« Her Husband », extrait de *Wodwo*. C'est cette dernière qui est « restée au chaud » trop longtemps, et qui doit à présent s'échapper. Le Commandeur Estridge comprend lui aussi que la flamme qui anime ses filles ne pourra plus être étouffée (« An evil / And he knows his daughters are it it, are part of it / Like the flames in fire », G 42) : la fenêtre est grande ouverte (« open window »), et les énergies sauvages qui gouvernent ses enfants ne sont plus semblables aux animaux empaillés qui ornent le hall de sa maison de leurs « yeux dociles » (« In the dark hall, walled with stuffed wild life [...] And the stuffed falcons, the foxes, the stuffed great pike / With obedient eyes », G 42). La cage s'est bien ouverte, sur un fauve qui trépigne, prêt à se précipiter sur sa proie, comme en témoigne la comparaison qui rapproche les filles d'Estridge de jeunes léopards aux énergies invincibles (« Like leopard clubs suddenly full-grown », G 41). Le Commandeur part alors se réfugier dans son belvédère, en ferme la porte et installe son télescope.¹⁶³

La fin du chapitre rend manifeste l'impossibilité de refouler durablement des énergies indomptables. Le village tout entier est en train d'ouvrir les portes qui empêchaient aux fauves de sortir, les maintenant sévèrement dans le carcan d'une « vie immobile », nature morte ou animal empaillé. Dans le cas du Commandeur, le « retour du refoulé » prendra effectivement la forme terrible du suicide de sa fille Janet. Un indice supplémentaire de ce renversement dans *Gaudete* en est l'importance accordée aux regards des villageois. Comme les personnages de « Wind » protégés par l'écran d'une fenêtre, ils épient les moindres faits et gestes de leurs voisins, s'aidant parfois de lunettes, à l'image de Hagen, dans les premiers chapitres, intitulés « Binoculars » et « In his hardening lenses », ou du Commandeur dans « The scherzo », armé de son télescope. Ils croient ainsi voir sans être vus, mais la transparence de la vitre fait d'eux l'objet d'un spectacle supplémentaire, dans une inversion du rapport entre la scène et le public. La pièce, comme ils le constateront bientôt, se joue désormais des deux côtés de la fosse.

Des visages bouffis se reflètent ainsi dans les vitrines des magasins de « Boom », extrait de *Wodwo*. L'hypallage, à laquelle s'ajoute l'allitération en dentales (« glutted », « bottomless »), ne fait que renforcer le contraste entre cet agglutinement de visages et le puits sans fond des désirs qu'ils trahissent (« the bottomless well / Of wishes »). Ces visages cupides constituent l'objet réel du spectacle offert par les vitrines. Exposés au regard de tous, ils sont la preuve la plus sordide de la vanité de l'âge moderne. L'écran que représente la vitrine met

¹⁶³ « He climbs into the Belvedere at the end of the terrace. / And closes the door / And sits. His bulging blood eyeball / Fixed to a lifetime of being imperious / Settles to the lens of the telescope. / He swings it on its pivot. / The village leaps towards him opening its gardens and doors. » (G 43)

aussi en évidence l'éternelle insatisfaction de ces figures pourtant déjà débordantes et déformées par leur soif de consommation. Elle matérialise l'écart également signalé par le rejet du complément du nom « Of wishes », une coupure manifestée dès le premier vers dans l'évocation de visages (« faces ») dont le regard (« gaze ») s'abîme dans une contemplation stérile. L'écho imparfait entre les deux noms signale un décalage cacophonique et dysphorique. Ces visages sont comparés à des feux arrière de voiture visibles au loin (« Like rearlights away up the long road ») : le préfixe « rear » et la préposition « away » mettent en relief une idée de distance et rétrogradation, qui est reprise à travers le comparatif de supériorité « staler » qui conclut la strophe. Les deux sphères traditionnellement opposées du « privé » et du « public » sont mises à mal, par la violence qui marque les relations domestiques d'une part, par la vanité et la stérilité des figures sociales d'autre part. Ces deux espaces se délitent pour mettre en avant un chaos uniforme, où le « privé » est essentiellement le lieu de privation d'un individu prisonnier, victime du refoulement de ses propres instincts, et où le public, derrière des apparences gourmandes et bruyantes, révèle sa superficialité. Tout espace intérieur, « privé », est détruit : il n'y a plus de dedans, et l'humanité est placée dans une position complète d'exil et d'exclusion.

Au mouvement descendant des regards dans la première strophe, s'ajoute donc un mouvement vers l'arrière, malgré la préposition « vers » (« towards »), et la mention de l'aube, évocatrice d'un nouveau commencement. L'image-cliché d'une avancée de l'homme guidée, dans son bolide, par l'idée de progrès, est immédiatement mise à mal. Ici, au contraire, il s'agit d'une « aube de la terre en désintégration » (« an earth-melting dawn »), qui annonce la dilution d'une planète à l'agonie. La « longue route » qui mène au jour levant devient une impasse qui oblige au demi-tour, vers « quelque chose d'identique, mais de plus éculé encore » (« the same thing, but staler »). Le ressassement auquel le monde est condamné est souligné par l'allitération en sibilantes (« same », « staler »), qui annihile définitivement l'effet potentiellement progressif du comparatif de supériorité. Le contraste entre une soif débordante de consommation et le vide des regards se retrouvent dans un cadre privilégié, celui du bar ou du pub. Dans la nouvelle « Sunday », extraite de Wodwo, et dans les poèmes de *Lupercal*, « Singers » ou « Dick Straightup », le bar rend manifeste l'écart entre une soif impossible à étancher, et la profonde stérilité ou l'égarement des individus enivrés.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Dans « Dick Straightup », extrait de *Lupercal*, ce contraste est particulièrement mis en avant à travers l'opposition ménagée entre le personnage débonnaire et excessif de Dick Straightup, bon vivant pittoresque, et la fadeur des jeunes gens qui l'entourent : « The young men sitting / Taste their beer as by imitation, / Because he sits there so full of legend and life / Quiet as a man alone. » (CP 63-5)

Dans « Public Bar TV », en outre, l'écran de la télévision matérialise cette fracture au sein des hommes, qui se satisfont, hébétés, du spectacle qui défile devant leurs yeux. Hughes revient sur l'abrutissement de l'esprit provoqué par la télévision dans « Myth and Education ». Il soutient que cette dernière pousse encore plus loin la logique initiée par le développement d'un regard objectif, photographique :

The same paralysis comes to many of us when we watch television. After the interesting bit is over, what keeps us mesmerized by that bright little eye? It can't be the horrors and inanities and killings that jog along there between the curtains and mantelpiece after supper. Why can't we move? Reality has been lifted beyond our participation, behind that very tough screen, and into another dimension. Our inner world, of natural impulsive response, is safely in neutral. Like broiler killers, we are reduced to a state of pure observation. Everything that passes in front of our eyes is equally important, equally unimportant. As far as what we see is concerned, and in a truly practical way, we are paralyzed. Even people who profess to dislike television fall under the same spell of passivity. They can only free themselves by a convulsive effort of will. The precious tool of objective imagination has taken control of us there. Materialised in the camera, it has imprisoned us in the lens. (WP 148)

De manière signifiante dans « Public Bar TV », le spectacle se concentre uniquement sur le film projeté à l'écran, et pas un mot n'est dit des téléspectateurs rassemblés. Le « public » est présenté comme fondamentalement vide et « privé » de tout, aussi « paralysé » que celui que décrit Hughes dans « Myth and Education ». A l'image, un paysage désertique digne d'un western, fait écho au désœuvrement des clients du bar. Le découpage du texte, à travers le monostiche initial et le recours à une ponctuation incisive, donne un ton haché au poème : le point et le point-virgule du second vers circonscrivent la formule « They say nothing », ajoutant à l'impression d'étrangeté et d'inquiétude. Dans un paysage de bout du monde, limitrophe (« ridge ») et à l'abandon, des étrangers (« Outriders ») se tiennent sans piper mot, devant une eau impure (« foul »). Le vent souffle avec force, et son hurlement est assourdissant et destructeur (« Crouch numbed by a wind howling all / Visible horizons empty ») : il réduit à néant les alentours, vidant les horizons et faisant régner le silence. Il n'apporte que de la poussière et le vide (« The wind brings dust and nothing »), don absolument négatif.

Le paysage est laissé à l'abandon, la stérilité et le silence règnent en maîtres, et il ne reste plus rien des « femmes, des enfants, des grand-mères », des restes des ancêtres qui ont, depuis longtemps, déserté la région (« Of the wives, the children, the grandmothers / With the ancestral bones, who months ago / Left the last river»). Le dernier vers, qui compare la lenteur des derniers hommes quittant la région à celle du bétail (« Coming at the pace of oxen ») invite à un rapprochement entre la fiction et la réalité. Le bétail est aussi présent de l'autre côté de l'écran : le poème, en taisant tout ce qui est extérieur au spectacle télévisé, ne fait en effet que le mettre d'autant plus en avant. Le regard bovin des téléspectateurs hébétés est incapable de

lire dans les images le reflet du vide et de la stérilité auxquelles leurs propres vies sont réduites. Le hurlement du vent qui souffle dans le film se charge du sarcasme du poète, qui vise des esprits abrutis et passifs, pour qui « tout est tout aussi important, tout aussi sans importance ». Toute son ironie devient palpable lorsqu'en évoquant une eau impropre à la consommation (« foul water »), il pointe du doigt des spectateurs assis dans un bar, où ils peuvent à la fois étancher leur soif et assouvir leurs besoins insensés de consommation.

L'omniprésence des regards dans tous les textes étudiés signale encore ceci : l'œil calculateur de l'homme moderne cherchant à contrôler son environnement sert désormais son propre enfermement dans une logique qui rappelle le panoptique de Jeremy Bentham. Chacun a désormais intégré et fait sien l'impératif de répression et de refoulement : « pas besoin d'armes, de violences physiques, de contraintes matérielles. Mais un regard qui surveille et que chacun, en le sentant peser sur lui, finira par intérioriser au point de s'observer lui-même : chacun, ainsi, exercera cette surveillance sur et contre lui-même ».¹⁶⁵ Les différences, menaces à l'ordre établi, sont précautionneusement emprisonnées. Les hommes tracent un cercle toujours plus restreint au nom d'impératifs moraux et de leur sécurité. Pourtant, en rejetant de plus en plus d'aspects d'une vie épanouie et libre, ils ne se rendent pas compte de l'évident progressif de leur propre domaine. Tout est au dehors, étranger et rejeté et bientôt, plus aucune marge de manœuvre n'est encore possible sans se compromettre. La mise en scène d'un public est alors signifiante : elle pénètre le « dedans » étrié formé par une assemblée de spectateurs décomposés, incapables de se mouvoir avec aisance ou de se comporter avec dignité. En refusant de se confronter à ses instincts et d'accepter le développement pulsionnel nécessaire à la réalisation d'une psyché équilibrée, chacun s'engage déjà sur la voie de la névrose. Les

¹⁶⁵ Inventé par le philosophe anglais Jeremy Bentham (1748-1832), le panoptique est un modèle architectural destiné à révolutionner le cadre carcéral. Son organisation circulaire permet de donner l'impression aux prisonniers qu'ils sont surveillés en permanence. Cette possibilité pour les geôliers et les inspecteurs de « voir sans être vus » est le fondement d'un « nouveau mode d'obtention du pouvoir de l'esprit sur l'esprit » (« new mode of obtaining power of the mind over mind »). Il permettra la réforme de toute la société. Bentham propose en effet de ne pas limiter ce « principe de surveillance centrale » (« central inspection principle ») à tous les domaines où il s'avère nécessaire (usines, hôpitaux, écoles) : « Morals reformed-health preserved-industry invigorated-instruction diffused-public burthens lightened-Economy seated, as it were, upon a rock-the gordian knot of the Poor-Laws not cut, but untied-all by a simple idea in Architecture!' » (Bentham, Jeremy. *The Panopticon Writings*. 1787. Ed. Miran Bozovic. Londres : Verso, 1995, 29). Michel Foucault (1926-1984) s'intéresse au panoptique en tant qu'il le considère comme l'un des fondements de la « société disciplinaire » moderne (Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. 1975. Bibliothèques des histoires. Paris : Gallimard, 1987, 197-229) : « En somme, on inverse le principe du cachot ; [...] La visibilité est un piège. [...] De là, l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action [...]. Le Panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu : dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir ; dans la tour centrale, on voit tout, sans être vu » (202-3).

hommes errent sur place dans un monde défait, soumis à la menace constante de l'annihilation finale.

A cet égard, un dernier bar se doit d'être évoqué, celui de Mrs Walsall dans *Gaudete*. Le Bridge Inn Bar n'est pas un lieu d'abandon, mais au contraire, un centre stratégique du village, où les clients s'observent sous toutes les coutures¹⁶⁶ ou, en public averti, poussent le zèle jusqu'à provoquer eux-mêmes le spectacle qu'ils veulent voir présenté (« They all know what they want to happen / And they drink to make it more likely », G 137). Pour écraser définitivement la terrible Déesse « dont le baiser est mort », ils deviennent les stratèges, qui à la manière d'Hamlet, vont effectivement créer un théâtre dans le théâtre, pour y espérer prendre, non pas « la conscience » du roi Lumb, mais bien au contraire, ce qui en lui rappelle la présence insupportable des énergies inconscientes. Surveiller ne suffit guère plus à les contenir, et il faut donc punir. La pièce prendra alors la forme du sacrifice de Lumb, visant à se débarrasser de ce serviteur de la « Déesse des Enfers ». Pour le village, le temps de la vengeance de la raison sur le « paillard », le « traître lubrique », semble effectivement avoir sonné.¹⁶⁷

Dans « Boom », des bouches gloutonnes apparaissent, enfin, qui en réclament toujours « plus ». La diacope du déterminant « More » rend audible un bégaiement d'avidité. Cependant, il réduit à néant la tentative d'ajout signifiée par « More », par un effet typographique de surplace. Le sens, l'air, l'eau, la vie, tout manque à ces bouches hurlantes dépossédées de leur visage (« Meaning Air Water Life / Cry the mouths »). Elles s'emplissent de cendres brûlantes (« That are filling with ashes »), comme des derniers vestiges de la terre en décomposition, détruite par l'action des hommes. Réduits à ingurgiter les restes de leur festin immonde, ces êtres bouffis se préparent à rejoindre la poussière, dès lors que l'explosion, faisant « Boom », mettra fin à tout. Ce sont ces images qui sont également mises en avant dans « Wild Rock », extrait de *Remains of Elmet*, pour décrire une terre gâte transformée en décharge par la pollution industrielle : toute forme de vie, même la plus minimale, a été entièrement dépossédée et gît impuissante, balayée par un vent de fin du monde et fouettée par la pluie («

¹⁶⁶ En témoigne par exemple le cas de Garten dans le chapitre « Behind the bar » : « He watches Betty's high-tension boredom. He keeps an eye on Mrs Walsall's solemn listening. He glances from one to the other. » De même, il sent leur regard peser sur lui : « He brazens himself, feeling the eyes of the two women. » Le regard plissé et malin d'Evans, en revanche, est déjà tourné ailleurs (« Evans weighs Garten with a little easy smile, / A little glance, from little slow wolf eyes ») : ses yeux de loup ont repéré leur proie, Lumb, qu'il conviendra bientôt d'attraper (G 66-7).

¹⁶⁷ « Bloody, bawdy villain! / Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain! / O vengeance! », « The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King. » (Shakespeare, William. *Hamlet*. 1603. Ed. G. R. Hibbard. 1987. Oxford World's Classics. Oxford : Oxford University Press, 1998, II, 2, 568-70, 593-4, 236-7).

Roof-of-the-world-ridge wind / And rain, and rain »), alors que seul résonne encore le claquement de métal des feuilles d'arbre (« Oak-leaves of hammered copper »). L'excroissance effroyable formée l'adjectif qualifiant le vent, le chiasme formé entre les lettres qui composent les noms « Oak » et « copper » et l'allitération présente dans la formule « Grass greening on acid », mettent en avant la mutation monstrueuse du monde naturel pollué et détruit par les hommes.

Dans *Remains of Elmet*, le poète évoque la région de son enfance, un paysage sauvage de vallées et de collines traversé par la rivière de la Calder, qui autrefois fut le théâtre des guerres des rois celtes et anglais, devint territoire méthodiste au XVIII^e siècle, puis servit de terrain de développement à l'industrie textile. Ravagé par la frénésie des hommes au cours des siècles, le territoire que Ted Hughes décrit dans son recueil est le dernier reliquat d'un paradis sauvage désormais réduit à un champ de ruines, défiguré par l'industrie et la pollution, l'austérité jalouse de la religion et le carnage des guerres (*CP* 1200). Dans ses poèmes, il montre la façon dont toute la nature, jusqu'aux pierres qui jonchaient les landes d'Elmet, ont été domestiquées, réduites en esclavage, et mises à profit. Par exemple, la pierre de « Hill-Stone Was Content » a beau afficher sa satisfaction, elle vient d'être taillée et emportée loin de ses terres d'origine pour être fixée pour toujours dans un mur d'usine. Le poète décrit la façon dont la pierre rejoint sa prison de son plein gré (« It let itself be conscripted / Into mills ») et défend le bien-fondé de son propre asservissement envers et contre tout (« Defending this slavery against all »), à la manière de l'homme de la raison, persuadé, alors qu'il détruit le monde autour de lui et son propre équilibre, d'oeuvrer pour le progrès et le bien communs.

Le sort des pierres et des hommes d'Elmet est mis en avant brutalement : « It forgot its wild roots / Its earth-song / In cement and the drum-song of looms ». L'opposition entre « earth-song » et « drum-song of looms » et l'écho vocalique entre « roots » et « looms » mettent en avant la transformation radicale de la pierre ; l'anaphore qui relie le chant de la terre à ses racines sauvages est brutalement rompue dans le dernier vers et fait place au rythme sourd des métiers à tisser, tandis que contractés, les mots « drum » et « looms » font miroiter la malédiction qui pèse sur la pierre comme sur les hommes (« doom »). Le poète montre en effet que les hommes ne sont pas épargnés : désincarnés, pris de mouvements de va-et-vient machinaux (« Stayed in position, fixed, like the stones »), ils sont comparés aux pierres, comme elles « figés » (« fixed in its new place ») dans la position et le lieu qui leur ont été imposés pour les besoins de l'industrie. Le polyptote formé entre le nom « stone » et l'adjectif « stony » souligne l'ampleur de la métamorphose, mettant en avant des hommes paralysés et soumis aux ordres, « taillés » pour le labeur, qui présentent à leur tour les angles et se minéralisent

(« And they too became four-cornered, stony »). La répétition de la formule « song of looms » fait valoir la rengaine insoutenable de l'industrie qui rappelle les hommes terrifiés à leur esclavage : leur corps s'anime seulement encore pour frissonner d'horreur (« Trembling in the song of the looms »).¹⁶⁸

Dans « Wild Rock », les hommes sont à nouveau représentés, figés, face à leur ouvrage (« A people fixed / Staring at fleeces »). Leur regard vide laisse deviner leurs pensées « de pierre », monomaniaques, dirigées de façon obsessive vers leur travail (« A people converting their stony ideas / To woollen weave, thick worsteds, dense fustians »). Alors que dans le poème précédent, c'est sous un joug militaire que les hommes, à l'image des pierres, ploient (« It let itself be conscripted »), ici, leur soumission à l'ordre industriel est envisagé comme relevant d'une « conversion » religieuse, mettant sur le même plan les effets délétères des guerres, de la religion, et de l'industrie dans la région de la Calder Valley.¹⁶⁹ La conclusion du poème, qui évoque les os de leurs quatre membres tremblants (« their bones and the four trembling quarters ») rappelle la métamorphose signalée dans « Hill-Stone Was Content » (« they too became four-cornered ») et brutalement annoncée dès les premiers mots du poème, à travers l'opposition entre le titre, « Wild Rock », et le premier vers, « Tamed rock ». Mis à part des participes présents ou passés (« tamed », « grind », « hammered », « greening », « fixed », « staring », « blown », « converting », « trembling ») et une formule infinitive (« to be braced under »), aucun verbe conjugué à l'indicatif n'apparaît dans le poème, exposant les conséquences désastreuses de l'industrie.

L'omniprésence des points et la réduction des phrases à un seul mot le confirment : dans cet univers apocalyptique, tout a été réduit en pièce et souillé par l'industrie humaine (« Wind. Cold. A permanent weight / To be braced under. And rain. »). Ainsi, l'emploi du verbe « brace », qui évoque les charpentes métalliques dont sont constitués les toits d'usine,

¹⁶⁸ Leonard Scigaj met en avant la dualité du symbolisme des pierres et des rochers dans *Remains of Elmet* : il sert à la fois à dénoncer la dénaturation des terres sauvages exploitées par les hommes, mais met aussi en avant la force élémentaire, sous sa forme la plus austère, d'un territoire inépuisable qui, lentement, reprend le pouvoir : « Rock and stone imagery in *Remains of Elmet* have both positive and negative values, but whenever Hughes alludes to the effects of the Industrial Revolution and the Protestant ethic in the context of this imagery, the values are negative: it conveys obstinacy or a heavy, exhausting weight, or a ruthlessness in the employment of abstractions as mechanistic levers to pulverise stone or convert it to a rigid sameness. [...] Rock and stone imagery in *Elmet* reveals the pervasively negative effects of a repetition-compulsion machine ethic upon even the landscape of the Calder Valley and the customs of its citizens ». (Scigaj 239-40)

¹⁶⁹ Dans une lettre adressée à Fay Godwin, datant du 4 juillet 1976, Ted Hughes met en avant le caractère effroyable d'un tel servage, dont il prend conscience dès l'enfance, en observant les adultes autour de lui écrasés par le poids du labeur : « I grew up with the feeling that [...] the people round me, my parents etc, were just survivors, toiling on and being religious and the rest of it, but really just hanging around, stupefied by what had happened. [...] Everybody [...] was clamped to his farm or to the valley bottom and convulsed with the ideals of toil » (*LTH* 378-80).

met en avant l'étai dans lequel la terre d'Elmet, complètement soumise, périclit lentement. La répétition épiphorique « And rain », qui s'ajoute au quatrième vers du poème, « And rain, and rain. », fait valoir la pluie qui tombe sans discontinuer comme les pleurs de la nature en deuil, comme pour se laver et effacer les traces du passage néfaste des hommes. Les mots composés « millstone-grit » et « soul-grinding » mettent finalement en avant des âmes broyées par une existence insensée. Telle est donc le résultat monstrueux de la domestication et de l'exploitation par l'homme du monde qu'il habite. L'arme explosive mise en avant dans le poème « Boom » symbolise des vies entièrement vouées à la destruction, inconscientes que la déflagration les emportera elles aussi.¹⁷⁰ L'homme qui a asservi et détruit la nature n'attend plus que sa propre fin, et triste comme une pierre, derrière les quatre murs de la prison qu'il a lui-même construite pour se prémunir de tout, il ne rêve désormais plus que d'un paradis aux allures de carrière (« Heaven- the face of a quarry »).

f. Hamlet et le complexe d'Œdipe, Macbeth et la malédiction des sorcières

Au cours de ses aventures, Crow évoque à plusieurs reprises la figure mythique d'Œdipe, faisant notamment référence à sa rencontre avec le sphinx. Dans « A Horrible Religious Error » par exemple, le regard minéral du serpent est déjà celui du « sphinx du fait ultime », détenteur silencieux d'une vérité inconnaissable des hommes. L'association faite entre le serpent biblique et le sphinx mythique est due à l'histoire de ce dernier, évoqué pour la première fois dans la *Théogonie* d'Hésiode. La mère du sphinx, Echidna, est comme sa descendance monstrueuse, un être double, dont les belles apparences dissimulent un hideux serpent. Le sphinx, comme le serpent dans les textes de Ted Hughes, est directement lié à une puissance divine naturelle et maternelle, nouvelle manifestation de la terrible Mère-Nature, la Déesse bafouée par l'ordre phallocentrique que Hughes emprunte à Robert Graves et repère dans l'œuvre de Shakespeare. Dans « A Horrible Religious Error », Crow dévore le serpent et

¹⁷⁰ Craig Robinson cite à ce sujet les remarques du philosophe Martin Heidegger : « What is deadly is not the much-discussed atomic bomb as this particular death-dealing machine. What has long since been threatening man with death, and indeed with the death of his own nature, is the unconditional character of mere willing in the sense of purposeful self-assertion in everything. What threatens man in his very nature is the willed view that man, by the peaceful release, transformation storage, and channelling of the energies of physical nature, could render the human condition man's being, tolerable for everybody and happy in all aspects. » (Robinson 36-7)

signe la défaite de Dieu au Paradis. Il s'en prend donc à la Déesse-Mère, se rendant coupable, comme Œdipe, de l'inceste et du meurtre de sa mère Jocaste, et détruit l'œuvre du Démon, prenant, comme le héros mythique par rapport à Laïos, la place du Père-Créateur.

Selon Hésiode, Echnida, mère du sphinx, est fille du « fier Phorcys » et de la « belle Céto », eux-mêmes enfants de la Terre-Mère Gaïa « au vaste sein, éternel et inébranlable soutien de toutes choses ».¹⁷¹ Carl Gustav Jung reprend presque mot pour mot le récit d'Hésiode lorsque, dans *Symbols of Transformation*, il revient sur la dualité du sphinx, « personnification formelle de la mère 'terrible' ou 'dévorante' » : « The genealogy of the Sphinx has manifold connections with the problem touched upon here: she was a daughter of Echidna, a monster with the top half of a beautiful maiden, and a hideous serpent below. This double being corresponds to the mother-imago: above, the lovely and attractive human half; below, the horrible animal half, changed into a fear-animal by the incest prohibition ».¹⁷² Cette dualité fondatrice du sphinx se retrouve dans le petit poème « Fragment of an Ancient Tablet », dont la structure duelle oppose systématiquement la beauté délicate et raffinée de l'être féminin, aux secrets terrifiants qu'elle dissimule, ramenant irrémédiablement Crow à sa propre fracture intérieure et au pressentiment menaçant de l'omniprésence de la souffrance et de la mort.

Le second distique oppose le sourcil de la figure féminine, « coffret remarquable de pierres précieuses » (« her brow, the notable casket of gems ») à son « ventre et son nœud de sang » (« the belly, with its blood-knot »). La métaphore qui magnifie les yeux de la femme, devenus bijoux, renforce le contraste entre la précieuse spiritualité du regard et la force organique des entrailles. Crow a ouvert la boîte de Pandore : le féminin, principe de vie, est aussi celui de la mort, nouvelle manifestation des multiples visages de la Déesse principielle. Derrière les dents parfaites de la figure féminine, apparaissent en effet les crocs de la Bête sauvage (« with the hint of a fang at the corner »), en laquelle l'homme risque d'être bientôt transformé. L'être féminin représente ici une frontière entre deux mondes opposés (« the

¹⁷¹ Hésiode. *La Théogonie*. In *Poètes moralistes de la Grèce*. Trad. Henri Joseph Guillaume Patin. Paris : Garnier Frères, 1892, 57, 53, 60.

¹⁷² Comme le rappelle Keith Sagar (Sagar 120). Les textes rassemblés dans *Symbols of Transformation* ont été publiés en français dans un volume intitulé *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. « Echidna was born of the All-Mother, Mother Earth, Gaia, who conceived her with Tartarus, the personification of the underworld. Echidna herself was the mother of all terrors, of the Chimera, Scylla, the Gorgon, of frightful Cerberus, of the Nemean lion, and of the eagle that devoured the liver of Prometheus. She also gave birth to a number of dragons. One of her sons was Orthrus, the dog of the monster Geryon, who was slain by Heracles. With this dog, her own son, Echidna incestuously begat the Sphinx. This should be sufficient to characterize the complex whose symbol is the Sphinx. » (Jung, Carl, Gustav. *Symbols of Transformation*. In *The Collected Works of Carl Gustav Jung*. Eds. Herbert Read, Michael Fordham et Gerhard Adler. Trad. R. F. C. Hull. 1956. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 5, 1976, 273)

millstones of two worlds ») : la polysémie du nom « millstones » fait du ventre matriciel une « meule », où sont broyés les mondes évoqués, mais également un « fardeau », c'est-à-dire à la fois lieu de destruction et de récupération. Les deux mondes sont d'abord ceux de l'esprit et de la matière, ceux du dessus et du dessous, que le poème oppose dans sa structure même, mais aussi ceux du dedans et du dehors que suppose la mise au monde, et du féminin et du masculin réunis dans l'acte d'enfantement. Crow fait un apprentissage essentiel : le « fragment de tablette » qu'il découvre est littéralement symbole, force de collection, qui lui fait comprendre à quel point le féminin est nécessaire à l'équilibre du masculin. Cependant, les hommes sont sourds à cette vérité et le « tictac de la bombe du futur » (« the ticking bomb of the future ») ne fait plus que compter les secondes qui annoncent leur perte. Le terme « fragments » ramène aussi au caractère fondamentalement énigmatique du sphinx qu'Œdipe rencontre. Dans « Crow Hears Fate Knock on the Door », déjà, Crow avait beau être guidé par une prophétie, semblable à celle qui scelle le destin d'Œdipe, il restait sourd et aveugle à tous les signaux. Crow ne connaît rien que par bribes incomplètes, et commet les mêmes erreurs que les hommes qui se surestiment orgueilleusement et choisissent de se passer de la Déesse.

Dans « Crow and Mama », Hughes met en scène la scission contre nature entre Crow et sa génitrice, en décrivant un couple grotesque et pathétique qui se déchire, à la manière de celui formé par Œdipe et Jocaste (ou le sphinx, qui n'en est que le reflet). La densité allitérative du poème est particulièrement frappante, mettant en avant, d'un point de vue sonore, l'indissociabilité ontologique des deux figures. Ainsi, dans le premier distique, l'allitération en occlusives qui est attachée au nom du corbeau et qui met en avant ses cris (« Crow cried ») trouve une réponse immédiate chez sa mère, soulignée par l'écho consonantique entre le verbe « scorched » et le nom « stump ». La proposition circonstancielle de lieu qui introduit le poème (« When Crow cried »), qui réapparaît à trois reprises (« When he laughed », « When he burst out in rage », « When he stopped »), renforce syntaxiquement le lien causatif entre les actions des deux personnages, tandis que l'absence de conjonction entre les propositions subordonnée et principale rend plus forte encore la réactivité de Mama. Elle est donc mise en avant comme une figure maternelle a priori exemplaire, attentive, inquiète et à l'affût du moindre indice d'insatisfaction de sa progéniture. Pourtant, son oreille vigilante se retrouve « brûlée » et à l'état de « moignon » (« Scorched to a stump ») lorsque le cri l'atteint. L'écho sonore entre /st/ et /sc/ et la coupure de l'élan vocalique provoqué par la consonne finale /d/ et /p/ mettent en avant la brutalité de la déflagration qui mutile la figure maternelle.

Au terme des innombrables épreuves qu'il a fait endurer à sa mère, Crow n'en a pourtant tiré aucun avantage. Ayant pénétré dans une fusée, engin infiniment plus robuste et rapide que

ceux qu'il a pu jusqu'alors utiliser (une voiture, un avion), il n'a presque aucun pouvoir. Bien qu'il puisse « apercevoir la Création à travers le hublot » (« But he peered out through the portholes at Creation »), il reste imperturbable (« kept on »), et fait même une sieste (« slept »). L'enjambement rend plus brutal et plus risible le moment où « finalement » (« at last ») Crow s'écrase à la surface de la lune (« Crashed on the moon »). La conclusion du poème est aussi le moment où Crow atteint le sommet du ridicule : qu'il s'éveille (« awoke ») lors de l'impact est un euphémisme qui passe sous silence son manque de vigilance et d'intelligence. Son caractère grotesque est souligné par sa sortie pathétique hors de la fusée : Crow s'extrait en rampant (« crawled out »), et part immédiatement se réfugier derrière Mama, comme un enfant honteux partirait se cacher dans les jupes de sa mère. Le nom « buttocks » clôt le poème sur une note disgracieuse, mettant en avant la figure puérile et lâche de Crow. Dans « Song for a Phallus », Œdipe finira lui aussi blotti contre sa mère. Cependant, le poème donne à cet épilogue un accent infiniment plus tragique et traumatisant. En revenant auprès de sa mère, Crow prend en réalité conscience de la douleur d'exister, de la souffrance que provoquent à la fois la haine et le désir de détruire celle qui l'a mise au monde et une dévotion tacite et aveugle envers elle, inconsciente d'elle-même. C'est un amour dont il ne parvient pas à prononcer le nom au cours de la première leçon que Dieu lui donne, dans « Crow's First Lesson », à la fois bénédiction et malédiction, qu'il ne peut ni reconnaître ni comprendre. C'est le double visage de la Déesse sacrée et de la Reine des Enfers, de Jocaste et du Sphinx, mais aussi d'Ophélie et de Gertrude.

La douleur qui fonde l'existence de Crow est en effet aussi celle d'Hamlet.¹⁷³ Selon Hughes, le problème d'Hamlet est « qu'il ne parvient pas à dissocier Ophélie de sa mère, pas plus qu'il ne s'avère capable de distinguer la mère qu'il aime de celle qu'il abhorre » : il doit donc les détruire toutes deux. En outre, sa haine envers Gertrude, devenue « Reine des Enfers », reste indissociable de son besoin de se venger de Claudius. S'il parvient à résister aux assauts de la colère et de la haine pour épargner la première, il y succombera pour venger son père assassiné.¹⁷⁴ Selon Hughes, la profondeur des caractères composés par William Shakespeare

¹⁷³ Si l'analyse du complexe d'Œdipe menée par Freud était déjà guidée par l'idée que le roi de Thèbes et le prince de Wittenberg ne font qu'un, Hughes fait également apparaître ce parallèle dans son étude de *Hamlet*. Dans son *Introduction à la psychanalyse*, lorsque Freud définit « le désir de tuer le père et celui d'épouser la mère » en lui donnant le nom de complexe d'Œdipe, il cite Hamlet en exemple. (Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. 1917. Trad. Serge Jankélévitch. 1960. Petite bibliothèque Payot. Paris : Payot et Rivage, 2015, 168)

¹⁷⁴ « Meanwhile, just as he cannot separate Ophelia from his mother, so he cannot separate the mother he loves from the mother he loathes, since both inhabit the same body. According to the law of the Equation, the hero cannot separate Sacred Bride, Divine Mother and Queen of Hell, and therefore in rejecting one he must reject

atteint son paroxysme dans *Hamlet*. La façon dont les personnages s'efforcent de résister à la marche forcée de leur « destin mythique », la façon dont ils « luttent sous le poids d'un fardeau tragique dont ils ne peuvent se débarrasser », et « la longueur inhabituelle d'une pièce où l'on assiste à leurs vaines tentatives » contribuent à l'exceptionnalité de la pièce.¹⁷⁵ Hamlet est effectivement prisonnier de son destin, du « fardeau » qu'évoquait déjà « Fragment of an Ancient Tablet » où deux mondes s'affrontent, mais faisant seulement retentir, désormais, le « tictac » menaçant de la marche du *fatum* qui le conduit à la catastrophe. Les commentaires de Ted Hughes rendent enfin compte du combat mené durant tout le temps du drame par la conscience hésitante du personnage principal, repoussant toujours à plus tard le passage à l'action, mais en proie à une douleur grandissante. La tragédie d'Hamlet est bien celle que résume sa plus célèbre formule, « être ou ne pas être » : parce qu'il prend conscience de l'impossibilité de simplement en finir avec lui-même, avant d'avoir vengé son père, Hamlet comprend qu'il n'y a plus d'alternative. Il n'est plus question d'être ou de ne pas être, mais seulement de tuer et de mourir, double négation d'une vie qui n'a plus de sens ou de direction. Elle fonde cette « intolérable douleur d'exister » repérée par Jacques Lacan,¹⁷⁶ où l'individu risque d'être broyé par « les meules entre deux mondes ».

Une véritable folie s'empare néanmoins de l'Œdipe grossier mis en scène par Ted Hughes dans « Song for a Phallus », l'un des chants les plus surprenants de *Crow*. Comme dans certaines versions du mythe, Œdipe ne se contente pas d'épouser la « Mamma » que la voix poétique de *Crow* implore sempiternellement. Il va au contraire jusqu'à la tuer à son tour, avec une brutalité sadique, réalisant toutes les étapes de l'Équation Tragique analysée par Ted Hughes dans l'œuvre de William Shakespeare. En cela, le poème met en scène une famille des Labdacide plus proche du couple sanguinaire des Macbeth que du mélancolique Hamlet. « Song for a Phallus » est une ballade structurée autour de la reprise épiphorique de la double interjection « Mamma Mamma » qui essaime tout le texte à la manière d'un refrain concluant chacun des seize quatrains. Le poème est également remarquable par le vocabulaire employé par le poète, d'un registre fréquemment familier. Les vers courts et musicaux, souvent émaillés

all... His loathing for the Queen of Hell in his mother is inseparable from his need to kill Claudius. But as an Adonis clinging to his sanity, he resists the one, while he strives for the other. » (SGCB 234-5)

¹⁷⁵ « Probably because the human resistance against mythic destiny and the Tragic Equation is one of the all-pervading themes of *Hamlet*, the humanity of the characters is peculiarly enhanced. Their struggles against that overload of tragic inevitability, their bewilderment under it, and the unusual length of stage time in which we can watch their doomed human attempts to escape it, give them all a poignancy unique to this play. » (SGCB 239)

¹⁷⁶ Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation*. 1959. Le Champ freudien. Paris : La Martinière, 2013, 144.

de rimes, font du texte une comptine acerbe, qui livre une version crue et satirique du mythe d'Œdipe. La naissance d'Œdipe est un épisode comique et ridicule, dont toute majesté est annihilée par l'accent mis sur le caractère physiologique de l'enfantement. L'assonance en /w/ met en évidence le gonflement impressionnant et risible du ventre de Jocaste, (« His Mammy swelled and wept and swelled »), tandis que l'allitération en plosives fait du moment précis de l'apparition d'Œdipe une véritable explosion (« With a bang he busted out »). Dans sa supplication, l'épouse de Laïos évoque « la joie » que l'enfant leur procurera « Demain et demain encore » (« Tomorrer and tomorrer »). Le jeu de déformation orthographique ridiculise la reine, impitoyablement transformée en un Macbeth burlesque au moment où son sort est scellé. Objet de la prophétie des trois sorcières, Macbeth est un alter-ego d'Œdipe dans la mesure où leur vie est effectivement soumise à des forces fatales auxquelles ils ne peuvent rien opposer.

Les personnages de « Song for a Phallus » deviennent alors les misérables pantins d'un conte « raconté par un idiot, plein de bruit et de fureur mais ne signifiant rien », c'est-à-dire du corbeau relatant avec une inconscience coupable leur terrible destin. Laïos est une marionnette (« But Daddy had the word from God ») qui obéit aveuglément à la parole d'une instance divine qui le pousse à commettre le mal. Le schéma de rimes croisées presque parfait du cinquième quatrain (« God » / « knots » / « brat » / « cat ») laisse percer un accroc sonore : « God » et « knots » ne riment qu'imparfaitement, soulignant la malignité d'une figure divine poussant les hommes au chaos. Le retournement de situation décrit dans la strophe suivante n'en est que plus frappant : Œdipe est évidemment protégé par la « chance » (« But Oedipus he had the luck ») tandis que son père est la victime ridicule de sa propre maladresse et d'un coup du sort signifiant (« For when he hit the ground / He bounced up like a jackinabox / And knocked his Daddy down »). La coïncidence en dit long sur la force inébranlable de la prophétie, que le nom « luck » et la comparaison entre le bambin et un diable à ressort mettent en évidence. La rencontre entre Œdipe et le Sphinx pousse plus loin encore la subversion du mythe entreprise par Crow : elle sous-entend en effet un rapport sexuel avorté, comme le suggèrent d'un côté le vers « The Sphynx she waved her legs at him » et la mention de la « gueule » grande ouverte de la créature (« And opened wide her maw »), tandis que de l'autre, la formule verbale « stood stiff », qui rappelle crûment le « phallus » du titre, présente Œdipe comme prêt à une aventure sexuelle. Cependant, la rime que le nom « maw » forme avec le verbe « saw », qui rend compte de l'effroi d'Œdipe (« At the dreadful thing he saw »), y apporte un démenti immédiat. La « jambe tordue » du personnage (« He stood there on his crooked leg ») met en avant le pouvoir phallique dévié et amoindri du héros boiteux, « aux pieds enflés », qui se révèle impuissant

face aux membres innombrables que le Sphinx a l'air de posséder (« Four legs three legs two legs one leg »). Le décompte rappelle également l'énigme posée par l'effrayante créature, tout en faisant valoir une régression inquiétante.

Pour Œdipe, la réponse à la question du Sphinx est « l'homme », mais la description faite ici par la créature met en réalité en avant un monstrueux quadrupède devenant en fin de compte un avorton défiguré, réduit à un seul membre. L'homme est, dans le poème de Hughes, bel et bien transformé en ce sanglier furieux que Hughes repère dans l'Équation Tragique. Cette bête enragée n'est autre que le héros rendu fou par la répression insensée de ses instincts, qui finissent par le soumettre à leur force irrépessible. A la merci de son « phallus », seul membre qui lui reste, Œdipe n'a pas eu tort de répondre ainsi au sphinx. Pour Carl Gustav Jung, cependant, la véritable réponse à l'énigme est le sphinx lui-même, et cette erreur de la part d'Œdipe est celle qui le rend coupable d'inceste. Selon son analyse, Œdipe devient alors coupable du même crime que l'homme de la modernité, suppôt du puritain Jéhovah, affirmant avec outrecuidance ses capacités et son indépendance vis-à-vis du pouvoir féminin : « The riddle was, in fact, the trap which the Sphinx laid for the unwary wanderer. Overestimating his intellect in a typically masculine way, Oedipus walked right into it, and all unknowingly committed the crime of incest. The riddle of the Sphinx was herself – the terrible mother-imago, which Oedipus would not take as a warning » (Jung 5, 273). Le sphinx, en effet, n'est que l'alter ego de Jocaste, comme le révèle le caractère sexuel de la rencontre décrite par Crow. Le décompte descendant révèle la perte de puissance de la créature, face à la résolution d'Œdipe : se saisissant d'une hache il « fend / Le Sphinx de haut en bas » (« Oedipus took an axe and split / The Sphynx from top to bottom »), mettant brutalement fin au rapport entre les deux figures. La description du corps du Sphinx coupé en deux, met en évidence le fait que le motif de la pénétration fait place à celui de la destruction, soulignant la violence phallique d'Œdipe. Il ne manifeste ici qu'une rage physique qui met à mal le récit mythique originel, qui le voit triompher grâce à sa sagacité.

L'épisode de l'énigme du Sphinx, déjà remplacé par une mascarade grotesque, est encore une fois dévoyé par la réaction d'Œdipe. Ici, il se déchaîne furieusement, faute d'avoir une réponse à apporter à ce simulacre d'épreuve (« The answers aren't in me, he cried / Maybe your guts have got em »). En triomphant du Sphinx par un geste de pure force physique, Œdipe ne fait que mettre en évidence la folie de la violence masculine. L'épisode donne une toute autre dimension à ce second volet des aventures du héros grec, qui comme Macbeth, aveuglé par son désir de domination, devient le pantin de la prophétie. C'est ce que signale l'armée de fantômes qui le submerge de leurs cris (« And out there came ten thousand ghosts / All in their

rotten bodies »). Leur avertissement, « You will never know / What a cruel bastard God is », est l'indice flagrant qu'Œdipe est à présent incapable de comprendre, et qui aura raison de son humanité. En effet, il est signifiant qu'il réserve à sa propre mère le même sort qu'il vient d'infliger au Sphinx, faisant du troisième épisode relaté dans le poème un moment de déjà-vu glaçant. En cela, Œdipe est effectivement l'alter-ego de Macbeth, commettant à chaque fois la même erreur, et faisant de sa vie une scène figée, où se joue pour une énième fois, le même spectacle grotesque. C'est ce que rend manifeste le réemploi des noms « guts », « axe » ou du verbe « split », qui décrivent la façon dont Œdipe s'aide à nouveau de sa hache (« Oedipus raised his axe again ») pour cette fois frapper sa mère dans les « entrailles » (« He stabs his Mammy in the guts »), avant de fendre son corps en deux (« He split his Mammy like a melon »).

Le poème se ferme sur une véritable boucherie, faisant du viol et de l'inceste un moment de violence sans commune mesure. La brutalité du personnage est mise en avant par le vacarme des cris de colère ou de douleur (« And shrieked about the place », « she cried », « he cried ») puis le contraste saisissant entre le geste assassin d'Œdipe (« He stabs his Mammy in the guts »), provoquant un torrent de sang (« The blood poured from her bucket »), et le sourire qu'il affiche (« And smiles into her face »). Le sang va finir par détrempier complètement Œdipe, symbole le plus évident de son geste criminel (« He was drenched with gore »). Le carnage dont il est responsable vient marquer son corps d'une manière qui rappelle la figure de Lady Macbeth, rapprochant une fois de plus Œdipe du héros shakespearien. Il répète que « Le monde est sombre » (« The World is dark ») ; la question rhétorique « What's on the other side » laisse percer l'absence d'illusion de la part d'un personnage désespéré, sachant à présent à quoi s'attendre. Point d'au-delà pour Œdipe, Macbeth, ou encore Crow. Tout se joue dans cette sentence prophétique qui nie la possibilité du salut, promesse trompeuse du « cruel bâtard », à laquelle Dieu a voulu leur faire croire. « L'autre côté », l'inaccessible, pousse toujours les hommes à plus de méfaits destructeurs et Œdipe n'échappera pas à la règle. Dominé par la prophétie, il est plus que jamais le reflet de Macbeth, pris d'une folie bestiale et fatale.

Le personnage mis en scène par Ted Hughes réalise lui aussi l'Équation Tragique analysée par le poète dans la pièce de Shakespeare : « Shakespeare has made this drama out on the Goddess actually turning into the Boar, and the Boar, as Lady Macbeth, actually crawling into Macbeth's skin, and taking him over, whereupon he, now possessed by the Goddess who is also the Boar, crawls into the skin of the King, and takes him over – whereupon the monarch (now Macbeth) goes mad » (*SGCB* 252). La fin du poème met en avant le repli d'Œdipe : meurtrier de sa mère, il se « recroqueville » (« He found himself curled up inside »), se

blottissant contre le corps meurtri de Jocaste, au creux du carnage, et reprend la posture du fœtus encore protégé dans le ventre de sa mère. Le « melon » éventré à laquelle cette dernière a été réduite donne cependant, par le comique grinçant de la comparaison, un aperçu terrifiant des conséquences du geste d'Œdipe. La rime entre le nom « gore » et « bore » donne un arrière-goût amer au poème, en raison de l'ambiguïté de la conclusion. Les derniers vers semblent d'un côté confirmer l'impuissance des hommes s'échinant contre la marche du *fatum*. La prophétie a été réalisée, comme cela était déjà prévu avant même qu'Œdipe « ne soit né », rendant dérisoires ses efforts pour contrer son destin (« As if he had never been bore »). Ce dernier vers peut également rappeler le fait qu'Œdipe devient alors l'amant de sa propre mère, niant leur lien de parenté, « comme s'il n'avait jamais été enfanté » par elle (« As if he had never been bore »). De l'autre pourtant, la formule passe sous silence toute la violence du « Chant du Phallus », suivant le parti-pris du poème dans son entier, comptine railleuse et insensible qui ridiculise les puissants, en réalité soumis à des forces incommensurables. En effet, la rime fait finalement apparaître, plus brutalement que jamais, la Bête (« Boar ») de l'Équation Tragique. La formule, alors, place le héros œdipien près du cadavre de la Déesse reine, Adonis près de Vénus, comme si le premier ne s'était jamais transformé en monstre (« As if he had never been bore / boar »), Tarquin détruisant Lucrece.

La puissance du destin est rendue plus que jamais manifeste dans « Oedipus Crow ». Le poème, pourtant, semble évoquer tout autre chose : il est un épisode supplémentaire de torture, où Crow se voit tourmenté par tout ce qui l'entoure. Des momies, d'abord, prennent d'assaut ses entrailles, et les tordent de leurs bandelettes (« Mummies stormed his torn insides / With their bandages and embalming honey »). Par effet d'homonymie, le premier mot du poème révèle pourtant la présence invisible de la figure maternelle, rapprochant davantage Crow d'Œdipe, qui finira par épouser Jocaste. Derrière les cadavres animés, apparaît donc à nouveau « Mama » que Crow cherche sans cesse depuis le début du recueil, figure féminine mise à mal par l'ordre religieux patriarcal, force adverse, dangereuse et inquiétante, mais essentielle à la quête du corbeau. L'attaque des momies met également en évidence un renversement de pouvoir, faisant de Crow, instance masculine, le sujet d'une douleur similaire à celle, féminine, de l'enfantement. Ainsi est rappelée l'indissociabilité entre Crow et la mère qu'il cherche autant qu'il la fuit. En effet, Crow se libère tant bien que mal, se vide (« He contorted clear, he vomited empty ») et s'empresse de prendre la fuite (« He flew »). Le parallélisme établi entre les deux verbes suivi d'un complément adjectival met en avant les efforts désordonnés et radicaux de l'oiseau, cherchant, comme l'ignorant Œdipe, à fuir son destin.

La mésaventure suivante, pourtant, rappelle la force irrépessible du *fatum*, comme le suggère, alors que Crow tente de s'enfuir, l'inaltérable marche des aiguilles sur sa montre (« And he ran, cheered by the sound of his foot and its echo / And by the watch on his wrist »). En réalité, il n'est plus que l'ombre, le « lambeau » de lui-même (« the rag of himself »), et ne se déplace qu'à l'aide d'une seule jambe, le ventre vidé de ses entrailles et la tête de son cerveau (« One-legged, gutless and brainless »). C'est la raison pour laquelle la Mort n'a aucun mal à se saisir de Crow (« So Death tripped his easy ») ; l'image de la montre, s'enfuyant à son tour au galop (« And his watch galloped away in a cloud of corpse-dust ») est l'indice d'un renversement sinistre. Animé à son tour, l'objet rappelle que Crow n'est en aucun cas le maître des horloges, et qu'il ne peut que se soumettre à la loi implacable du destin. La montre est l'ombre réifiée de Crow, seul élément lui appartenant pouvant encore s'enfuir. Le nuage de poussière cadavérique qu'elle laisse dans son sillage nimbe Crow d'un premier suaire, prélude à son trépas. Suspendu « par la griffe » (« Crow dangled from his one claw »), l'oiseau endure son calvaire, punition infligée par la Mort (« corrected ») à un garnement irresponsable. Le dernier vers, réduit au seul nom « A warning » résonne comme le dernier coup de l'horloge, avertissement funèbre, rappelant à Crow qu'il doit se soumettre, comme Œdipe, à son destin. De la galerie de portraits évoquée par Crow, surgit une dernière figure : Protée, figure de la mutabilité, à la profondeur insondable. Irrémédiablement changeant et fuyant, il est semblable au temps que les hommes peinent à maîtriser, et étant capable de prédire l'avenir, il se rapproche de Tirésias, l'aveugle qui rappelle à Œdipe qu'il est condamné au parricide et l'inceste. L'omniscience de Protée est celle de l'aveugle Tirésias dont Œdipe se moque : dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, Œdipe ironise : « Comment donc me pourrais-tu nuire, à moi, comme à quiconque voit la clarté du jour ? ».¹⁷⁷ Œdipe, comme Crow, est convaincu d'être la jauge du monde qui l'entoure, de pouvoir maîtriser sa vie comme le temps qui s'écoule. Il est néanmoins, à la place de Tirésias, le véritable aveugle qui finira par se percer les yeux.

L'asile protecteur dans lequel l'homme de la modernité s'est précautionneusement réfugié est devenu une prison de fous dont la clef a été perdue. Paranoïaque, schizophrène et mégalomane, il concentre en lui toutes les pathologies et il se retrouve finalement « anesthésié », abruti, et incapable de comprendre les messages que ses sens lui envoient. Il n'est plus que le fou d'un roi despotique, Jéhovah. Dans « Myth and Education », Ted Hughes montrait déjà les conséquences délétères d'une telle exclusion des énergies sensorielles,

¹⁷⁷ Sophocle. *Tragédies. Tome II. Ajax. Œdipe-Roi. Electre*. Ed. Alphonse Dain. Trad. Paul Mazon. Paris : Les Belles Lettres, 1962, 86.

lorsque l'homme décide de fermer les portes de son monde intérieur. Il soulignait un déséquilibre néfaste, l'empêchant de faire sens du monde qu'il habite. Il révèle aussi la façon dont la société anglaise, d'abord par le biais de l'Église, puis avec les moyens de la science, a concouru à briser définitivement le lien qui la rattachait encore à sa Terre-Mère et ses effets désastreux :

When it came the turn of the Christian Church to embody the laws of the inner world, it made the mistake of claiming that they were objective laws. That might have passed, if Science had not come along, whose laws were so demonstrably objective that it was able to impose them on the whole world. As the mistaken claims of Christianity became scientifically meaningless, the inner world which it had clothed became incomprehensible, absurd and finally invisible. [...] The inner world, of course, could not evaporate, just because it no longer has a religion to give it a visible body. A person's own inner world cannot fold up its spirit wings, and shut down all its tuned circuits, and become a mechanical business of nuts and bolts, just because a political or intellectual ideology requires it to. As the religion was stripped away, the defrocked inner world became a waif, an outcast, a tramp. And denied its one great health – acceptance into life – it fell into a huge sickness. A huge collection of deprivation sicknesses. And this is how psychoanalysis found it. (WP 143-9)

Les hommes de la modernité feraient effectivement des patients de choix pour une psychanalyse. Dans le combat qui confronte le sujet humain au monde extérieur, se livre une bataille absurde de l'homme contre lui-même. En limitant son champ d'investigation au monde extérieur, et en concentrant tous les outils que la raison lui fournit à son étude, l'homme néglige une part importante de son être. Le « monde intérieur » de l'homme, abandonné par la science, devient alors un « véritable enfer », « repère de démons » invivable et inapprivoisé, où seuls apparaissent « absence, vide, stérilité, insignifiance et solitude ».¹⁷⁸ La plus grande erreur que l'homme commet ainsi est effectivement de nier la présence, en lui-même, des démons qu'il débusque pourtant partout autour de lui. Il est le bon soldat trop dupe, qui ne se rend pas sur le vrai champ de bataille. Il devient le fou des tragédies de Shakespeare, qui en tuant la Déesse-Mère commet un crime beaucoup plus grand, celui de sa propre humanité. « The Black Beast » illustre cette pathologie dont Crow est affecté lorsqu'il part vainement en quête de la « Bête Noire ». Son opiniâtre aveuglement est mis en évidence à travers la question lancinante qui ponctue le poème un vers sur deux. L'allongement progressif des vers sert à décrire de plus en plus précisément les actes toujours plus destructeurs que Crow entreprend, et qui, derrière la rengaine obsessive de son questionnement, passent presque inaperçus. En mettant en avant,

¹⁷⁸ « The small piloting consciousness of the bright-eyed objective intelligence had steered its body and soul into a hell. Religious negotiations had formerly embraced and humanized the archaic energies of instincts and feeling. [...] Without religion, those powers have become dehumanized. The whole inner world has become elemental, chaotic, continually more primitive and beyond our control. It has become a place of demons. [...] All we register is the vast absence, the emptiness, the sterility, the meaninglessness, the loneliness. » (WP 149)

entre les lignes plutôt que dans l'exposé direct des gestes incohérents et monstrueux de l'oiseau, la véritable faille du sujet humain, le poète fait valoir la négligence de l'homme, qui délaisse son « monde intérieur » et se concentre sur les symptômes apparents du mal plutôt que de s'attaquer à sa cause.

Monomaniac et obtus, Crow est guidé par la raison spéculative qui gouverne l'homme logique de la modernité, et qui le pousse, face à l'impasse, à frapper toujours plus loin et plus fort. C'est cette faille dans la manière même de raisonner qui le conduit finalement, puisqu'il n'a trouvé sa proie nulle part ailleurs, à sacrifier son frère et à fouiller ses entrailles (« Crow killed his brother and turned him inside out to stare at his colour »). L'abomination de son geste, qui rappelle le geste fou de Macbeth se débarrassant de Banquo, n'a pourtant pas de limite, et à la fin du poème, c'est l'image impossible des « silences de l'espace [levant le camp], l'espace [voletant] en toute direction » qui est donnée à voir (« The silences of space decamped, space flitted in every direction »). Crow, perdu dans l'immensité du néant, hurlant derrière les étoiles en train de disparaître (« Crow flailed immensely through the vacuum, he screeched after the disappearing stars »), est laissé seul face à l'aporie. L'hypallage qui décrit le vol « immense » de Crow plutôt que de qualifier le néant a la force de la litote : amenuisant la profondeur du chaos dans lequel l'oiseau est condamné à errer, elle met paradoxalement en avant l'énormité de son erreur. Comme le souligne le terme « Beast », qui représente le mal, Crow cherche à externaliser et repousser ce dernier c'est-à-dire à le rendre repoussant et littéralement abject. Pourtant, il est lui-même la cause du mal qu'il endure, comme le signale le moment traumatisant du fratricide, qui rappelle le geste fou d'Abel, mais aussi celui du héros Hercule lorsqu'il s'en prend aux siens.

Dans le poème « Crow's Account of St George », c'est à lui que le saint patron de l'Angleterre est finalement comparé. Figures héroïques ou bibliques, emblématiques de l'histoire religieuse de l'Occident, ils sont les multiples reflets d'une même psychose, celle dans laquelle l'humanité a sombré.¹⁷⁹ Dominée par les instincts débridés qu'elle s'efforçait

¹⁷⁹ Dans une lettre adressée à Keith Sagar datée du mois de novembre 1973, Ted Hughes présente le poème de cette manière : « 'Crow's Account of St George' is the classic nightmare of modern English intelligence in particular – as Hercules Furens was of the Roman. I tried to dissolve in a raw psychic event, a history of religion & ideology rooted in early Babylonian Creation myth, descending through Middle Eastern religions, collision of Judaism & its neighbours, the manichees & the early Christians & the Roman Empire, the reformation & its peculiar development & ramifications in Englishness, down to linguistic philosophy & the failure of English intelligence in the modern world – failure in comprehensiveness, depth, flexibility, & emotional charge. Which seems to me true & true again. The immediate source of the fable is a Japanese folk tale – where the exclusive, hubristic, ossified professionalism of a Samurai, & the madness behind it – unacknowledged because it contains everything rejected & ignored – is analogous to the sort of 'intelligence' my protagonist relies on. That's not a very good poem – but it's a real part of my story. » (*LTH* 339-40)

pourtant de bannir, est désormais terrassée par sa propre violence. Saint Georges, chevalier fougueux à l'assurance totalitaire, représente un dualisme moral aux effets ravageurs qui écarte ses propres démons et, en les pourfendant, se détruit lui-même. Comme dans « The Black Beast », l'homme qui succombe à l'orgueil prouve seulement son incapacité à comprendre que la source du mal ne lui est pas extérieure, mais fait partie de lui. Dans le poème, Saint Georges chevauche son fier destrier, à la poursuite des nombres. Le premier vers met en valeur son omniscience littérale (« He sees everything in the Universe »). Pourtant, l'enjambement réduit déjà ses capacités : ce que le chevalier voit et connaît de l'Univers n'est que le résultat de sa propre interprétation, qui réduit l'immensité du monde à une « série de nombres en pleine course vers une réponse » (« He sees everything in the Universe / Is a track of numbers racing towards an answer »). Les nombres, et le chevalier à leur suite, se dirigent selon une ligne parfaitement droite vers la « réponse » univoque qui semble les appeler. La félicité ressentie par le chevalier est également qualifiée par l'adjectif « delirious », qui trahit sa folie hubristique. Il procède avec soin, comme le met en évidence un passage descriptif où chacun de ses gestes est méthodiquement détaché, et comme le souligne à nouveau l'usage pesant du présent simple (« He makes a silence. / He refrigerates an emptiness, / Decreates all to outer space, / Then unpicks flowers »).

Un déséquilibre se fait pourtant sentir, à travers par exemple le dénombrement des noms « silence » et « emptiness » à l'aide de l'article indéfini (« a silence », « a emptiness ») : dans le silence le plus total que lui-même impose (« makes »), il met le monde en pièces et déconstruit l'œuvre de la Création. Il défait, par son analyse calculatrice, ce que la nature a fabriqué, et s'en accommode comme de biens mis à sa disposition. Saint Georges est cependant interrompu à plusieurs reprises par des démons, qui disparaissent aussi vite qu'ils sont apparus (« A demon, dripping ordure, is grinning in the doorway. / It vanishes. He concentrates », « He shivers – / Looks up. A demon with a face flat as a snail / Or the underface of a shark, is grinning at him / Through the window. It vanishes »). La décomposition erratique du texte, où de longues phrases enjambant les vers sont sèchement entrecoupées par des phrases beaucoup plus courtes, met en avant la peur grandissante du personnage, à laquelle participe la répétition de la brutale sentence « It vanishes ». Ce mouvement syntaxique est accentué dans la suite du poème, comme en témoigne par exemple la façon dont le trouble de Saint Georges est décrit : les deux adjectifs « Confused, / Shaken » se succèdent et marquent une gradation par rapport au verbe employé précédemment pour qualifier l'attitude du chevalier (« Shivers »). Lorsqu'il se retourne pour la troisième fois, Saint Georges se retrouve face à un monstre plus terrifiant encore : une lutte débute avec rage qui se finit dans le sang. Le chevalier réduit le démon en

pièces et, saisissant une épée, il démembre la bête avant de s'enfuir. La conclusion du poème est d'autant plus abrupte qu'elle est isolée en un distique, rompant la linéarité narrative des deux longues strophes précédentes. Le « visage fermé » (« dumb-faced »,) le héros regagne son foyer : là, sa femme et ses enfants gisent dans une mare de sang (« Where his wife and children lie in their blood »).

De la même manière que le héros Hercule, Saint Georges s'acharne contre une menace fantôme et contre un faux ennemi. Lui qui se pense champion de la justice, thuriféraire de la morale et juge parfait du bien et du mal, ignore sa propre abjection : par confort, il la repousse, la combat et cherche en vain à la détruire. Victime de ses méfaits, il est ironiquement le seul encore épargné, et doit endurer leurs effroyables conséquences. Il incarne bel et bien cet être à « à moitié fou qui porte en quelque manière la marque de la bête sauvage » (« a half-crazed figure who bears in some form the mark of the beast ») dont Ted Hughes étudie la présence dans l'œuvre de Shakespeare : le roi puritain Jéhovah, intronisé à la place de la Déesse du Paradis, a laissé libre cours à sa rage de vengeance et il est devenu le monstre qu'il voulait exterminer.¹⁸⁰ Semblable aussi à Macbeth, l'homme décrit par le poète ne peut échapper à la prophétie des sorcières : une magicienne rôde encore, en effet, qui, un jour vengera toutes celles qui ont été sacrifiées. Dans un de ses chants, originellement intitulé « Crow's Song About Prospero and Sycorax », Crow évoque un personnage féminin, égale à Ophélie, Jocaste, ou Cordélia, qui connaît les raisons pour lesquelles Hamlet, Œdipe et Lear ont finalement renoncé et se sont laissés emporter par la folie. Sycorax, la sorcière maléfique de *The Tempest*, demeure invisible. Seule son ombre paraît, nimbée d'une omniscience résignée et apaisée, car « elle sait, comme Dieu » que seule la mort qui la guette, attend aussi celui qui la tourmente (« She knows, like God, / He has found / Something / Easier to live with – / His death and her death »).

¹⁸⁰ « This is the secret of one of Shakespeare's greatest strokes of genius. When this suppressed Nature goddess erupts, possessing the man who denied her, and creating this regicidal man of chaos, Shakespeare has conducted what is essentially an erotic poetry into an all-inclusive boy of political action – especially that action in which a rightful ruler is supplanted by a half-crazed figure who bears in some form the mark of the beast. » (WP 115-6)

Chapitre 2

Le monde brisé des hyènes

Dans un essai consacré à Leonard Baskin datant de 1962, Ted Hughes revient en des termes angoissants sur les conséquences de la domination de « l'esprit scientifique » dans le monde moderne. Il ne s'agit plus désormais pour les hommes de devenir les héros du progrès, mais, simplement, de rester encore vivants :

In our time, the heroic struggle is not to become a hero but to remain a living creature simply. The Scientific Spirit has bitten us so many of us in the nape, and pumped us full of its eggs, the ferocious virus of abstraction. We yield to the larvae, warmly numbed, and we all speak well of them and their parents. The Scientific Spirit, as we say, is hard-headed, it fears nothing, it faces the fact, and how it has improved our comforts! And yet what is this master of ours? The Scientific Spirit was born of the common hunt for the nourishing morsel, nursed by the benign search for objective truth, schooled in the pedagogic idolatry of the objective fact, graduated through old-maid specialised research, losing eyes, ears, smell, taste, touch, nerves and blood, adapting to the sensibility of electronic gadgets and the argument of numbers, to become a machine of senility, a pseudo-automaton in the House of the Mathematical Absolute. So it ousts humanity from man and he dedicates his life to the laws of the electron in vacuo, a literal self-sacrifice, and soon, by bigotry and the especially rabid evangelism of the inhuman, a literal world-sacrifice, as we all too truly fear.¹⁸¹

Ted Hughes insiste, dans sa description, sur la façon dont l'homme a pris soin de faire prospérer cet esprit scientifique, le choyant comme un enfant, jusqu'à ce que la créature du savant-fou finisse par prendre sa revanche sur son créateur, et le dévore petit à petit. Le « virus de l'abstraction » alors, s'étend dans le corps et l'esprit de l'homme. Il n'a fait que préparer précautionneusement son propre déclin, et celui du monde approche à son tour (« a literal self-sacrifice », « a literal world-sacrifice »). Deux métaphores sont ici employées par Ted Hughes de manière privilégiée : celle de la pathologie infectieuse (« pumped us full of its eggs », « the ferocious virus of abstraction »), rendant compte d'un mal sournois et invisible ; et celle de la dévoration (« has bitten so many of us in the nape », « the common hunt », « the nourishing morsel », « nursed »), soulignant le potentiel dévastateur d'un mal dont l'homme a lui-même ourdi la diffusion. Les hommes de la modernité, mordus dans la nuque et infectés, ne sont plus que des figures stériles (« old-maid »), stupidement dévotes (« idolatry », « bigotry and the

¹⁸¹ Faas, Ekbert. *Ted Hughes: The Unaccommodated Universe*. Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1980, 167.

especially rabid evangelism of the inhuman »), et robotiques (« the sensibility of electronic gadgets and the arguments of numbers », « a machine of senility », « a pseudo-automaton in the House of the Mathematical Absolute ») dans un monde anéanti (« electron in vacuo »). Si l'esprit scientifique a pu se développer, c'est selon Ted Hughes en vertu d'une logique implacable (« the laws ») et d'une formation aussi nourricière que consciencieuse (« nourishing morsel », « nursed », « schooled in the pedagogic idolatry », « graduated through ») qui a abouti au triomphe d'un « évangile enragé de l'inhumain ».

Sombre triomphe de l'aigreur des âmes humaines, les guerres de l'âge moderne consacrent le règne de la charogne. La figure solitaire de Crow, errant parmi les décombres, reflète une armée de damnés, « descendants d'Adam » qui se retrouvent brutalement livrés à eux-mêmes dans un monde désolé et insensé. Dans « Crow's Playmates », l'accent mis sur la solitude de l'oiseau invite aussi à la relier à la perfidie des dieux qu'il crée les uns après les autres, et qui fondent leur pouvoir en se retournant contre leur propre créateur (« God after god – and each tore from him / Its lodging place and its power »). Il en est de même des hommes, dont Ted Hughes souligne que le Dieu qu'ils se sont inventés est un « despote corrompu » qui n'a de cesse que de « les abêtir, les tromper, les tenter, les contrarier, les décourager ou les détruire ».¹⁸² Ted Hughes localise l'origine de la faille de l'âge moderne au moment de la consécration du puritain Jéhovah, qui écrase et détruit la Déesse de l'Être Complet aux trois visages, « Mère et Fiancée Sacrée » et « Reine des Enfers » (SGCB 7). En voulant à tout prix dominer et mater définitivement ses passions et la fureur de ses instincts, l'homme de la raison s'est condamné à la pire folie, celle du monstre. Il est devenu cet être bestial qui derrière l'apparent raffinement de ses goûts et de sa culture, se livre aux crimes les plus abjects. Dans « Crow's Playmates », Crow n'est plus que le reste de ses restes, son avorton recraché (« He was his own leftover, the spat-out scrag »), objet répugnant de sa propre régurgitation. Charognard devenu charogne, il est semblable à l'homme de l'âge moderne, victime à la fois de sa cupidité dévorante et du retour de ses passions refoulées. Lui qui voulait engloutir le monde en lui et s'en faire maître grâce aux pouvoirs de sa raison, de sa science et de sa religion, est à présent prisonnier et proie d'une intériorité mise au ban, transformée en « antre de

¹⁸² « This particular God, of course, is the man-created, broken down, corrupt despot of a ramshackle religion, who bears about the same relationship to the Creator as, say, ordinary English does to reality. He accompanies Crow through the world in many guises, mis-teaching, deluding, tempting, opposing and at every point trying to discourage or destroy him. Crow's whole quest aims to locate and release his own creator, God's nameless prisoner, who he encounters repeatedly but always in some unrecognisable form. » (Sagar 118)

démons », « chaotique » et « incontrôlable » (WP 149).¹⁸³ Telle est l'œuvre de la Déesse vengeresse, qui détruit à son tour celui qui l'a rejetée, le condamnant au même titre que ses actions au rang de déjection organique, régurgitation d'une Mère-Nature révoltée face à son ignominie.

La « bonne nouvelle » de la parole divine qu'annonce « l'évangile » a donc été profondément souillée, il a lui aussi été réduit à l'état de charogne : c'est par son biais qu'il s'est accoutumé à obéir aux impératifs de la raison scientifique et du dogme religieux, discours des Maîtres dont il est devenu l'esclave. Il est désormais cette « bête domestique, la bête du troupeau, la bête malade » qu'est le chrétien évoqué par Friedrich Nietzsche dans *L'Antéchrist*.¹⁸⁴ Selon ce dernier, c'est en faisant l'apologie d'une religion de la pitié que la chrétienté s'est fourvoyée.¹⁸⁵ Nietzsche décrit le peuple de « faibles et de ratés »¹⁸⁶ qu'elle a créé, falsifiant les valeurs qui permettrait aux hommes de se fortifier et de se conserver.¹⁸⁷ L'Église n'a eu de cesse que de chercher à faire de la terre « une maison d'aliénés », épuisant les dernières vigueurs humaines, et c'est en se drapant « d'un manteau de paroles sublimes », promesse d'un au-delà imaginaire, qu'elle épargne à l'homme le soin de faire effort pour la

¹⁸³ Nietzsche fait le même constat dans *L'Antéchrist* : « rendre malade, voilà la véritable pensée de derrière la tête de tout le système de salut de l'Église. Et l'Église elle-même, n'est-elle pas la maison d'aliénés catholique comme dernier idéal ? – La terre tout entière une maison d'aliénés ? – L'homme religieux comme le veut l'Église est un *décadent* type ; l'époque où une crise religieuse s'empare d'un peuple est chaque fois marquée par une épidémie de maladie nerveuse ; le 'monde intérieur' d'un homme religieux ressemble à s'y méprendre au « monde intérieur » d'un homme surmené et épuisé. » (Nietzsche, Friedrich. *L'Antéchrist*. 1888. Trad. Henri Albert. Paris : Mercure de France, 1908. In *Friedrich Nietzsche Œuvres*. Kindle : LCI-Ebooks, 2020, LI, 46611-5)

¹⁸⁴ Dans *L'Antéchrist*, Nietzsche fait du chrétien un être chétif et malade, en des termes qui rappelle les images convoquées par Ted Hughes dans nombre de ses poèmes. « Au contraire, c'est lui qu'on a le plus craint ; jusqu'à présent il fut presque le redoutable ; – et cette crainte engendra le type contraire, voulu, dressé, atteint : la bête domestique, la bête du troupeau, la bête malade qu'est l'homme, – le chrétien... » (Nietzsche. *ibid.* III, 45538-9).

¹⁸⁵ Nietzsche définit le christianisme comme « religion de la pitié » en ces termes : « La pitié est en opposition avec les affections toniques qui élèvent l'énergie du sens vital : elle agit d'une façon dépressive. On perd de la force quand on compatit. Par la pitié s'augmente et se multiplie la déperdition de force que la souffrance déjà apporte à la vie. [...] La vie est niée par la pitié, la pitié rend la vie encore plus digne d'être niée, – la pitié, c'est la *pratique* du nihilisme. Encore une fois : cet instinct dépressif et contagieux croise ces autres instincts qui veulent aboutir à conserver et à augmenter la valeur de la vie ; il est, tant comme multiplicateur que comme conservateur de toutes les misères, un des instruments principaux pour la surrection de la *décadence*, – la pitié persuade du *néant* ! ... On ne dit pas 'le néant' : on met en place 'l'au-delà' ; ou bien 'Dieu' ; ou 'la vie véritable' ; ou bien le nirvana, le salut, la béatitude... Cette innocente rhétorique, qui rentre dans le domaine de l'idiosyncrasie religieuse et morale, paraîtra *beaucoup moins innocente* dès que l'on comprendra quelle est la tendance qui se drape ici dans un manteau de paroles sublimes : l'inimitié de la vie. » (Nietzsche. *ibid.* VII, 45576-95)

¹⁸⁶ Nietzsche voit dans le fondement du christianisme, « la pitié qu'éprouve l'action pour les déclassés et les faibles » le « plus nuisible » de tous les vices. Il faut selon lui que périssent « les faibles et les ratés ». (Nietzsche. *ibid.* II, 45530-2)

¹⁸⁷ « Il ne faut vouloir ni enjoliver ni excuser le christianisme : Il a mené une *guerre à mort* contre ce type supérieur de l'homme, il a mis au ban tous les instincts fondamentaux de ce type, il a distillé de ces instincts le mal, le *méchant* : l'homme fort, type du *réprouvé*. Le christianisme a pris parti pour tout ce qui est faible, bas, manqué, il a fait un idéal de l'*opposition* envers les instincts de conservation de la vie forte, il a gâté même la raison des natures les plus intellectuellement fortes en enseignant que les valeurs supérieures de l'intellectualité ne sont que péchés, égarements et *tentations*. » (Nietzsche. *ibid.* V, 45553-8)

vie. Le constat fait par Ted Hughes, s'il n'a pas exactement les mêmes fondements, n'est en cela guère différent : sous le couvert d'interdits religieux et moraux, la société œuvre en réalité à sa décadence, à son maintien dans un état pathologique de barbarie.¹⁸⁸ Le Dieu du « Logos » qu'il met en scène dans ses poèmes est une figure issue de cette décadence et produit de la perversion du Verbe sacré. Critiques de la figure divine, du langage des hommes et du mythe de leurs origines vont en effet de pair dans les poèmes de Hughes afin de contester de façon catégorique une perversion essentielle. Elle vise de manière privilégiée le Logos qui, dans l'Évangile de Saint Jean, désigne à la fois Jésus Christ et la parole divine, verbe sacré de Dieu : si « Au Commencement était la Parole (λόγος) et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu », Ted Hughes s'attache donc à faire de ce « commencement » un moment d'horreur abominable, où Dieu et son fils sont les pantins désarticulés agités par les hommes au même titre que leur discours fantôme.¹⁸⁹

L'homme de la raison emploie un langage corrompu, pervers et malfaisant. Dans les poèmes de Ted Hughes, il devient un outil dévorateur et destructeur : il est la masse qui assomme et le glaive qui pourfend. La violence humaine n'a en effet de cesse de se déchaîner, contre tous ceux qui tombent entre ses mains : l'homme se détruit lui-même à la tâche, au lieu de tenter de sublimer ses passions et de faire des obstacles tendus dans le monde extérieur l'occasion d'affronter courageusement ses propres démons. Le Dieu que les hommes se sont inventés, selon Ted Hughes, ressemble également au Dieu décrit par Friedrich Nietzsche, qui souligne justement la façon dont les hommes ont bel et bien façonné de toutes pièces une image du divin afin qu'elle corresponde à leurs propres besoins : « la castration contre nature d'un Dieu, pour en faire un Dieu du bien seulement » est le fait d'un peuple qui « périt, quand il sent disparaître définitivement sa foi en l'avenir, son espoir en la liberté, quand la soumission lui paraît être de première nécessité, quand les vertus des assujettis entrent dans sa conscience, comme une condition de la conservation ». Leur Dieu, « cagot, craintif, humble », incarne « l'impuissance de la puissance ».¹⁹⁰ Le Dieu du bien moral, poussé en première ligne du front

¹⁸⁸ Si Ted Hughes n'insiste pas sur le sentiment de « pitié » comme base du christianisme, dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* ou les textes critiques du poète rassemblés dans *Winter Pollen*, il souligne bien plutôt une violence généralisée visant à instaurer la domination de l'homme sur son environnement. Cependant, les hommes qui parviennent ainsi à s'imposer deviennent en réalité la proie à la peur et l'impuissance, réalisant une « impasse évolutionniste » (WP 129) où ils sont effectivement semblables aux « faibles et ratés » de Nietzsche.

¹⁸⁹ Jean 1 : 1. In *La Bible de Jérusalem. opus cit.* 1789.

¹⁹⁰ « Autrefois il représentait un peuple, la force d'un peuple, tout ce qui est agressif et altéré de puissance dans l'âme d'un peuple ; maintenant il est seulement encore le Dieu bon... En effet, il n'y a pas d'autre alternative pour les Dieux : ou bien ils sont la volonté de puissance – alors ils seront les Dieux d'un peuple, – ou bien ils sont l'impuissance de la puissance et alors ils deviendront nécessairement bons... » (Nietzsche. *ibid.* XVI, 45759-65)

par le puritain Jéhovah, est celui au nom duquel il commet tous les méfaits.¹⁹¹ C'est le « bien » hypocrite qui apparaît dans « The Good Life », mettant en évidence une foi de pacotille et une morale superficielle. Dans les plis de la robe luxueuse du tartuffe, se dissimule désormais un Dieu bougon et maladroit, dont l'impuissance n'a d'égale que l'ignorante cruauté, et que certains poèmes de *Crow* font effectivement valoir.

Dans un entretien accordé au critique Ekbert Faas lors de la publication de *Crow*, le poète revient sur la question de la violence humaine et de son inscription dans des textes devenant eux-mêmes d'une brutalité assourdissante. Il justifie cette violence poétique en soulignant que la poésie ne fait « qu'enregistrer » les secousses qui agitent l'humanité. Il cite en exemple Shakespeare, qui n'a eu selon lui de cesse de mettre en évidence le combat qui se livrait à son époque, à travers la représentation de l'affrontement entre le Puritain Jéhovah et la Reine de la nature. C'est cette force que le dramaturge « appelait Venus dans ses premiers poèmes et Sycorax dans ses derniers » que les poètes depuis ont eu pour tâche de repérer et de décrire. Pour Hughes, la critique d'une virulence poétique considérée comme voyeuriste et condamnée pour n'être qu'une « célébration de la violence pour la violence » naît d'une confusion néfaste : « Every society has its dream that has to be dreamed, and if we go by what appears on TV the perpetual tortures and executions there, and the spectacle of the whole population, not just a few neurotic intellectuals but the whole mass of the people, slumped every night in front of their sets... In attitudes of total disengagement, a sort of anaesthetized unconcern... watching their dream reeled off in front of them, if that's the dream of our society, then we haven't created a society but a hell. The stuff of pulp fiction supports the idea. We are dreaming a perpetual massacre ».¹⁹²

Ted Hughes souligne le malentendu fait entre une poésie de l'agression et l'agressivité bien établie dans le monde réel, à laquelle les hommes se sont trop habitués. Comme dans son article « Myth and Education », le poète pointe du doigt les effets délétères de la télévision, qui accoutume ceux qui la regardent aux « tortures permanentes et aux exécutions », et les habitue à se retrancher dans un « détachement absolu », un « désintérêt anesthésié ». Si chaque société s'avère guidée par un idéal quelconque, force est pour lui de constater que la société dans laquelle il vit, étant donné ce dont elle rêve, n'est pas une société mais un « enfer ». La

¹⁹¹ « La 'foi' ne fut de tous temps, par exemple chez Luther, qu'un manteau, un prétexte, un voile, cachant le jeu des instincts, un aveuglement rusé sur le règne de certains instincts... » (Nietzsche. *ibid.* XXXIX, 46277-8)

¹⁹² « Poetry only records these movements in the general life... it doesn't investigate them... What [Shakespeare] calls violence is a very particular thing. In ordinary criticism it seems to be confused a lot with another type of violence which is the ordinary violence of our psychotic democracy... our materialist, non-organic democracy which is trying to stand up with a bookish theory instead of a skeleton. » (Faas 197-8)

« démocratie psychotique » que Hughes met en scène dans ses poèmes est celle de la violence permanente qui se manifeste dans des actes de pillage et dans des scènes de torture. Dans le « polype fissuré » du cerveau, le rêve de domination a fait son chemin et se joue de l'homme de la modernité dont Sartre, dans « Wings », était le modèle. Il devient la proie d'un charognard faussement angélique lui intimant de prendre possession du monde, et d'oser tourner la dernière page de son livre (« And on its wings, lifted, like an angel's [...] And on the sea, this tongue in his ear, licking the last of pages »). Derrière les allures désinvoltes et inoffensives des spectacles télévisés, l'humanité ne rêve plus que de « massacres permanents ». L'ange qui susurre à son oreille égarée est en réalité un Méphistophélès : il endosse de délicates apparences pour tromper cet héritier de Faust, qui devient à son tour charognard (« Pondering on the carrion-eating skate »), prêt à tout dévorer, jusqu'à ce que, du monde et de lui-même, vraiment, il ne reste « qu'un électron dans le néant ».

a. Le corset du langage, la cacophonie des hyènes et de la parole-charogne

Les thuriféraires de la raison qu'incarnent les personnages des poèmes « Egg-Head » et « The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water » démontrent la justesse du constat établi par Ted Hughes dans l'article qu'il consacre à Leonard Baskin. Le premier, nourri au sein de « l'obligeante recherche de la vérité objective », confié aux soins de « l'idolâtre pédagogie du fait objectif » et diplômé des vieilles mains célibataires de « la recherche spécialisée », est devenu sa propre créature, un monstre d'égoïsme et d'abstraction morbide. Le second a bel et bien « perdu la vue, l'ouïe, le goût, le toucher, jusqu'à se vider de son sang et se priver de ses nerfs », et devenir « lentille sans-cœur-tête-nerf » (« without-heart-head-nerve lens »). Le langage, outil d'ordonnancement d'une réalité énigmatique, est devenu un moyen pour la corseter et l'étouffer sauvagement. Par exemple, « Strawberry Hill », extrait de *Lupercal*, et « Invitation to the Dance », extrait de *The Hawk in the Rain*, mettent en avant deux figures, l'une animale, l'autre humaine, toutes deux détruites par la torture, et soulignent le rôle dévastateur endossé par le langage. Le premier décrit une hermine que les hommes font danser avant de la mettre à mort. L'enjambement qui présente l'image inquiétante et surréaliste d'une « morsure dans la grammaire et le corset » (« bit / Through grammar and corset ») est renforcé par le zeugme : la figure met en évidence une

forme de contrôle langagier et physique à la fois, un corsetage de la langue et du corps que les hommes cherchent à renforcer pour étendre leur empire injuste. Un nouvel enjambement, entre la première et la seconde strophe, ménage un effet de surprise encore plus terrible : la violence des hommes se trouve confirmée dans la mention lapidaire, expéditive de leur crime : « Ils pendirent à une porte / L’hermine » (« They nailed to a door / The stoat »). Toute la violence et l’horreur se trouvent contenue dans la simplicité de cette information, tandis que l’enjambement reproduit typographiquement cet écartèlement du corps de l’hermine, la déformation de son corps déjà présente dans la danse contre-naturelle que lui imposaient ses bourreaux.

« Invitation to the Dance » reprend l’image de la danse pour décrire la déformation du corps torturé. Le poème se concentre sur la figure d’un prisonnier, condamné à la question et la mort. Sa douleur et son épuisement sont suggérés par des phrases courtes et laconiques qui tombent chacune comme une sentence. Presque chaque vers se conclut par un point, renforçant l’impression de suffocation et l’oppression de la figure cloîtrée dans son cachot. L’absurdité de la torture est mise en évidence à travers l’image de sa langue arrachée, qui l’empêche même d’implorer sa propre mort : l’interruption de la proposition relative par l’ajout d’une incise (« Being torn out ») rend palpable l’épuisement du prisonnier, opprimé par ses « tortionnaires » (« torturers ») et « l’inquisiteur » (« The inquisitor »). L’accumulation paratactique (« All bones were shattered, the whole body unstrung ») où les adjectifs totalisants « All » et « the whole » mettent en évidence la destruction totale du corps et du squelette de la victime, résonne de façon glaciale. Son cœur est lui aussi déchiré jusqu’à la « racine » : l’adjectif « glapissant » (« shrieking »), qui le qualifie, met en avant, à travers une nouvelle hypallage, le cri insupportable de douleur poussé par le torturé. La variation de particule adverbiale au sein de la strophe (« torn out », puis « tore up ») met en évidence le déploiement d’une violence insoutenable, inhumaine et aberrante, où l’exploitation et la déformation du corps et du langage ne font qu’un.

La musique au son de laquelle dansent les torturés, la seule qui s’élève encore dans ce monde cauchemardesque, est l’air désinvolte d’hommes inconscients de leur folie, qui demeurent sourds aux cris de douleurs ou à la sinistre berceuse de « A Bedtime Story », qui sonnent le glas de leur humanité. Les rumeurs s’emplissent de haine ou déversent leur immonde vacuité : ainsi, le mari du poème « Her Husband », extrait de *Wodwo*, sort un instant dans la cour pour chanter, attestant par ce simple fait sa puissance : à la différence de sa femme, confinée au sein du foyer, il est libre de ses mouvements. La voix du mari qui entonne un air mélancolique a le caractère métallique de la tôle ondulée (« in a voice / Of resounding

corrugated iron »). La chanson devient une camisole supplémentaire, visant à nier et étouffer les symptômes du désaccord conjugal, et à briser dans leur étau les protestations féminines. Vide et creuse, elle résonne avec toute l'insensibilité et la malignité nécessaires à la reprise des paroles amoureuses de « Come Back to Sorrento ». La réaction de la figure féminine qui se recroqueville témoigne d'une forme de résistance silencieuse et à peine perceptible (« Her back has bunched into a hump as an insult »). Elle signale l'indignation de l'épouse face à l'ironie des paroles, où l'être aimée est priée de « revenir à Sorrento » afin de ne pas briser le cœur de son soupirant. La chanson est l'insigne suprême de la désinvolture du mari, attestant une perversion du langage et de la musique, à laquelle la seule réponse encore envisageable est l'injure.

On a aussi déjà souligné la façon dont la métaphore musicale révélait le décalage des figures du poème « Singers ». Les clients du bar chantaient « l'ivresse d'un temps » où les hommes, puissants ou misérables, sont tous voleurs et meurtriers. Gestes et paroles n'ont guère plus d'importance, dans l'élan annihilateur de l'alcool. Dans « Dick Straightup », autre poème de *Lupercal*, les jeunes gens accoudés au bar sont incapables d'égaler le truculent personnage éponyme. La rumeur de leurs commérages va et vient au rythme des verres vidés et remplis (« The gossip of men younger by forty years – / Loud in his company since he no longer says much – / Empties, refills and empties their glasses »), et leur silence concentré, au moment du jeu, révèle une inanité similaire (« Or their strenuous silence places the dominoes / (That are old as the house) into patterns / Gone with the game; the darts that glint to the dartboard / Pin no remarkable instant »). Les hommes semblent se contenter de ce brouhaha inaudible, de rumeurs colportées et déformées plutôt que du souffle inspirant d'une symphonie accomplie : dans « Ludwig's Death Mask », extrait de *Wodwo*, les murmures stériles ne se tarissent jamais. Dans ce poème, l'évocation du goût dévorant du compositeur pour des douches bien froides ou pour les déménagements fréquents (« cold douches and changing lodgings ») résonne avec une ironie mordante, tant elle paraît dérisoire et bien loin du génie artistique de Beethoven. La métaphore est filée dans la strophe suivante : son « appétit de baleine » (« His whalish appetite ») en fait un ogre, engouffrant dans un rire le public aux yeux doux (« Engulfing in laughter the sweet-eyed attendance »), tandis que ce dernier n'est capable que de « grignoter » le spectacle d'un air ébahi (« nibbling it amazedly off »). Les esthètes manifestent leur émerveillement qui prend la forme de commentaires répandus comme des miettes de marzipan (« aesthetes spreading their marzipan amazement »). La métaphore filée accroît leur caractère burlesque, soulignant le ridicule de ce public de connaisseurs autoproclamés mais incapable de

se mettre à la hauteur de la force extraordinaire de l'artiste. Ils semblent bien plutôt s'étouffer de ces quelques miettes, engloutis par l'œuvre du génie créatif.

C'est ce que met en évidence la strophe suivante, rompant avec la structure anaphorique des deux premiers quatrains (« Words ») : elle débute par la structure directement opposée « Mais pas de mots » (« But no words »), opposant directement la vérité musicale à la puérilité des paroles mondaines. Des congrégations d'anges, auprès de Beethoven (« Formations of angels which attended »), venus pour célébrer les pouvoirs infinis de la musique, assistent à la place à la bêtise d'un public distrait. L'adjectif « loyal », et le polyptote formé par le verbe « attended » contrastent avec l'attitude désinvolte des spectateurs bavards (« attendance »). Ils s'assombrissent (« grimly ») et l'accompagnent dans sa chute jusqu'aux entrailles de la terre (« Caused himself flee seventeen feet down / Through the church-floor into dumb earth »). Malgré sa surdité, Beethoven est paradoxalement bien plus à même d'entendre la musique sacrée qui défie la mort. Elle souligne celle de la foule égarée qui se laisse bercer par des rumeurs insignifiantes. L'allitération en occlusives (« continue », « complete », « communion ») met l'accent sur ce préfixe de la réunion (« cum »), un être-ensemble qui soude les êtres les uns aux autres et leur permet de rejoindre un centre divin et d'échapper à la mort et l'oubli. Figure excentrique, l'artiste rejoint un centre qui n'appartient qu'à lui, et qui laisse des spectateurs aveugles et sourds dans des marges brouillées de mille signaux sans valeur.

L'écho de la musique de Beethoven résonne encore dans « Kreutzer Sonata » : c'est parce que son épouse se rapproche, en jouant la Sonate à Kreutzer, d'un ami violoniste, que Pozdnychev l'assassine par jalousie, la soupçonnant d'adultère. La musique devient un plaisir défendu, qui rapproche et fait communier les êtres dans un monde où au contraire les hommes cherchent à cloisonner et corseter rigidement toutes les libertés. C'est par exemple au son de son transistor que, dans *Gaudete*, Mrs Holroyd profite d'une pause reposante dans son verger. Son mari est resté à l'intérieur, à manger « sèchement » du fromage et du pain (« Her husband chews cheese and bread dryly », G 58). De façon remarquable, c'est aussi de façon sonore, par l'impact des allitérations en /d/ et /tʃ/, qu'est soulignée la stérilité masculine, cloisonnée dans le milieu fermé, à la blancheur aseptisée, de la cuisine.¹⁹³ S'y oppose directement le spectacle de la nature luxuriante au beau milieu de laquelle repose le transistor, soutenu par les allitérations, plus moelleuses, en /m/ et /n/ (« Her transistor / Bedded in the tussocky moist

¹⁹³ « Mrs Holroyd / Is sunbathing in the orchard, between cloudshadows. [...] Inside, in the wide white kitchen, / Her husband chews cheese and bread dryly. Makes himself tea. » (G 58)

grass, among milky maids and new nettles », G 58). L'évocation simultanée du corps féminin détendu et du « jaillissement de la musique grésillante » (« Squirts out a sizzle of music », G 58), que Mrs Holroyd reprend en fredonnant, est signifiant : elle suggère une pause libératrice, permise par la musique, où le corps peut lui aussi enfin s'abandonner et s'exprimer, redevenant aussi vivant que la nature alentours.¹⁹⁴ Cependant, le grésillement de la musique, qui ne laisse que parfois s'échapper nettement la mélodie, signale déjà que le répit est de courte durée. Dans « Kreutzer Sonata », les cris du mari, remplaçant l'élan musical, attestent alors sa volonté redoublée de contrôle. Pourtant, la musique de Beethoven, même sous la forme d'un simple écho référentiel, souligne, par sa perfection formelle, l'inanité de la tentative de contrôle : les rumeurs et les cris témoignent bien plutôt d'une dissolution de la parole humaine, se dispersant dans le non-sens.

Ainsi, dans le chapitre de *Gaudete* intitulé « The scherzo », la sonate de Beethoven que Jennifer exécute avec une passion dévorante est brutalement interrompue : son père, le Commandeur Estridge, parti se réfugier dans son Belvédère, ne l'a pas vue quitter son piano, monter dans le grenier et découvrir le cadavre de sa sœur Janet. Il est soudainement tiré de sa rêverie par des cris répétés, qui le transpercent d'une douleur ineffable : « His daughter is screaming something at him / As if in perfect silence ». La musique, ici, tout en rappelant une puissance passionnelle insoutenable pour le Commandeur ne sert qu'à camoufler un rôle de mort : comme le suggère le poème « Carnival » où Crow voit son sang entacher la partition (« He saw his blood spattered / Across Beethoven's score »), le rêve musical s'effondre rapidement. L'atroce transition ménagée par le passage d'un air de piano à des cris dont la profondeur est celle du silence dans *Gaudete* reflète la condition des hommes de la modernité. Derrière une sophistication de façade, tout s'effondre, et la musique, aussi belle et raffinée soit-elle, dissimule de plus en plus mal l'horreur de la violence humaine.¹⁹⁵ Les hommes dépeints

¹⁹⁴ « She watches the honey bees, bumping at apple blossoms, groping and clambering into the hot interiors of the blood and milk clots. // In what continues of the sun / she knows she is happy. She is suspended, as in a warm solution in the confidence of it. She lies back in her deck-chair, helpless in the languor of it, just as the chill-edged sun holds her, for these moments, unable to move. // Her transistor / Bedded in the tussocky moist grass, among milky maids and new nettles, // Squirts out a sizzle of music / And transatlantic happy chat. / She even hums a little, as a melody draws clear, / Letting her round-fleshed, long arm / Dangle behind her head / Over the back of the chair. / She squirms her toes, feeling inside her shoes the faint clammy cold of the dew, which will hide all day in the dense grass. » (G 58). A la beauté verdoyante des herbes folles, mise en avant par le moelleux des sonorités, s'ajoute aussi celle de la chorégraphie initiée par les abeilles autour des pommiers, donnant à voir le spectacle complet de la nature en vie. La mention du sang et du lait, dans les formules « the hot interiors of the blood and milk clots » puis « among milky maids » corrobore l'impression de fertilité des éléments naturels.

¹⁹⁵ En cela le retour de la figure de Beethoven dans les poèmes de Hughes rappelle la figure d'Alex DeLarge dans *A Clockwork Orange*, roman d'Anthony Burgess (1917-1993) publié en 1962. Le personnage principal voue un culte à Beethoven, qu'il appelle « Très cher Ludwig van » (« Lovely Ludwig Van »). C'est au son de ses symphonies qu'il commet les pires crimes, mais c'est aussi le fondement du traitement supposément

par Ted Hughes, eux, confient désormais aux hyènes glapissantes et au corbeau, le moins musical de tous les oiseaux, le soin d'entonner le chant funèbre d'une humanité en faillite.

L'apparition de hyènes dans « Crow's Elephant Totem Song » est à cet égard révélatrice. L'âge moderne consacre des charognards sans scrupule, entièrement voués à la dévoration de cadavres putrescents. Le pachyderme décrit dans le poème est le dieu que les hommes-hyènes convoquent avec une suavité perverse pour les guider vers la « Contrée du Paisible » (« O take us with you to the Land of the Peaceful ») au nom de laquelle ils commettent tous leurs crimes. Il est le totem derrière lequel ils dissimulent des gestes tabous, l'air « d'innocence et de bonté » (« O ageless eyes of innocence and kindness ») qu'ils donnent à leur regard vorace. Leur expression, en réalité, est comparable à des « souches amputées, à moitié pourries » (« Like the half-rotted stumps of amputations »). Les allitérations en dentales et plosives qui marquent la comparaison (« rotted », « stumps », « amputations »), renforce l'écho consonantique entre l'adjectif « scorched » et le nom « scrub » (« They showed their scorched heads and grinning expressions ») : ils perturbent le discours des hyènes, comme autant d'accrocs inquiétants et révèlent leur sombre brutalité, dissimulée par des paroles doucereuses. De plus, l'image de la « souche », mise en avant par le participe passé composé « half-rotted », et renforcée par la notion d'amputation, insiste sur une double stérilité, sur une putréfaction redoublée, faisant du pourrissement la seule forme de croissance possible sur des corps de charognards devenus eux-mêmes charognes. Leur jalousie (« We envy your grace »), celle qui poussa le Jéhovah-Tarquin à s'en prendre à la Déesse-Lucrèce, devient la cause du pourrissement des hommes-hyènes, qui apparaît à présent aux yeux de tous.

Les hyènes supplient l'éléphant de les élever (« Lift us »), de les emporter loin des « fournaies » et des « furies de leur visages noircis », dans des vers où l'allitération en fricatives (« Lift », « from », « furnaces », « furies », « of », « faces ») met en évidence les ténèbres étouffantes des « enfers » au sein desquels les bêtes se tordent de douleur (« Within these hells we writhe »). L'assonance en /w/, qui se glisse entre les occurrences des sons /i/ et /i:/ oblige le lecteur à des contractions musculaires qui rendent palpables les contorsions douloureuses des hyènes. Leur « visage » leur donne forme humaine, en faisant le reflet des âmes damnées du monde de Crow. Dans son chant, les hyènes s'avèrent incapables de se libérer

thérapeutique, baptisé « Technique Ludovico » (« The Ludovico Technique »), qui vise à rééduquer Alex DeLarge en associant sa musique favorite à un moment de torture (Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange*. 1962. Penguin Essentials. Londres : Penguin Books, 2011). Sans aller jusqu'à cette extrême, le sentiment de révolte et le départ du Commandeur Estridge, conscient de l'élan passionnel de la musique de Beethoven, signale aussi un réflexe de protection bien assimilé.

des « barreaux de leurs dents » (« Shut in behind the bars of our teeth »), prison de la voracité dans laquelle elles se sont enfermées. Le nom « earth » à la fin de la strophe crée une rime disgracieuse avec le nom « death », renforcée par le caractère tautologique des vers « The size of the earth / Having the strength of the earth ». Le ressassement des termes met en avant un combat insoluble et accroît l'impression d'étouffement, que le silence avant le début de la strophe suivante ne fait que renforcer, interdisant tout répit.

Les hyènes se précipitent en effet à la poursuite de l'éléphant, encore inconscient du danger, comme le souligne l'adverbe « gladly », ou le fait qu'il soit « bien à son aise » (« inside his ease »). Son impuissance est révélée dans le vers qui suit : la présence d'une triple marque négative, à travers le recours à l'adverbe « not » et à l'exclamation « no » (« But he was not God no it was not his / To correct the damned ») remet l'éléphant à sa juste place. Il n'est que l'idole rutilante créée avec soin par des hommes-hyènes afin de justifier le carnage. C'est ce que trahit la folle violence avec laquelle les hyènes font ensuite assaut : la double locution circonstancielle « In rage in madness » ouvre la description de bêtes cruelles qui se déchaînent sans pitié. En témoigne la succession de verbes décrivant la torture à laquelle les hyènes se livrent à l'encontre de l'éléphant : elles ouvrent ses entrailles (« They tore out his entrails ») et le réduisent en pièces qu'elles placent dans « plusieurs enfers » où elles « enflent et s'enflamment / Dans des parades de rire infernal » (« To cry all his separate pieces / Swallowed and inflamed / Amidst parading of infernal laughter »). L'accent mis d'une part sur le démembrement et la fragmentation, avec les verbes « tore out » et « divided », met en avant un corps déchiré de l'intérieur, décrit ensuite par le groupe nominal « separate pieces ». Y fait écho l'évocation inquiétante d'un enfer démultiplié par la formule « several hells », qui souligne d'autre part les gestes démoniaques des hyènes, dont les gueules « éclairées » font valoir un reflet menaçant, celui des flammes diaboliques qui palpitent également dans le verbe « inflamed » et l'adjectif « infernal ».

L'éléphant supplicié « se remet » pourtant de cet épisode de torture, dans un moment de « Résurrection » qui le transforme en figure christique (« At the Resurrection »). La locution circonstancielle « with correction » fait sentir un décalage presque comique, qui contraste cruellement avec la description de la créature, complètement métamorphosée par l'épreuve (« And completely altered brains »). Elle semble être devenue une machine de guerre, dotée de pieds-assommoirs, d'un corps insensible aux attaques, et d'un squelette passé au bulldozer : « Deadfall feet and toothproof body and bulldozing bones ». La série ternaire que constituent ces adjectifs composés originaux fait valoir une créature extraordinaire et particulièrement inquiétante. Ses attributs forment une trinité maléfique sous l'égide de laquelle l'éléphant est

désormais placé. La mention de ses yeux, « âgés », « méchants et sages », contraste brutalement avec leur première évocation, qui les définissait au contraire comme « intemporels » (« O ageless eyes »), pleins d'innocence et de bonté (« innocence and kindness »). L'écho assonantique entre les deux adjectifs « wicked and wise » souligne le paradoxe d'une sagesse malfaisante, faisant de la science l'attribut du mal, et de l'éléphant une puissance bénéfique définitivement souillée.

C'est à travers « le brasier orange et l'ombre bleue de la vie après la mort » que l'éléphant poursuit sa route (« So through the orange blaze and blue shadow / Of the afterlife »). L'opposition entre l'éléphant et les hyènes est plus que jamais mise en avant par la réintroduction de ces dernières, qui suivent un chemin « opposé et parallèle » à celui de l'éléphant (« And opposite and parallel »). Le recours aux adjectifs « sleepless », qui qualifie les hyènes, et « leafless » qui vient décrire la ligne d'horizon, met d'autant plus en avant la figure de l'éléphant solitaire qui avance, à travers la répétition du suffixe privatif « -less ». L'adjectif « effortless » qui désigne ce dernier est positif, à la différence de ceux qui se concentrent sur les autres bêtes et l'environnement qu'elles occupent : créatures de l'anéantissement, elles évoluent dans un paysage désolé et apocalyptique. Le ciel sans feuilles qui les surplombe « tremble comme le toit d'un four » (« The sleepless Hyenas go / Along a leafless skyline trembling like an oven roof »), comme animé de la peur qui saisit celui qui surprend ces bêtes infatigables. Elles agitent des « drapeaux de honte » (« Their shame-flags tucked hard down »), laissent s'échapper un « rire en putréfaction » (« Crammed with putrefying laughter »), et reprennent leur chant infernal. Les hyènes à la gueule putride concluent leur chant mortuaire par un « rire » qu'elles « vomissent » (« And they vomit their laughter »), image répugnante de régurgitation qui souligne leur stérilité et leur caractère malfaisant.

Les hommes de la modernité sont ces charognards sans scrupule ni répit, qui œuvrent à la destruction totale de la « Contrée du Paisible ». Érigeant un totem hypocrite pour justifier leurs actions, ils le détruisent d'un même geste désinvolte, accélérant la marche dévastatrice du chaos. Ce n'est plus seulement leur monde intérieur qui s'est vidé de toute substance, et qui est devenu « l'antre des démons » que Ted Hughes évoque dans « Myth and Education » : ses poèmes signalent que c'est bien la terre elle-même qui s'est transformée en un espace de désolation.¹⁹⁶ A sa surface, n'a désormais plus lieu que le vaste défilé du monde en « deuil »

¹⁹⁶ « The whole inner world has become elemental, chaotic, continually more primitive and beyond our control. It has become a place of demons. » (WP 149)

envahi par des cris de « lamentation » (« It was a cortege / Of mourning and lament ») que Crow observe dans « Crow Tyrannosaurus » avec effroi (« he looked around fearfully »). Dans ce poème, le verbe intransitif « quake » est utilisé transitivement, mettant en avant la force d'ébranlement de la Création qui provoque une secousse brutale parmi les voix qui s'élèvent (« Creation quaked voices »). Toute la Création s'est transformée en cette charogne hurlante, harpie ou hyène, à la fois terrifiée et terrifiante. Comme dans « Crow's Elephant Totem Song », la loi de la prédation est la seule encore valable. Chasseurs et chassés se succèdent, tous pris d'une même angoisse et d'une même violence. La description initiale de cet effrayant cortège funèbre trouve un écho dans la plainte de Crow : l'oiseau envisage de mettre un terme au régime de prédation auquel il participe (« Alas / Alas ought I / To stop eating / And try to become the light? »). Cependant, la similarité formelle entre ce quatrain et ceux qui le précèdent trahit l'impossibilité pour le corbeau de se dégager d'un ordre auquel il reste irrémédiablement attaché : ainsi, à peine Crow aperçoit-il un asticot, qu'il se met à le frapper pour le dévorer (« But his eye saw a grub. And his head, trapsprung, stabbed »). L'enchaînement immédiat entre les deux moments, décrits sur un seul vers, met en évidence la réaction instinctive de Crow, qui rend caduc son dilemme.

Comme le titre du poème le rappelle, Crow ne fait qu'obéir à la loi tyrannique qui régit le monde vivant, où chaque créature, pour survivre, doit endosser le rôle du prédateur, avant de retrouver son statut de proie : ainsi, le martinet en chasse qui passe devant le corbeau (« The swift's body fled past ») vibre de la même frayeur que les victimes de son appétit (« Pulsating / With insects / And their anguish »). Le seul monstre qui triomphe sans peine et demeure indétrônable est bien le tyrannosaure, la tyrannie des souffrances qui marquent la chair. Tous les exemples qui suivent corroborent ce constat : un chat se tord de douleur (« The cat's body writhed »), victime de haut-le-cœur (« Gagging »), passant d'un chagrin à l'autre (« sorrow on sorrow »), dans l'impasse des affres de l'agonie toujours à venir (« A tunnel / Of incoming death-struggles »). De même, la panse boursouflée d'un chien se soulève en des sursauts nauséux et des cris de détresse (« It could not digest their screeching finales. / Its shapeless cry was a blort of all those voices ») L'homme, enfin, est un « abattoir d'innocents », et son esprit doit s'efforcer « d'incinérer le hurlement » de ses victimes (« Even man was a walking / Abattoir / Of innocents – / His brain incinerating their outcry »).

Le chien est le modèle même de la domestication néfaste, par l'homme, du monde qui l'entoure (comme dans le poème « A Modest Proposal », ou dans le récit de *Gaudete*). C'est aussi l'exemple que prend Jacques Lacan pour mettre en évidence l'avancée insidieuse d'un régime de domination : dans la dix-septième partie de son *Séminaire*, intitulée *L'envers de la*

psychanalyse, rappelant le cas d'une patiente hongroise victime de paranoïa, il souligne qu'elle « aimait de temps en temps dépecer ses servantes », et il décrit la façon dont ses chiens, pour peu qu'elle oubliât un morceau à leur portée, le lui rapportaient avec fierté et contentement. Pour Jacques Lacan, le chien a été habitué par ses maîtres à participer au repas, et à se délecter de la charogne. De la même manière, il remarque que la parole, elle aussi, est une charogne : « C'est qu'on a confondu cette sorte de manipulation de cette parole qui n'a pas d'autre valeur symbolique, on l'a confondue avec ce qu'il en était du discours. Grâce à quoi, ça n'est jamais n'importe quand ni n'importe comment, que la parole fonctionne comme charogne ».¹⁹⁷ La « parole charogne » a permis selon Lacan d'endormir les esprits et de domestiquer les hommes : reprenant la dialectique du maître et de l'esclave exposée par Hegel dans *La Phénoménologie de l'esprit*, il montre que le triomphe du « discours du Maître » est fondé sur un mauvais tour adroit joué par le Maître afin de dresser son serviteur, de l'accoutumer à sa tâche et de la lui faire paraître sous un jour plus aimable. Il endort sa conscience et s'assure ainsi de sa docilité.¹⁹⁸

C'est du même fléau dont sont victimes les hommes de la modernité. Ayant enregistré et intégré les impératifs de la raison, ils se soumettent aveuglément à ces lois tyranniques. La formule finale du poème, disloquée sur quatre lignes, illustre ce régime de destruction généralisé, rendant chacun aveugle et sourd à la violence à laquelle il participe, tout en signant sa propre perte. Chaque tueur, rappelle le poème, est en fin de compte condamné à devenir un jour charogne, cadavre putrescent et infâme. L'accent mis sur les hurlements de douleur s'inscrit au cœur même du texte, qui se convulse sous les coups portés par la violence signifiante des mots. Le texte lui-même devient un cadavre répugnant d'où Crow s'extrait avec peine. Dans « Crow's Elephant Totem Song », le poète met en évidence la souillure du langage des hyènes d'une façon qui rend compte de l'abjection éclatant dans « Crow Tyrannosaurus ».

¹⁹⁷ « Si jamais comme Erzebet BATHORY, la charmante en Hongrie qui aidait de temps en temps dépecer ses servantes, ce qui est bien sûr la moindre des choses qu'on puisse s'offrir dans une certaine position, il suffisait qu'elle en mette – les dits morceaux – un tout petit peu trop près de terre, ses chiens les lui rapportaient tout de suite, là tous contents. C'est la face un peu ignorée du chien. Si vous ne le gâtiez pas tout le temps à l'heure du déjeuner ou du dîner en lui donnant des choses qu'il n'aime que parce qu'elles viennent de votre assiette, c'est ça qu'il vous apporterait. Mais il faut faire attention à ceci, c'est que, à un niveau plus élevé qui est celui d'un objet(a) d'une autre espèce, que nous essaierons de définir tout à l'heure et qui nous ramènera à ce vieil astudé que j'ai déjà dit, la parole peut très bien jouer le rôle de charogne. » (Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse*. 1970. Paris : Le Seuil, 1991, 93)

¹⁹⁸ « Et il conviendrait bien évidemment de faire attention, parce que, en fin de compte, la pointe, le but de ces remarques vient à ceci, enfin de s'étonner, de se poser tout au moins la question : comment il peut se faire que le discours du Maître qui s'entend si merveilleusement bien à avoir maintenu sa domination, comme le prouve tout de même ce fait qu'on mesure mal, c'est qu'exploités ou pas les travailleurs travaillent. Le travail n'a jamais été autant à l'honneur depuis que l'humanité existe. C'est exclu, enfin, qu'on ne travaille pas. C'est un succès ! Ça permet que ce que j'appelle le discours du Maître. » (Lacan. *ibid.* 93)

Le langage des hyènes est profondément corrompu : il est un indice de la profanation du divin, dont l'éléphant est l'emblème. Dans ce chant, Crow commence pourtant par évoquer le pachyderme d'une façon pittoresque, plongeant son auditoire dans un conte merveilleux (« Once upon a time »). L'éléphant sacré est créature divine, mise au monde avec soin par le Démoniurge (« God made this elephant »). L'éléphant est décrit avec la simplicité d'une voix d'enfant, comme le suggère l'accumulation d'adjectifs dans les trois vers qui suivent. L'éléphant, alors petit et délicat, « n'est pas effrayant du tout » (« Then it was delicate and small / It was not freakish at all »). Cette première strophe, joyeuse et insouciant comptine, est pourtant contrariée par la masse inquiétante que représentent les trois longues strophes qui la suivent.

Les hyènes, lors de leur surgissement, ne se contentent pas de contempler l'éléphant de leur regard cupide. Elles supplantent Crow par la laideur de leur chant : (« The Hyenas sang in the scrub »). De leur voix rauque et criarde, elles courtisent l'éléphant : leurs mots (« You are beautiful »), presque immédiatement interrompus par un tiret de séparation et un aparté descriptif, accroît le malaise : ces termes résonnent comme une flatterie sournoise et trompeuse. La valse qu'elles décrivent dans leur chant, complainte qui invite l'éléphant à les mener jusqu'à la « Contrée de l'Apaisement » (« Waltzing through the thorny growth / O take us with you to the Land of Peaceful ») ne fait que souligner par contraste leur difformité et leur caractère malfaisant. L'éléphant, objet magique et puissant de leur supplique est invoqué de façon répétée, à travers l'emphase initiée par l'interjection « O », qui apparaît à deux reprises (« O take us... / O ageless eyes... »), tronquant ainsi le rythme ternaire de la valse, et révélant le vice des hyènes, incapables d'instaurer équilibre et harmonie. A l'issue de leur assaut démoniaque et destructeur, ayant eu raison de la douce innocence de l'éléphant, les hyènes reprennent leur chant. Le réseau allitératif en plosives, dentales et occlusives qui essaime la description des charognards rend déjà palpable la violence de leurs paroles, que des ornements maladroits camouflent avec peine. Ainsi, la solennité et l'emphase de l'inversion de l'ordre syntaxique « Our is the land / Of loveliness », renforcées par la douce assonance en /o/ et la soyeuse allitération en /l/ se dissipent brutalement, lorsque le vers s'écharpe dans un enjambement : « et belle / Est la gueule putride du léopard » (« and beautiful / Is the putrid mouth of the leopard »). La mention de « tombes de fièvre » le révèle (« the graves of fever ») : tel est le royaume des hyènes, et « tout ce qu'elles ont » (« it is all we have »).

A l'opposé, l'éléphant solitaire entonne alors un chant profond (« sings deep ») qui invoque « un astre de paix sans immortel et indolore » (« About a star of deathless and painless peace »). Une fois de plus, le suffixe privatif « -less » n'est pas porteur de négativité et de

malheur. Au contraire, il signale une marge d'espoir, où la mort et le désespoir incarnés par les hyènes pourraient être convertis. Il annonce la possibilité d'une métamorphose supplémentaire, cette fois véritable « résurrection », où l'homme deviendrait sage sans pour autant sombrer dans la malignité (« wicked and wise »). L'éléphant en mouvement est un émissaire fuyant et inatteignable, à l'image de l'astre qu'il chante (« But no astronomer can find where it is »), mais son chant est le totem qui guide l'homme perdu dans le royaume labyrinthique (« the forest-maze ») des hyènes. Pour l'instant, cependant, seuls résonnent encore des cris de douleur, avant que le silence de la mort ne s'impose définitivement dans un monde transformé en charnier, comme au début de *Gaudete*, où Lumb, errant dans le dédale cauchemardesque d'une ville où les cadavres s'entassent à ciel ouvert (« He realises he is lost. The whole town is a maze of mass-graves », G 12), se sent écrasé par le silence de plomb qui y règne (« The stillness is every minute more awful. / Like the dusk in a desert »).

Dans « Crow's Account of the Battle », ce sont bien les « théorèmes » (« Theorems wrenched men in two »), le piège des calculs (« From sudden traps of calculus ») et les « lois universelles » (« According to Universal laws ») de l'ère de la raison qui fendent les corps en deux, lors d'un affrontement armé. L'accumulation désordonnée des vers « The bullets pursued their courses / Through clods of stone, earth and skin, / Through intestines, pocket-books, brains, hair, teeth », souligne la violence imbécile de la guerre et la faillite d'une conscience humaine fonçant, avec la résolution des balles, pour instaurer le chaos. C'est pourtant la « Réalité » qui « donne sa leçon », « son méli-mélo d'écriture et de physique » (« Reality was giving its lesson, / Its mishmash of scripture and physics ») : la désinvolture de la formulation qui présente en « guise d'exemple » (« for example »), « ici et là » (« With here », « And there »), des cerveaux soufflés, réduits en pièces dans des mains, ou de jambes arrachées suspendues dans les arbres (« With here, brains in hands, for example, / And there, legs in a treetop ») n'a d'égale que la cruauté du spectacle. L'ironie amère de la voix poétique révèle la monstruosité de ceux qui ont envoyé les hommes au combat, justifiant le bien-fondé de leurs causes au nom d'idéaux rationnels. Ils ne font que brandir une vérité en forme de sac de nœud, où ni leurs discours ni leurs vies n'ont plus de sens.

Une implacable et atroce réalité prend le dessus, qui elle aussi a l'aspect d'un « méli-mélo d'écriture et de physique », pour révéler l'inanité barbare de la guerre. C'est enfin le visage de la « Vérité » meurtrière de « Truth Kills Everybody » qui apparaît ainsi : insaisissable et infiniment complexe, elle échappe aux vaines mains des hommes et les condamne à la dissolution immédiate. Hughes a recours à cette même expression dans ses commentaires de l'œuvre de Keith Douglas, poète-soldat mort sur le front normand lors de la Seconde Guerre

mondiale : « The war brought his gift to maturity, or to a first maturity. In a sense, war was his ideal subject: the burning away of all human pretensions in the ray cast by death. This was the vision, the unifying generalisation that shed the meaning and urgency into all his observations and particulars: not truth is beauty only, but truth kills everybody. The truth of a man is the doomed man in him or his dead body ».¹⁹⁹ Keith Douglas est l'auteur d'un poème qui porte le même titre qu'un des textes de *Crow* : « Bête noire ».²⁰⁰ Inachevé, ce poème est le reflet inversé de « The Black Beast ». Le sujet humain évoqué par Keith Douglas dans son poème est un soldat anéanti par l'épreuve de la guerre, qui se sait traqué par l'ombre de la mort, et pressent que sa fin est proche (« I have a beast on my back »). A l'inverse, le corbeau, dans « The Black Beast », est inconscient de la présence, au fond de lui, de démons intérieurs, et mène une guerre sans merci contre des ennemis inventés. Il est loin de la « vérité de l'homme » dont parle Hughes à propos de Douglas : obsédé par le contrôle et la domination, il devient, à l'instar de Saint Georges, un bourreau qui œuvre à sa propre ruine.

b. La fiction dualistique : la théologie des faibles et des violents

La vérité meurtrière que les hommes-hyènes ont consacrée est bien celle qui justifie tous leurs vices et leurs crimes, et pour asseoir ses fondations, ils ont fait de leur Dieu le garant d'une morale de pacotille, dissimulant avec peine leur violence et leur perfidie, un despote violent taillé à leur image. C'est le Dieu des formes parfaites et de la raison triomphante, le Dieu du Logos que le poème extrait de *Wodwo* portant son nom met en scène. Dans « Logos », la mention initiale du « pentagramme de Son pouvoir » (« the blinding pentagram of His

¹⁹⁹ Keith Douglas (1920-1944) fait partie des grands poètes-soldats ayant rendu compte dans leur œuvre de l'atrocité de la guerre. Dans l'introduction qui précède une anthologie de ses poèmes, Hughes fait également l'éloge de sa plume acérée, transcrivant avec une simplicité et une efficacité redoutables l'horreur des conflits : « At the bottom of it, perhaps, is his private muse, not a romantic symbol of danger and temptation, but the plain foreknowing of his own rapidly-approaching end – a foreknowledge of which he becomes fully conscious in tow of his finest poems. This sets his writing apart from that of Hemingway, with which he shares certain features. Hemingway tried to imagine the death that Douglas had foreseen. Douglas had no time, and perhaps no disposition, to cultivate the fruity deciduous tree of *How To Live*. He showed in his poetry no concern for man in society. [...] Here he has invented a style that seems able to deal poetically with whatever it comes up against. It is not an exalted verbal activity to be attained for short periods, through abstinence, or a submerged dream treasure to be fished up when the everyday brain is half-drugged. It is a language for the whole mind, at its most wakeful, and in all situations. » (WP 214-5)

²⁰⁰ « If at times my eyes are lenses / through which the brain explores / constellations of feeling / my ears yielding like swinging doors / admit princes to the corridors / into the mind, do not envy me. / I have a beast on my back. » (Douglas, Keith. « Bête noire ». In *Selected Poems: Keith Douglas*. Ed. Ted Hughes. 1964. Londres : Faber, 2006, 31)

power ») et la description majestueuse qui est donnée de la Genèse présidée par cette figure divine tutélaire, mettent en avant la « force parfaite » de Dieu, dont le nom forme le cadre puissant de la première strophe. Alors que l'accent est mis sur la surpuissance de Dieu, dont la « volonté » s'affirme avec virulence, la médiocrité de ses accomplissements apparaît rapidement. Les hommes chétifs qu'il a créés luttent vainement pour tenter de survivre, offrant un reflet inquiétant de la relation que l'humanité entretient elle-même avec le reste de la Création. C'est en s'imposant avec le même orgueil conquérant et dominateur que l'homme de la modernité a brutalement soumis la nature à ses ordres et s'est fatalement condamné par le même geste. En voulant se détacher radicalement du reste du monde, il a instauré une règle dualiste qui l'oppose, seul, à tout le reste, se contraignant par là-même à livrer une guerre absurde contre des ennemis infinis. Devenu esclave de sa folie de grandeurs, l'homme de la raison est tombé dans son propre piège, et la Reine des Enfers, sa plus grande adversaire, est bien décidée à prendre sa revanche sur lui et à le détruire dans un déchaînement de violence inégalé. Ted Hughes emprunte cette vision du Dieu chrétien à Robert Graves, pour qui la Déesse blanche a vu son règne usurpé par un nouveau Dieu : « The new God claimed to be dominant as Alpha and Omega, the Beginning and the End, pure Holiness, pure Good, pure Logic, able to exist without the aid of woman [...]. The outcome was philosophical dualism with all the tragi-comic woes attendant on spiritual dichotomy. If the True God, the God of the Logos, was pure thought, pure good, whence came evil and error? » (Graves 465).

Le Dieu de la pure logique mène effectivement le poète, à travers le recueil des aventures et des chants de *Crow*, à s'interroger sur les origines du mal et de la faute dans un univers créé pour être parfait. Le « Logos », à la fois puissance rationnelle et langagière qui sert à justifier la supériorité de l'homme moderne, devient, dans le recueil, l'instrument de l'aliénation de l'humanité, déformée par les doigts de Dieu et la raison qu'il impose. Le Dieu de *Crow* est paresseux et aveugle, il est privé de ses pouvoirs par une force plus maligne que lui qui a renversé son autorité sans coup férir. Dans *L'Antéchrist*, Friedrich Nietzsche décrit cette figure divine dont le Dieu de *Crow* est l'héritier, et la façon dont les valeurs chrétiennes ont été corrompues par l'homme théorique, l'homme de la raison qui a instauré le règne du faux et du vice plutôt que de protéger la vérité et la vertu. Dans son œuvre, le philosophe définit en effet la foi comme le geste précis par lequel l'homme « ferme les yeux une fois pour toutes devant [lui]-même pour ne pas souffrir de l'aspect d'une fausseté incurable » :

À part soi, on se fait de cette défectueuse optique une morale, une vertu, une sainteté, on relie la bonne conscience à une vision *fausse*, on exige qu'aucune autre sorte d'optique n'ait de valeur, après avoir fait sacro-sainte la sienne propre, avec les noms de « Dieu », de « salut », d'« éternité ». Partout où j'allais j'ai mis à jour l'instinct

théologique : c'est la forme vraiment *souterraine* de la fausseté. Ce qu'un théologien tient pour vrai, *doit* être faux : c'est presque un critérium de la vérité. C'est son plus bas instinct de conservation qui lui interdit de mettre la réalité en honneur, ou de lui donner la parole en un point quelconque. Partout où atteint l'influence théologique les *évaluations* sont renversées, partout les concepts « vrai » et « faux » sont nécessairement intervertis : « vrai » c'est dans ce cas ce qui est le plus pernicieux pour la vie ; ce qui l'élève, la surhausse, l'affirme, la justifie et la fait triompher s'appelle « faux » (Nietzsche 1888, IX, 45625-33)

Par leur foi mensongère, les hommes ne font que subvertir la « vérité » du verbe divin, instaurant le règne du « faux » et le faisant passer pour un attribut de bonté, consacrant le « Dieu des faibles » qu'ils ont fabriqué de toute pièces pour qu'il leur ressemble, inversant le geste démiurgique évoqué dans la *Genèse*. La « fiction dualistique d'un bon et d'un mauvais Dieu » est alors le résultat de la « diabolisation » des instincts, de la réalité et de la vie.²⁰¹ Comme le révèlent les poèmes de Hughes, c'est ce même Dieu qui est à la fois le jouet des hommes sans scrupules et lui-même un démon. Si ce Dieu est d'une part parfois décrit comme une brute, capable de la plus grande violence, Ted Hughes fait d'autre part valoir un autre basculement, encore plus dangereux. Le Dieu de Crow est en effet une figure impuissante qui, en cédant sa place, autorise et valide la plus terrible cruauté par sa simple passivité. Il est un dieu laxiste, sans volonté, un pantin inanimé que l'homme agit furieusement d'une main, tout en saisissant de l'autre son glaive sanguinaire, consacrant définitivement le règne de la charogne et de la barbarie.

Le Dieu impotent de Crow se fait effectivement remplacer à de multiples reprises par le corbeau ou le serpent, dont l'esprit malin leur permet de prendre sans peine le dessus. Ainsi, dans « A Horrible Religious Error », Dieu n'est mentionné que dans un seul vers, où il est décrit grimaçant, semblable à une feuille dans la fournaise (« God's grimace writhed, a leaf in the furnace »). Ce vers, isolé au milieu du poème, souligne la manière dont la figure divine, physiquement prise en étau, se tord de douleur face à une menace disproportionnée qu'elle n'est pas de taille à affronter. Dans « Crow's First Lesson », son impuissance est mise au premier plan alors qu'il s'efforce d'apprendre à Crow le bon usage de la parole. Il échoue lamentablement et doit lutter pour séparer les hommes qui se débattent, les maudit et s'effondre en larmes (« God struggled to part them, cursed, wept »). Dieu, sujet du premier vers des trois

²⁰¹ « La divinité de la *décadence* circonscrite dans ses vertus et ses instincts virils devient nécessairement le Dieu de ceux qui sont dans un état de régression physiologique, le Dieu des faibles. Eux-mêmes ne s'appellent pas les faibles, ils s'appellent les 'bons'. On comprend, sans qu'il y ait besoin d'une indication, dans quel moment de l'histoire, la fiction dualistique d'un bon et d'un mauvais Dieu devient possible. Avec le même instinct dont se servent les assujettis pour abaisser leur Dieu vers 'le bien en soi', ils enlèvent ses bonnes qualités au Dieu de leurs vainqueurs ; ils se vengent de leurs maîtres en *diabolisant* le Dieu de ceux-ci. Le *bon* Dieu, aussi bien que le diable : tous deux sont des produits de la *décadence*. » (Nietzsche. *ibid.* XVII, 45768-74)

premières strophes s’efface peu à peu, et une importance grandissante est donnée à la réaction de Crow. Dieu est ainsi le sujet de l’avant-dernier vers du poème, mettant en avant une dislocation de l’agencement strophique ordonné en deux quatrains et deux quintils : le dernier vers du second quintil, isolé, atteste une perte de contrôle formelle rendant palpable l’essoufflement et le désespoir de la figure divine. L’action de Dieu se limite à la parole : il est celui qui indique à Crow ce qu’il doit faire, mais l’absence de réaction appropriée de la part de ce dernier le contraint à se contenter du rôle d’assistant et de correcteur (« stop him », « part them »). Ce Dieu ne fait rien par lui-même, et il n’est pas un acteur à proprement parler : placé à l’écart de la scène où se joue le drame, il doit se contenter de limiter la portée des actions des autres et leurs fâcheuses conséquences.

Dans « Theology », c’est le serpent qui usurpe le rôle de Dieu, qui proteste alors mollement par un grognement (« God’s querulous calling »). La figure divine est ridiculisée, et prend la place du corbeau bouffon qui s’est joué d’elle (« Smiling »). Ainsi, « Apple Tragedy » reprend le fil du récit génésique au « septième jour » de la Création, moment du repos du Démoniaque ayant achevé son œuvre. C’est pourtant le serpent qui est présenté en train de se reposer (« So on the seventh day / The serpent rested »), et Dieu, qui s’approche de lui, vient annoncer, en bouffon serviable, « un nouveau jeu » à celui qui semble être son souverain (« God came up to him. / ‘I’ve invented a new game,’ he said »). La régularité formelle du poème, composé de quatrains, met en évidence, par contraste, le chaos qui envahit bientôt les cieux. Le serpent en effet, « contemple avec surprise l’intrus » (« The serpent stared in surprise at this interloper ») : Dieu est son valet, mi-pitre, mi-charlatan, comme le signale le tour qu’il présente avec orgueil au serpent. En pressant la pomme pour en tirer du cidre (« ‘You see this apple ? I squeeze it and look – Cider’ »), il donne une dimension burlesque au moment où apparaît la pomme qui aura raison d’Adam et d’Eve et entraînera la déchéance humaine. La transformation du fruit en alcool, grotesque pastiche du miracle christique, est le prélude à une triviale mais catastrophique beuverie.

Dieu est donc un bouffon stupide et bougon, dont l’impuissance n’a d’égale que la maladresse. Il œuvre en réalité à la destruction de tout ce qui l’entoure. Cette subversion des rôles est mise en évidence dans « Lineage », où Dieu n’est le Créateur que du Rien et du Jamais (« Who begat Nothing / Who begat Never »). En plaçant Dieu au terme du processus de création, le poète nie non seulement le pouvoir tutélaire du démoniaque, mais en faisant de lui la production même de Son œuvre supposée, il met en évidence l’absurdité d’une mécanique folle et destructrice qui se mord la queue. Dans « A Childish Prank », en outre, la stupidité et l’impotence de Dieu sont rendues manifestes à travers son opposition radicale aux figures

humaines. Face à leur corps gisant, hébété et inerte (« Man's and woman's bodies lay [...] Dully gaping, foolishly staring, inert »), Dieu demeure dubitatif, incertain. Il se contente de réfléchir (« God pondered »), et trouvant le problème bien trop épineux, finit par s'endormir (« The problem was so great, it dragged him asleep »). La chute comique du vers, soulignée par une simple virgule, fait de Dieu un bouffon impotent, épuisé par la vanité de ses propres réflexions. Crow, qui apparaît alors dans un éclat de rire, faisant ainsi écho à la réaction du lecteur (« Crow laughed »), se met immédiatement à la tâche, réalisant la « farce puérile » annoncée dans le titre. L'homme premier, à son réveil, se voit traîné sur l'herbe, et se rapproche de la femme. La farce atteint son paroxysme dans le décalage supplémentaire instauré entre les hommes et Dieu : les premiers ignorent tout de ce qui vient de se produire (« Neither knew what had happened ») mais Dieu, qui continue de dormir (« God went on sleeping »), est encore plus grotesque. La structure parallèle des deux derniers vers, opposant une fois de plus la figure divine à Crow (« God went on sleeping / Crow went on laughing ») suggère le pouvoir démoniaque de l'oiseau mais également l'ignorance imbécile de Dieu.

De façon similaire, dans « Crow Communes », Dieu est présent, mais « épuisé par la Création », il dort et se contente de « ronfler » (« God, exhausted with Creation, snored »). Pendant ce temps, Crow se demande par quoi commencer (« 'Well,' said Crow, 'What first?' »), question qu'il répète et complète (« 'Which way?' said Crow, 'Which way first?' »). Il est également décrit reposant sur l'épaule de Dieu, qu'une métaphore transforme en une « montagne » (« God's shoulder was the mountain on which Crow sat »). Lorsque Crow exige de son interlocuteur qu'il accepte de discuter avec lui (« 'Come,' said Crow, 'Let's discuss the situation.' »), Dieu demeure gisant, « bouche bée », comparable à une « grosse carcasse » (« God lay, agape, a great carcass »). L'alternance de sujet à chaque vers de la strophe, qui tour à tour, se concentre sur Crow ou Dieu, met en avant un simulacre d'échange entre les deux figures. Il n'y a aucune communion entre un Dieu hébété, à bout de forces et déjà mort, et Crow, cruel charognard qui arrache une bouchée de chair divine et l'engloutit, sans autre forme de procès (« Crow tore off a mouthful and swallowed »). Le sommeil dans lequel Dieu plonge est le signe le plus évident de sa perte de pouvoir. Il préfère éviter toute confrontation directe, fût-ce au prix de sa propre existence. Réduit en pièces par le corbeau, sa grande carcasse met en évidence une destruction totale des valeurs divines, réduites en charpie par les hommes. Le sommeil matérialise également une distance infranchissable entre Dieu et les hommes. Il est aveugle et sourd à leurs appels désespérés : égaré, amoral et impotent, ce Dieu-là est bien l'œuvre des hommes modernes et leur semblable.

« Logos », extrait de *Wodwo*, reprend l'ensemble des traits de caractère divins déjà mentionnés. Les failles divines sont mises au premier plan à travers une opposition similaire entre Dieu et sa création. Chaque strophe se conclut sur un aparté, mis en avant par un tiret de séparation et un espacement typographique qui rend d'autant plus visible la distance qui les sépare. Si dans les deux premiers cas, l'omnipotence de Dieu est clairement affichée (« the perfect strength is God's », « it is by God's leave »), le cri qui résonne par la suite réduit tout à néant. La Création est monstrueuse et cauchemardesque (« Creation convulses in nightmare »), provoquant des hurlements d'effroi plutôt qu'une prise de parole originelle qui signifierait la réalisation de la volonté de Dieu par le retentissement de son verbe (« which is God's first cry »). Le vers conclusif prend la forme d'un commentaire ironique, qui décrit Dieu comme « un brave type », mais soumis à sa mère, une bonne femme revêche et mal disposée à son égard (« God is a good fellow, but His mother's against Him »). L'usage systématique de majuscules fait valoir une déférence excessive et risible, qui souligne le décalage entre la majestueuse figure divine mise en scène dans le récit biblique et ce vieux garçon soumis aux volontés d'une matriarche caractérielle. La mer qui « réduit tout en morceaux » (« The sea pulling everything to pieces ») offre une image potentielle de cette présence tutélaire malfaisante, qui n'a de cesse jusqu'à la mort (« Except its killers, alert and shapely »). Ainsi, le poème achève de décrire un cercle infernal de destruction permanente, qui ne fait pourtant écho qu'à la mainmise destructrice des hommes sur leur environnement et sur eux-mêmes.

La mollesse du Dieu décrit dans *Crow* est paradoxalement un facteur de désordre redoutablement efficace. En n'intervenant pas, en ne condamnant ni ne punissant les comportements injustes des hommes, Dieu valide indirectement leur violence et participe à son déchaînement. Cette passivité trahit même parfois une certaine complaisance de la part d'un Démoniaque dont la malignité apparaît peu à peu, avant que n'éclate au grand jour sa colère capricieuse. Ainsi, dans « Apple Tragedy », l'absence de réaction de la part de Dieu pendant que tout s'écroule dans le jardin d'Eden instille un sentiment de profonde inquiétude. Dieu se contente de faire part de sa satisfaction (« I am well pleased »), précipitant la déchéance des hommes (« And everything goes to hell »). Cette remarque désinvolte, qui contraste avec le spectacle affligeant qui précède, met en évidence la brutalité d'un Dieu indifférent au sort des hommes. Dans « Genesis of Evil », un poème exclu du recueil des aventures de *Crow*, contemplant l'harmonie qui règne entre Adam, Eve et le serpent au sein de l'écrin du jardin Eden, Dieu devient l'agent de destruction. C'est lui qui endosse le rôle du serpent, tapi dans les fourrés, observant d'un œil jaloux ce qui se passe (« He came creeping close, in the form of a mouse, / And listened – / It was there, hidden in the bush / Then became blind with Jealousy »).

Le Buisson, n'est plus celui ardent qui révèle à Moïse la parole protectrice du divin,²⁰² mais la cachette d'un Dieu pervers « aveuglé par la jalousie ». C'est ce regard, en effet, qui est proprement révélateur : Dieu est le seul responsable de l'entrée du mal au sein du jardin paradisiaque. Sa jalousie est celle qui plus tard fera des hommes les prisonniers de leur cupidité insatiable, et le signe de leur profonde incomplétude. Ils sont victimes d'une fracture intérieure et d'un manque qu'ils ne parviendront, dans ces conditions, jamais à combler. C'est le manque de l'*invidia* évoqué par Jacques Lacan dans la onzième partie de son *Séminaire*, le regard noir et amer qui mène tout droit à la vengeance et au crime.

La criminalité du Dieu des hommes est mise en évidence dans « Crow's Song of Himself ». La structure duelle et anaphorique du poème, fondée sur la description de l'exercice du pouvoir divin, met en avant les avantages systématiques trouvés par Dieu au dépens de Crow. L'action du démiurge est fondamentalement nocive et cruelle : il devient un tortionnaire impitoyable et intéressé, l'égal de l'homme bourreau de l'âge moderne. Dieu martèle Crow pour obtenir de l'or, le fait rôtir au soleil pour des diamants, l'écrase pour de l'alcool, le réduit en pièces pour de l'argent, l'explose pour créer le jour, le suspend à un arbre pour en recevoir des fruits et l'enterre pour accueillir l'homme. Cette succession de gestes en sept temps rappelle les sept jours nécessaires à la création du monde dans la Genèse, mais elle est contredite par l'objet de la Création mise ici en avant. Dieu est transformé en véritable bourreau qui tire profit de la souffrance de l'oiseau, et ne cherche qu'à satisfaire des désirs égoïstes et superflus. Il est un démiurge matérialiste, cherchant à accumuler des richesses, un ivrogne désœuvré et une instance gouvernée par la paresse. En cela, il est bien le reflet de son propre créateur, l'homme vorace qui a transformé le monde en boucherie. Le dernier temps de cette Genèse difforme est celui où Dieu reconnaît sa faiblesse et la victoire de Crow, comme l'atteste sa remarque (« You win, Crow »). Le Dieu-charognard, pillant sa création, est devenu, comme l'homme, charogne désœuvrée et impuissante.

Dieu a beau créer le Rédempteur (« He made the Redeemer »), à la manière dont l'homme s'est inventé un salut, rien ne peut plus secourir une humanité déjà réduite au chaos. Le « Rédempteur » n'est plus qu'un spectre, régnant sur « un royaume souterrain, un hôpital,

²⁰² Dans le Livre de L'Exode, il est raconté que « l'Ange de Yahvé apparut [à Moïse], dans une flamme de feu, du milieu d'un buisson. Moïse regarda : le buisson était embrasé mais le buisson ne se consumait pas ». Yahvé se révèle à Moïse pour lui parler et le guider, et il lui confie également un nom divin et ineffable : « Dieu dit à Moïse : 'Je suis celui qui est'. Et il dit : 'Voici ce que tu diras aux Israélites : 'Je suis m'a envoyé vers vous'. » (Exode 3 : 2, 3 : 14. In *La Bible de Jérusalem. opus cit.* 97). Dans « Crow Communes » ce mot divin est définitivement perdu par Crow et rendu caduc. Tout don fait au corbeau devient nourriture matérielle qu'il s'empresse d'engloutir.

un royaume de ghetto », celui des pâles, faibles et décadents métaphysiciens, les « albinos de la pensée », qui transfigurent « le monde hors de lui-même », et « ruinent » leur Dieu une fois qu'il est devenu cet idéal dont ils avaient tant besoin : « *la ruine d'un Dieu* : Dieu devint 'chose en soi' ». ²⁰³ Dans le poème de Ted Hughes, Dieu, comme l'homme effrayé par ses actions, s'enfuit brutalement, saisi d'un lâche désespoir (« When God went off in despair »). Il est le mauvais joueur qui abandonne à la première difficulté (« tried ») et laisse place à un charognard plus puissant que lui. Le distique isolé qui conclut le poème reprend la même structure anaphorique que le reste du texte : elle met en évidence un renversement des forces à l'œuvre. Crow prend le dessus : il se tourne vers les « deux voleurs » (« started in on the two thieves ») que sont Adam et Eve, ultimes rescapés d'une Création réduite à néant et s'attaque enfin à eux. Le destin de l'humanité reste en suspens, à la merci de l'oiseau boudeur (« stropped »), devenu, en l'absence de tout Dieu, le seul maître à bord. La fuite de Dieu met en avant l'action destructrice de l'humanité envers elle-même : le Dieu de la Raison et du Bien absolus qu'elle s'est inventée a introduit « le mal et l'erreur » au Paradis, rendant vain tout effort de sauvetage. Le Sauveur, « toujours plus mince, toujours plus pâle » et pur idéal, ultime invention fumeuse de l'esprit rationnel, est bien incapable de transformer des hommes détruits de l'intérieur par leur raison et leur langage difformes. Les hommes de la Chrétienté se sont créés une morale et une religion par refus d'affronter la réalité et le « profond déplaisir » qu'elle provoque chaque fois qu'elle ne réalise pas leurs rêves puérils ni flattent leur esprit capricieux : « Après que le concept 'nature' fut inventé en tant qu'opposition au concept 'Dieu', 'naturel' devint équivalent à « méprisable », – tout ce monde de fictions a sa racine dans la haine contre le naturel (– la réalité ! –). »

L'homme de la chrétienté s'est détourné du « vrai monde », pour se créer un « monde de fictions pures » et une « morale fictive ». ²⁰⁴ Tout ce qui a été raconté est donc le produit de

²⁰³ « Et lui-même si pâle, si faible, si *décadent*... Les plus blêmes parmi les êtres pâles se rendirent maîtres de lui, messieurs les métaphysiciens, ces albinos de la pensée. Tant ils filèrent leur toile autour de lui, qu'hypnotisé par leurs mouvements, il devint araignée lui-même, lui-même métaphysicien. Maintenant, il s'est remis à dévider le monde hors de lui-même – *sub specie Spinozae* –, il se transfigura en une chose toujours plus mince, toujours plus pâle, il devint « idéal », « esprit pur », « *absolutum* », « chose en soi »... *La ruine d'un Dieu* : Dieu devint « chose en soi »... (Nietzsche. *ibid.* XVII, 45780, 45788-94)

²⁰⁴ « Dans le christianisme, ni la morale, ni la religion ne sont en contact avec la réalité. [...] Ce monde de *fictions pures* se distingue très à son désavantage du monde des rêves, puisque celui-ci *reflète* la réalité, tandis que l'autre ne fait que la fausser, la déprécier et la nier. Après que le concept « nature » fut inventé, en tant qu'opposition au concept « Dieu », « naturel » devint l'équivalent de « méprisable », tout ce monde de fictions a sa racine dans la *haine* contre le naturel (– la réalité ! –), elle est l'expression du profond déplaisir que cause la réalité... *Mais ceci explique tout*. Qui donc est seul à avoir des raisons pour sortir de la réalité *par un mensonge* ? Celui qu'elle fait *souffrir*. Mais souffrir, dans ce cas, signifie être soi-même une réalité manquée... La prépondérance du sentiment de peine sur le sentiment de plaisir est la *cause* de cette religion, de cette morale fictive : un tel excès donne la formule pour la *décadence*... » (Nietzsche. *ibid.* XV, 45727-45744)

la théologie « *par supercherie* » (Nietzsche. *ibid.* X, 45641) dont le poète dénonce le mensonge à travers les échecs absurdes de son corbeau. Dans « Crow Communes », le corbeau semble ainsi céder un instant à l'illusion de la révélation divine, lorsque dans un geste sacrilège, il dévore une bouchée divine et se demande si sa « digestion » pourrait lui révéler les secrets du « message crypté » de Dieu (« Will this cipher divulge itself to digestion »). Il soupçonne l'existence d'une vérité divine, qui resterait « sous silence » et « incompréhensible » (« Under hearing beyond understanding »). L'angoisse qui saisit finalement l'oiseau (« Appalled ») est la seule révélation possible dans un monde de fictions mensongères : l'usage de parenthèses, qui placent le protagoniste en retrait, redouble le caractère tronqué de l'épiphanie dont il a fait l'expérience. Les hommes enferment et dissimulent le message divin par le recours à un cryptage qui devient effectivement « incompréhensible ». Ils falsifient et dévoient la parole de Dieu, jusqu'à ce que son Verbe sonne complètement creux. Dans « Theology », extrait de la troisième partie de *Wodwo*, Ted Hughes se lance déjà dans un travail de sape du discours et du dogme chrétiens. Le « Non » autoritaire qui introduit le poème contredit le récit chrétien en disculpant le serpent et en innocentant Eve (« the serpent did not / Seduce Eve to the apple »). La voix poétique affirme ainsi que « tout cela n'est simplement que corruption des faits » (« All that's simply / Corruption of the facts »). L'épanalepse qui structure la seconde strophe met en évidence le rétablissement de la vérité opéré par la voix poétique, qui coupe court à tout suspense : le moment crucial où le péché originel, condamnant selon le récit biblique toute l'humanité à sa perte, devient celui, tragicomique, de la sieste digestive du serpent (« Sleeps his meal off in Paradise »).

C'est à « Reveille », issu de la première partie du recueil, que « Theology » répond directement. Le « non » catégorique (« no ») qui introduit aussi ce poème rétablit la vérité, en revenant sur le moment où le rêve idyllique du jardin d'Eden, où Adam et Eve reposaient en harmonie, a été brutalement interrompu. Adam et Eve s'éveillent, « dans des cris de douleur » (« Woke with cries of pain »), sous les yeux du serpent qui les épie, caché derrière les lis (« Smiled under the lilies »). Il prend d'immenses proportions (« The black, thickening river of his body ») et, devenu monstre effrayant, il étend son pouvoir partout (« Around desert mountains and away / Over the ashes of the future »), se métamorphosant jusqu'à ne faire plus qu'un avec les rivières, les montagnes qui donnent à la terre ses reliefs. Le serpent n'est pourtant pas pour le poète le véritable responsable de la déchéance humaine : il est seulement le bouc émissaire d'une humanité dualiste qui veut séparer le bien du mal, qui s'est créé un Dieu pour l'opposer à la nature, qui s'est perdue dans le rêve par peur de la réalité, et recherche

des « Bêtes noires » dans le néant pour ne pas étudier la noirceur de son âme.²⁰⁵ Dans « Reveille », le sourire qu'affiche le serpent est bien celui d'une figure humaine, si l'homme voit partout le mal, c'est bien parce qu'il s'est arrogé le monde entier, qu'il est lui-même partout. C'est au « Réveil » de la responsabilité qu'invite le poète, pour mettre fin à la sieste du Dieu du Logos dans « A Childish Prank » ou « Crow Communes » et à son créateur, l'homme de la raison qui par sa foi « ferme les yeux une fois pour toutes devant [lui]-même », et devient aveugle à la réalité.

Dans « Crow's Theology », Crow se rend compte que Dieu l'aime (« Crow realised God loved him »), par le simple fait que si ce n'était pas le cas, il n'existerait plus (« Otherwise he would have dropped him »). Sa vie repose donc toute entière sur la simple volonté de Dieu et sur l'amour que le Démoniaque porte envers sa Création. Cet amour se manifeste par le fait que Dieu parle directement à Crow (« God spoke Crow »). L'ellipse prépositionnelle (« God spoke to Crow », *mes italiques*) révèle que Dieu ne se contente pas de parler à Crow ou de s'exprimer dans son langage, mais que Crow devient lui-même langage, et émanation du verbe divin. Pourtant, la suite du poème met en avant un paradoxe : si Crow est la Révélation dont Dieu annonce l'avènement à travers son propre verbe et sa propre présence sur terre, que sont alors tous les autres éléments dont Crow atteste l'existence, qui donc les aime à la manière du Dieu de Crow, et qui prononce leur vérité ? Crow évoque les pierres, qui « elles aussi semblent exister » (« They seemed to exist too ») ou bien encore les pelotes de régurgitation de corbeaux momifiés (« And what loved the shot-pellets / That dribbled from those strung-up mummifying crows »). De manière signifiante, entre ces deux questions se glisse un troisième exemple : celui du silence, « ce silence étrange » qui résonne lorsque ses croassements s'évanouissent (« And what spoke that strange silence / After his clamour of caws faded ») ou « le silence de plomb » (« What spoke the silence of lead »).

²⁰⁵ Dans « Snake », un poème de D. H. Lawrence qui a sans doute inspiré Ted Hughes, la voix poétique doit attendre patiemment auprès du puits que le serpent, présent avant lui, s'y abreuve : « Someone was before me at my water-trough, / And I, like a second-comer, waiting. » C'est bien la « voix de l'éducation » qui incite la voix poétique à vouloir s'en prendre au serpent : « The voice of my education said to me / He must be killed ». Il est signifiant qu'à la fin du poème, la voix poétique, cédant à ces voix, s'en prenne au serpent qui s'échappe dans un « trou noir » (« that horrid black hole ») et dans les ténèbres (« the blackness »). La voix poétique finit par regretter le départ du serpent, devenu « roi en exil sans couronne » du monde souterrain : « For he seemed to me again like a king, / Like a king in exile, uncrowned in the underworld », termes qui correspondent de façon troublante au rouge-gorge de « Robin Song » : « I am the hunted king [...] I am the uncrowned. » Dans « Snake », la voix poétique, à la différence d'un Saint Georges, comprend que les ténèbres sont celles des secrets de la terre (« the black door of the secret earth ») et non pas le signe d'une malignité démoniaque. (Lawrence, David Herbert. *Birds, Beasts and Flowers*. 1923. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 2007, 127)

Les questions de Crow demeurent sans réponse apparente, mais l'oiseau conclut qu'il « existe deux Dieux » (« Crow realized there were two Gods »), l'un beaucoup plus grand que l'autre, « Aimant ses ennemis et détenant toutes les armes » (« Loving his enemies / And having all the weapons »).²⁰⁶ La dualité divine dont Crow a le pressentiment rappelle non seulement la « fiction dualistique » instaurée par les hommes selon Friedrich Nietzsche entre un Dieu du bien et un démon du mal, mais également la « dichotomie spirituelle » évoquée par Robert Graves dans *The White Goddess*. Robert Graves insiste particulièrement sur ce point lorsqu'il souligne que le Dieu du Logos, « pure sainteté, pure bonté, pure logique » se veut « capable d'exister sans l'aide de la femme », et que c'est la raison précise pour laquelle une « dichotomie spirituelle » se met en place (Graves 465). Graves livre une description détaillée des « deux créations » nécessaires à un tel « dualisme philosophique » : à la « véritable Création spirituelle » du Dieu du Logos s'oppose « la fausse Création matérielle », œuvre du Cosmocrate Mercure, devenu Diable, et entouré de la déesse de la Lune et Jupiter, régnant sur le monde de la matière, et de Mars et Vénus incarnant les plaisirs de la chair.²⁰⁷ Le récit biblique alors, selon Robert Graves, invite les hommes à obéir à Dieu tout en résistant aux appels pernicieux de la matière, de la chair et du diable.²⁰⁸ Robert Graves ajoute que certaines communautés juives refusèrent de se rallier au nouveau dogme religieux, et continuèrent de considérer comme leur vrai et seul Dieu Mercure, dont le symbole, ornant son caducée, est le

²⁰⁶ Dans une lettre adressée à Moelwyn Merchant et datée du 30 janvier 1970, Ted Hughes explique que le poème met en évidence l'indifférence de Dieu vis-à-vis de sa Création. Crow doit se rendre compte qu'il est face à une alternative : il peut soit vivre dans l'illusion que Dieu l'aime de façon absolue, mais ainsi se maintenir à l'écart du monde incarné et de ses impératifs, soit reconnaître que Dieu n'a que peu à faire de lui, et s'engager dans le combat permanent réclamé par la vie dans le monde de la matière. « So Crow realises this god is two faced. Within himself the god is smiling. But out of every other created object it is frowning. So this poses alternative lives: to live outside the practical struggle, outside the oppositions, and in a sense a little outside created objects, where the God is still one and all smiles, or to live in the struggle, and in the world of created objects, where the fiat of God has been delegated to egos each in opposition to every other, as if God had created as many replicas of himself as he creates objects and beings, and so filled the Universe with Gods each one thinking it is Himself, and each one representing His will. So in this poem Crow is seeing both alternatives at once. That is nowhere near as clear as the poem. » (*LTH* 302-3)

²⁰⁷ « Two separate creations had to be assumed: the true spiritual Creation and the false material Creation. In terms of the heavenly bodies, Sun and Saturn were now jointly opposed to Moon, Mars, Mercury, Jupiter and Venus. The five heavenly bodies in opposition made a strong partnership, with a woman at the beginning and a woman at the end. Jupiter and the Moon Goddess paired together as the rulers of the material World, the lovers Mars and Venus paired together as the lustful Flesh, and between the pairs stood Mercury who was the Devil, the Cosmocrator or author of the false creation. It was these five who composed the Pythagorean hyle, or grove, of the five material senses; and spiritually minded men, coming to regard them as sources of error, tried to rise superior to them by pure meditation. » (Graves 465)

²⁰⁸ « War had now been declared in Heaven, Michael and the archangels fighting against the Devil, namely the Cosmocrator. [...] Michael's victory must be read as a prophecy rather than as a record: a prophecy which Jesus tried to implement by preaching perfect obedience to God and continuous resistance to the World, Flesh and Devil. » (Graves 466)

serpent. Derrière cette image, apparaît encore Ophion, divinité primordiale anguipède avec laquelle, selon le mythe orphique, la Déesse blanche s'unit.²⁰⁹

Dans « Crow's Theology », Crow oppose donc d'un côté l'image d'un Dieu d'amour potentiellement dangereux, conservant près de lui les moyens de détruire l'humanité. De l'autre, le Dieu qu'il passe sous silence est celui qui, par déduction, hait ses ennemis et ne dispose d'aucune arme. Crow réaffirme indirectement l'autorité de la Déesse aux trois visages, à la fois Mère et Fiancée Sacrée et Reine des Enfers, qui poussent l'homme à se confronter courageusement aux énergies face auxquelles il sera forcé de reconnaître son impuissance et de poser les armes. Tel est alors le sens de la théologie alternative du fripon, détenteur insoupçonné d'une vérité métaphysique, qui est celle aussi, de la Déesse de l'Être Complet que l'œuvre de Shakespeare raconte, et qui exige que le sujet humain l'honore et réponde à son amour. A l'inverse, le Dieu dont Crow ne dit rien est l'émule du Dieu Jéhovah, ce fantôme divin auquel les hommes ont prêté allégeance, victimes d'une illusion néfaste, éblouis par ses déchaînements de violence et assourdis par son verbe polémique, qui est désormais le seul à résonner dans un monde détruit.

Le serpent, qu'il soit la puissance divine païenne qui s'unit à la déesse aux trois visages ou le reptile biblique qui se rapproche d'Eve, demeure indissociablement lié aux pouvoirs du féminin que l'homme de la raison, au nom de son Dieu puritain Jéhovah a voulu à tout prix contrôler et détruire. Le poète, rétablissant les faits corrompus par la morale chrétienne, s'engage alors à réhabiliter le reptile pour rétablir la puissance du féminin. Dans « Apple Tragedy », lorsque le serpent se met à boire le cidre concocté par Dieu, il se recourbe et forme un point d'interrogation (« The serpent had a good drink / And curled up into a questionmark »). L'incertitude que le serpent marque de son corps met en avant le comportement inapproprié d'un démiurge jaloux. Après avoir bu à leur tour, Eve et Adam délaissent en effet leur Créateur pour se tourner vers le reptile : la première, faisant peu de cas de la prudence imposée par la morale chrétienne, s'unit au serpent dans un acte sexuel aussi spontané que comique, mais dont

²⁰⁹ « The Jews were not yet ready to take this step, though many of them approved of it in theory; and a conservative minority, the Ophites, continued to reject the new faith, holding that the true God was the God of Wednesday, whom they pictured as a benign Serpent, not a goat, and that the God of the Logos was an impostor. This Serpent had originally been Ophion with whom, according to the Orphic creation myth, the White Goddess had coupled in the form of a female serpent, and Mercury the Cosmocrator therefore used a wand of coupling serpents as his badge of office. It is now clear why Ezekiel disguised two of the four planetary beasts of his vision: recording eagle instead of eagle-winged goat and man instead of man-faced serpent. He was intent on keeping the Cosmocrator out of the picture, whether he came as Goat or Serpent. It may well have been Ezekiel who appended the iconotropic anecdote of the Serpent's seduction of Adam and Eve to the Genesis Creation myth, and once it was approved as canonical, in the fourth century B.C., the Ophite view became a heresy. » (Graves 466)

les dangereuses conséquences se font déjà pressentir. Par ce geste, Eve reproduit en effet l'union de la Déesse blanche avec le dieu Ophion, reconnaissant sa nature charnelle et matérielle, honorant la nature sauvage à laquelle elle appartient et qui est sa seule vraie créatrice (« Eve drank and opened her legs // And called to the cockeyed serpent / And gave him a wild time »). Elle conteste cependant l'autorité du Dieu chrétien qui, refusant tout risque de concurrence, aura tôt fait de punir cet affront. Adam, quant à lui, consacre par sa parole le serpent comme son Dieu (« Adam drank and said: 'Be my god.' »).

A l'inverse, la parole du Dieu chrétien déforme, humilie et détruit (« God ran and told Adam ») : le verbe divin n'est plus qu'une rumeur colportée, vulgaire commérage qui vise à provoquer la jalousie et la fureur humaines. En ce point apparaît donc la vraie nature du Logos divin : il est bel et bien une parole de seconde main émanant d'un Dieu pervers « aveuglé par la jalousie » évoqué dans « Genesis of Evil » (« It was there, hidden in the bush / Then became blind with Jealousy »). Le verbe jaloux de l'*invidia* instaure sur terre le règne du fratricide généralisé. C'est bien le serpent qui tente de protéger Adam d'une erreur fatale (« Adam / Who in drunken rage tried to hang himself in the orchard »), lui criant d'arrêter avant qu'il ne soit trop tard (« The serpent tried to explain, crying 'Stop' »), devenant la seule figure capable de réfléchir et de justifier ses actions. C'est la véritable victime de la « Tragédie » diaboliquement mise en œuvre par Dieu. Eve, en effet, accuse à présent le serpent de l'avoir violée, incapable de reconnaître qu'elle s'est abandonnée sous l'emprise de l'alcool que Dieu lui a offert. L'effet de miroir créé entre les diverses interjections et prises de paroles qui ponctuent la fin des vers le signale (« Stop » / « Rape » / « Help » / « I am well pleased ») : comme la pomme changée en cidre, l'esprit des hommes a été pressé et ils sont confondus. La déclaration finale de Dieu confirme sa perfidie : à la vue du chaos et de la violence, il n'éprouve que joie et contentement. Le septième jour de la Genèse n'est plus celui du repos satisfait, mais celui d'une exultation malveillante face à un spectacle de destruction. La sentence est fatale : « And everything goes to hell ». Dans le jardin sacré où devrait régner l'harmonie, Dieu a, seul, organisé la déchéance de sa créature, comme un « nouveau jeu » sans conséquence.

« Snake Hymn » est le dernier épisode du récit génésique présenté par Crow. Encore une fois, le poème prend la forme d'un chant, qui célèbre la figure du serpent, injustement condamné dans les textes bibliques. La régularité et la fluidité des quatrains qui composent le texte, épousent, au gré de leurs enjambements, les lignes harmonieuses du reptile qui serpente avec adresse de vers en vers. Le serpent est tapi au plus profond de l'homme, faisant couler le sang dans ses veines et palpir son cœur (« It was the gliding / And push of Adam's blood »), et le liant encore davantage à Eve (« The blood in Adam's body / That slid into Eve »). Les

verbes qui suggèrent un mouvement (« gliding », « push », « slid ») mettent en évidence le fait que le sang-serpent est la source de toutes les vies humaines : en cela, il donne son sens véritable au mot « Amour », et le secret du « bien éternel » assurant à l'homme son salut (« Was the everlasting thing / Adam swore was love »). A l'inverse, ce qui se trouve « ligoté à la croix » (« Knotted on the cross ») demeure « sans nom » (« It had no name »), privé de ce même mot que le corbeau, placé sous l'instruction de l'impotent Dieu du Logos, ne parvient pas à prononcer. Tandis que les visages, par millions, agonisent et ne sont plus que « coquilles vides » (« the million faces / And skin of agony // To hang, an empty husk »), l'amour qu'incarne le serpent ne périra pas (« The love that cannot die »). « Nulle souffrance » n'altère le chant du serpent ni n'assombrit le jardin d'Eden (« Still no suffering / Darkens the garden / Or the snake's song »), alors que le silence du Paradis créé par le Dieu de Logos ne reflète que la vacuité de son verbe, et le vide laissé par l'homme et la femme qu'il a chassés et déchus. Derrière « Snake Hymn », c'est le faux hymne (« Fake Hymn »), triomphe du théologien de la supercherie, qui apparaît désormais au grand jour, mettant en avant la facticité et la superficialité de l'amour chrétien, cet *agapè* dont Crow, lors de maigres *agapes* coupant court à sa communion mystique, n'a fait qu'une bouchée.

c. La boucherie des guerres et le poème abattoir : ogres et chair à canon, plaies de papier et sang d'encre

L'homme, prêt à tout pour satisfaire ses appétits d'ogre, n'a plus que faire des vies humaines placées sur son passage. Dans plusieurs poèmes, la cupidité des grands de ce monde, rendue manifeste à travers leur indifférence face aux massacres dont ils sont responsables, devient littéralement dévorante : elle justifie la mainmise et la destruction de populations entières, devenue pitance, simple chair à canon. Elle signe la corruption essentielle, de la permission donnée par Dieu aux hommes, après le déluge, de manger « tout ce qui remue et vit ». Comme Julia Kristeva le souligne dans *Pouvoirs de l'horreur*, cette « récompense » est bien plutôt une condamnation qui atteste avant tout la malignité humaine : « Comme si un constat était fait du penchant au meurtre essentiel à l'être humain, et que l'autorisation de la nourriture carnée était l'aveu de cette indéracinable 'pulsion de mort', ici dans ce qu'elle a de

plus primaire ou de plus archaïque : la dévoration ».²¹⁰ Les puissants sont les bouchers qui dilapident leur marchandise sur le champ de bataille : ils traitent leurs semblables, militaires ou civils, comme leur bétail, les envoient à l'abattoir puis à la décharge. On a ainsi souligné la présence symptomatique d'un lexique de la dévoration dans « *The Warriors of the North* », où le tohu-bohu consonantique faisait valoir la brutalité du pillage (« *Thawed at the red and black disgorging of abbeys, / The bountiful, cleft casks, / The fluttered bowels of the women of dead burghers, / And the elaborate, patient gold of the Gaels* »). L'accent mis sur le caractère organique de la conquête faisait des conquérants des gloutons à l'appétit insatiable, des charognards assoiffés de sang et de richesses. Le vacarme consonantique, dans les poèmes de Ted Hughes, met en avant un esprit humain assoiffé de domination, qui écrase et qui frappe, se ménageant une brèche pour s'imposer au beau milieu des décombres de sa propre ruine.

Dans « *Karma* », les puissants n'ont que faire des hommes qu'ils envoient se faire tuer (« *Queen Victoria refused the blame* ») et poursuivent le massacre. Ainsi, à l'autre bout du monde, « *Les Empereurs des Chou rassemblent en troupeau leurs détrit* » et les poussent au combat (« *the Emperor of Chou herding their rubbish / Into battle roped together* »). La violence des métaphores met en avant des peuples brutalisés et traités comme du bétail ou des déchets, tout juste bons à finir sur le champ de bataille. La nominalisation de l'adjectif numéral (« *millions* »), qui apparaît deux fois dans la troisième strophe souligne l'insignifiance des victimes ensevelies sous la neige. L'accumulation de nombres exorbitants au cours du poème en fait un registre énumérant sans fin les carnages humains. C'est un véritable charnier qui est recensé dans l'évocation de « *cent cinquante millions d'années de famine* » (« *And a hundred and fifty million years of hunger* »), « *tuant avec autant de gratitude qu'elles respirent, moulant le cœur et la bouche* » (« *Killing gratefully as breathing / Moulded the heart and the mouth* »). L'oxymore formé par l'adverbe « *gratefully* » révèle la cruauté sans fond de ceux qui possèdent tout et qui disposent de millions de vie souverainement. La mort est une simple respiration qui soulève le corps humain, inévitable et nécessaire : elle impose son « *moule* » au corps humain, habitue la bouche qui sans cesse pourtant réclame du lait dans un réflexe de survie (« *That cry for milk* »).

Aux bouches affamées et livrées à la mort s'oppose alors, plus barbare que jamais, l'appétit sans limite de ceux qui les dominent. Les grands de ce monde, « *juchés en hauteur* » (« *They perch* »), contemplent en effet le « *sang chantant* » des esclaves remplir et couler le

²¹⁰ Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. 1980. Points Essais. Paris : Le Seuil, 2007, 115.

long des fleuves jusqu'à l'océan (« Over the slaves whose singing blood still flows / Through the Atlantic and up the Mississippi »). Cette opposition spatiale ne fait qu'accroître le sentiment de souffrance exprimé dans le sang qui coule et le chant qui résonne, portant les lamentations de peuples manipulés et détruits. L'image du sang est filée dans une métaphore qui évoque la « jugulaire » : le sang ne coule plus simplement le long du fleuve Mississippi, mais remonte le circuit du corps humain. Le corps des hommes, comme celui de l'éléphant attaqué par les hyènes dans « Crow's Elephant Totem Song » ou du prisonnier de « Invitation to the Dance » est morcelé et réduit en pièces, et il en fait de même de celui des soldats. Ils sont de la chair à canon, des bêtes découpées par les images en morceaux de viande. Ainsi, dans « Bayonet Charge », la description du corps humain fragmenté laisse présager la façon dont il vole en éclats, soufflé par les obus : « hearing / Bullets smacking the belly out of the air – / He lugged a rifle numb as a smashed arm; / The patriotic tear that had brimmed in his eye / Sweating like molten iron from the center of his chest ». En montrant les balles qui frappent le ventre, en comparant le fusil engourdi du soldat à un bras brisé, en suivant une « larme patriotique » qui affleure au coin de son œil, qui lui-même suinte comme du métal en fusion, la voix poétique met en évidence, par gros plans successifs, l'horreur de la guerre.

La violence de cette dernière heurte de plein fouet le soldat terrifié, et s'empare de son corps, devenu instrument de mort. Il est lui-même fondu dans le métal, comme en témoignent sa poitrine métallique ou son bras-fusil, et sa larme patriote est l'indice de son entière dévotion au combat. Le non-sens de la guerre est mis au premier plan à travers l'arrêt du soldat en fuite. Il se trouve en effet entraîné par une « mécanique » fatale (« In what cold clockwork of the stars and the nations »), dont il n'est qu'un simple rouage. La fin du poème prend en effet la tournure d'une vanité : la « dignité humaine » et le sens de l'honneur, en étant rapprochés de la richesse matérielle et du pouvoir des rois, deviennent un luxe sans valeur. La désinvolture de la formule « etcetera » met en avant le caractère dérisoire, non seulement de tous les biens, mais également des vies humaines sacrifiées sur le champ de bataille (« King, honor, human dignity, etcetera / Dropped like luxuries in a yelling alarm »). La description minutieuse, s'arrêtant, au cœur de l'action, sur les détails des corps déchirés, faisant valoir, comme dans un arrêt sur image, le soldat en fuite fauché par une balle, un pied caricaturalement figé en l'air (« and his foot hung like / Statuary in mid-stride ») ménagent des gros plans télégraphiques, rappelant la critique formulée par Hughes à l'égard du voyeurisme cruel de ses contemporains. Ses poèmes eux-mêmes deviennent les arrêts sur image sur lesquels la société du spectacle et du massacre permanents peut se pencher avec avidité.

Le titre du poème « Bowled Over » satisfait avec une ironie mordante cette envie sordide de sensations fortes : le texte met encore l'accent sur la partition du corps humain, volant en éclats sous l'impact d'une balle : le regard est aveugle, la nuque est amnésique, le corps entier est anéanti.²¹¹ La ponctuation exclamative de la déclaration averbale finale, « Desertion in the face of a bullet! », renforce la puissance fatale de l'impact et l'ingrate cruauté de ceux qui condamnent à l'oubli et à la honte le soldat déserteur « enterré sans les honneurs », que la mort, elle n'a pourtant pas épargné. Dans « Six Young Men », extrait de *The Hawk in the Rain*, Ted Hughes souligne la violence instantanée de la mort des soldats : d'un vers à l'autre, les voilà joyeux et fiers, ou impassibles et gisant sur leur lit de mort : « And this one, the very moment he was warned / From potting at tin-cans in no-man's-land, / Fell back dead with his rifle-sights shot away ». Le raccourcissement des mots employés, brutalement réduits à des monosyllabes, le poids des allitérations en dentales et occlusives, ainsi que les mots composés « tin-cans » et « no-man's-land » font trébucher les vers : ils imposent leur rythme saccadé, faisant valoir l'arrivée de la mort, claudicante mais déterminée à tout rafler sur son passage. Les mêmes procédés réapparaissent dans la strophe suivante : « Here's a man's photograph, / The locket of a smile, turned overnight / Into the hospital of his mangled last / Agony and hours; see bundled in it / His mightier-than-a-man dead bulk and weight ». La férocité des consonnes, dans la formule « dead bulk and weight », impose une clôture soudaine et violente : elle coupe court le souffle du soldat, écrasé et réduit à une masse sans vie.

Dans « Out », extrait de *Wodwo*, Hughes insiste sur la violence du traumatisme qui ne fait que généraliser dans l'espace et étendre dans le temps le climat de chaos et d'agressivité de la guerre. Elle déchire encore de l'intérieur le rescapé, ce que la première partie met en évidence, et que son titre « The Dream Time », déforme dans un violent sarcasme. La « poudre » et la « boue » emblématisent l'expérience des tranchées qui ont « mastiqué quatre ans durant » le soldat (« From the four-year mastication by gunfire and mud ») que l'allitération en /m/ souligne, faisant à la fois valoir le soldat qui rumine les souvenirs traumatiques d'une guerre qui l'a broyé corps et âme, et qui le détruit encore. L'appétit des ogres qui décident des guerres n'a en effet pas de limite : leurs désirs de conquête violents et voraces engloutissent les hommes qui se battent pour eux, et les enterrent sans plus de cérémonie. Ted Hughes souligne l'artificialité des commémorations dans la dernière partie du poème « Grief for Dead Soldiers », extrait de *The Hawk in the Rain*. Le début du poème annonce, de son superlatif

²¹¹ « When the eyes could not find their keys / Or the neck remember what mother whispered / Or the body stand to its word. » (CP 154-5)

ronflant, l'inauguration majestueuse de cénotaphes (« Mighiest, like some universal cataclysm, / Will be the unveiling of their cenotaph »). Pourtant, c'est une célébration de pacotille, une « fête » ordinaire (« burial party ») dans un monde où la mort est devenue monnaie courante. C'est ce que souligne le vers averbal « Each move, each sound, a fresh-cut epitaph », dont la structure répétitive met en évidence l'omniprésence obsédante de la mort. L'adjectif « fresh-cut » est plein d'une cruelle ironie : à l'ouest, rien de nouveau, car le seul horizon est celui de la tombe. Les grands de ce monde cultivent leurs hommes jusqu'à ce qu'ils soient mûrs pour le combat et seule les attend alors la mort pour les faucher. La mention de la « monstruosité du moment » que constitue l'inauguration des cénotaphes (« Monstrousness of the moment ») le révèle : il n'y a plus aucune issue : l'air prend la densité oppressante de la pierre (« making the air stone ») dans un monde irrespirable.

Pourtant le vent souffle, mais il ne fait que disperser le chant funèbre du clairon qui « pleure » les morts, le martèlement du tambour qui sonne le glas et le discours des officiers, dont seule la voix et non pas les mots sont évoqués (« Though thinly, the bugle will then cry, / The dead drum tap, and the feet of the columns / And the sergeant-major's voice blown about by the wind »). Tout sonne creux et faux : les consonnes finales de « dead », « drum » et « tap », qui coupent court tout élan vocalique, rendent manifeste l'impasse dans laquelle les hommes, le souffle coupé, se retrouvent. Les plaies de la guerre sont bien inguérissables, et dans un sursaut sarcastique, c'est la « permanente et prodigieuse victoire » de la mort qui est glorifiée, seule célébration à laquelle ont encore droit des foules détruites (« and the national sorrow, Over the crowds that know no other wound, / Permanent stupendous victory ») et qui, terrifiées, se tiennent immobiles, figées comme les figures peintes d'une nature morte (« The crowds will stand struck, like the painting of a terror »). Ted Hughes montre, comme il le soulignait dans ses commentaires sur l'œuvre de Leonard Baskin, que les hommes de la modernité se sont effectivement habitués au massacre, qu'ils contemplent comme un spectacle télévisé, avec un « détachement absolu », un « désintérêt anesthésié ». Face à l'éternité de la mort à laquelle leur prochain a été condamné, ils comptent leur temps, et « jurent contre le soleil qui rend leur labeur long » (« Cursing the sun that makes their work long »). Les hommes soupèsent leur douleur comme pour en estimer la valeur, et jettent d'un même geste une motte de terre dans la tombe et leur chagrin (« Weighing their grief by the ounce, and burying it »). Le zeugme met en évidence la confusion et l'avilissement des valeurs morales : dans le monde du massacre permanent, le chagrin (« grief ») a fait place au grief (« grievance »).

La terre refuse pourtant d'endurer ce que les hommes lui imposent et éructe de dégoût (« Earth spewed up the bones of the Irish »). Partout sur terre, les ogres triomphent, organisant

la boucherie des guerres selon un protocole industriel minutieusement observé. En sanskrit, « karma » désigne l'action, et en particulier l'acte rituel ; dans le poème l'hommage rendu par des fidèles corrompus prend donc la forme d'un sacrifice humain généralisé, d'un sordide carnage. Les hommes sont envoyés à l'abattoir comme du bétail : la chair à canon, soigneusement préparée est réduite en morceaux alléchants, jusqu'à ce que, devenue inutile, elle ne soit écartée comme un tas d'ordures. Crow, dans « Crow Tyrannosaurus », l'a aussi remarqué : « Even man he was a walking / Abattoir / Of innocents – ». Ainsi, dans « Karma », l'entremêlement des motifs de la dévoration, qui caractérise les hommes, et celui de la régurgitation, qui caractérise la terre, met en valeur le dégoût de cette dernière qui doit elle aussi engloutir les hommes qui débordent des charniers. Le monde frémit d'horreur et ses propres larmes l'ébranlent (« When the world-quaking tears were dropped ») face à la violence des hommes. L'absence de ponctuation dans le vers qui évoquent les lieux de Dresde et Buchenwald (« At Dresden at Buchenwald »), fait valoir la plume desséchée et la voix à bout de souffle qui les écrit ou les prononce d'un(e) trait(e) pour ne pas succomber à l'effroi.

Dans un commentaire rédigé pour la publication d'un recueil de poésies sur la Première Guerre mondiale, Ted Hughes insiste sur le sentiment d'impuissance qui a frappé les témoins et les victimes de la guerre : il est dû selon lui au caractère inadapté du langage à décrire en des termes authentiques l'expérience effroyable du front et à commémorer le souvenir traumatisant avec justesse. Le langage se heurte à des limites imprévues, face à l'atrocité des combats :

Perhaps Georgian language wouldn't look nearly so bad if it hadn't put to such a test. It was the worst equipment they could have had – the language of the very state of mind that belied and concealed the possibility of the nightmare that now had to be expressed. [...] Four years was not long enough, nor Edwardian and Georgian England the right training, nor stunned, somnambulist exhaustion the right condition, for digesting the shock of machine guns, armies of millions, and the plunge into the new dimension, where suddenly and for the first time Adam's descendants found themselves meaningless. (WP 71-2)

Hughes mentionne notamment les poètes-soldats Ivor Gurney et Osbert Sitwell, qui ont su faire alors usage d'un langage qu'il qualifie d'« antipoétique » afin de rendre compte de la dureté de la guerre.²¹² Si Hughes se rapproche de ce parti-pris en évoquant ce traumatisme dans

²¹² Dans sa recension de l'ouvrage *Men Who March Away: Poems of the First World War*, Ted Hughes évoque notamment les poètes soldats Ivor Gurney (1890-1937) et Osbert Sitwell (1892-1969), tous deux rescapés de la guerre (Parsons, Ian Macnaghten. Ed. *Men Who March Away: Poems of the First World War*. Viking Compass Book. New York : Viking Press, 1965). A leur propos, Ted Hughes souligne : « Two interesting survivors are Ivor Gurney and Osbert Sitwell. Both of them used a plain unpoetic language which makes an impressive lesson in preservation among the other tainted fruit » (WP 72). Hughes fait état de l'importance de la mémoire de la guerre pour les nouvelles générations, flottant comme un « fantôme national » au-dessus de chacun : « The First World War goes on getting stronger – our number one national ghost. It's still everywhere, molesting everybody. It's still politically alive, too, in an underground way. [...] An extra fascination, that may well have disappeared in

des textes d'une brutalité et d'une sécheresse manifestes, il n'en reste pas moins que ses poèmes font montre d'une indéniable virtuosité. La sophistication formelle et la profondeur des réseaux signifiants établis participent de la mise en œuvre d'une poétique de la destruction qui vise à créer un langage de la guerre en engageant les mots dans la bataille. Les mots du poète lancent en effet eux-mêmes l'assaut dans des textes où la guerre et la destruction ont imposé le rythme infernal d'une valse sinistre. Hughes révèle alors leur caractère insoutenable en exerçant notamment une pression sonore et rythmique sur le langage. Dans « Crow's Account of the Battle », Crow relate une « terrible bataille » (« There was this terrific battle »), où les cris s'élèvent de façon assourdissante (« Through this tearing deafness »). La récurrence des comparaisons dans le poème, initiées par les prépositions « as » ou « like », révèle l'impossibilité de faire sens au beau milieu du carnage. L'oreille est assourdie (« There were screams higher groans deeper / Than any ear could hold »), les tympanes explosent et les murs s'effondrent lors de la déflagration auditive (« Many eardrums burst and some walls / Collapsed to escape the noise »). Hughes décrit en détail la monstruosité du combat, où les hommes sont livrés à eux-mêmes, dans une course-poursuite sans issue contre la mort.

Ainsi, dans « Bayonet Charge », extrait de *The Hawk in the Rain*, la densité des strophes, longues de sept ou huit vers, aux sonorités brutales et éclatantes mettent à mal la tentative de fuite du soldat. Le poème s'ouvre sur son réveil soudain, et met en avant la précipitation avec laquelle il détale immédiatement. La simple conjonction de coordination « and » semble ne pas marquer la succession mais la simultanéité des actions, initiées par l'adverbe « Suddenly ». La voix poétique s'emballe, comme le souligne l'anadiplose « raw / In raw-seamed hot khaki », trébuchant alors qu'elle tente d'évoquer la fuite du soldat dont elle n'ose pas, dans son effroi, imaginer l'issue catastrophique. Les allitérations en dentales et occlusives d'une part (« seamed », « hot », « sweat », « Stumbling », « field », « clods », « towards », « hedge », « dazzled » pour les premières, puis « khaki », « across », « clods » pour les secondes) et les nombreuses aspirations, d'autre part (« hot », « his », « heavy », « hedge », « hearing »), mettent en relief la difficulté avec laquelle progresse tant bien que mal

twenty years' time, radiates from the memories of the survivors. They gave their brain-scarred accounts and every generation since has grown up under their huge first-hand fairy-tale. And somewhere in the nervous system of each survivor the underworld of perpetual Somme rages on unabated, ready to reabsorb the man completely at the right moment of alcohol or drug. We are still in the living thick of it, as well as being far out of it: so all the poems in this anthology have a circumstantial hold on us. » (WP 70-1) Le souvenir de la guerre est, chez Ted Hughes, intimement associé à son père, William Hughes, membre des Lancashire Fusiliers, et l'un des dix-sept survivants de la bataille de Gallipoli (1915-6). Il est le sujet du poème « Out », extrait de *Wodwo*.

le soldat pantelant. Dans ce passage, c'est la force physique des mots, le signifié lui-même, qui rend compte le plus sauvagement de l'épreuve endurée par le soldat. Le lecteur est plongé dans l'expérience faite par Crow : il doit se frayer un chemin dans ce vacarme assourdissant (« this tearing deafness »), comme submergé par « un torrent dans une cave sombre » (« As through a torrent in a dark cave »). Comme le soldat qui tente d'échapper à la mort, le lecteur doit chercher l'échappatoire au bruit (« to escape the noise »).

L'implosion d'un texte qui étouffe face à une perte de sens suffocante est mise en avant dans « Crow's Account of the Battle » : la structure accumulative du poème met en évidence un chaos absolu : tout se mélange et se défait sous l'impact des balles. Les esprits et les corps renoncent à la prière et la danse pour sombrer dans la mort (« Many prayers, many a proved watch, / Many bodies in excellent trim / Till the explosives ran out »). Ici, la répétition du déterminant pluriel « many » se heurte à la conjonction « till » qui annonce l'explosion fatale. Elle s'ajoute à la circularité de la formule conclusive « And what was left looked round at what was left ». Toutes les vies se trouvent brutalement dissoutes dans un désordre tautologique où les derniers restes d'humanité se dispersent, réduits à un pronom réifiant et aveugle (« what »). Les ajouts systématiques faits par le corbeau, initiés par la seule conjonction « And », la récurrence des formes élémentaires de présentation (« There was », « There were ») témoignent de l'impossibilité pour Crow d'organiser son récit et d'élaborer autre chose qu'un simple catalogue de toutes les calamités. La barbarie, dans toute son horreur, s'étale sous ses yeux, indescriptible et insensée. Son rythme est celui, étouffant, d'une valse macabre, dont la formule ternaire « Then everybody wept, / Or sat, too exhausted to weep / Or lay, too hurt to weep » annonce le programme. Le retour permanent au seul verbe « weep » souligne qu'en réalité le premier temps du combat est le seul temps qui désormais existe. Il réduit l'humanité à claudiquer sur place, et n'offre que des pleurs en guise de répit. Ce sont les lamentations des survivants ou des agonisants, qui dédouble donc un deuxième temps bancal et souligne la déséquilibre sinistre de cette valse effroyable.

La soudaine brutalité avec laquelle le désordre envahit le poème n'a d'égale que la rapidité avec laquelle le calme revient : les larmes semblent effacer le sang (« Blood was too like water ») et les cris sont ramenés au silence (« Cries were too like silence »). La surabondance des comparaisons dans la strophe, intensifiées par l'adverbe « too », souligne la désinvolture avec laquelle les guerres sont programmées et justifiées avant de sombrer dans un oubli et un silence tout aussi indifférents (« And happened too easily », « Which happened too easily / With too like consequences »). Le rythme est un principe structurant de la poétique de la guerre inventée par Ted Hughes. Dans « Karma », extrait de *Wodwo*, le raccourcissement

brutal des vers à la fin du poème, met ainsi en avant la respiration haletante d'êtres dans le besoin (« That cry for milk / From the breast / Of the mother »). La reprise anaphorique du complément « De la mère » (« Of the mother ») dans la strophe suivante, qui lui associe Dieu, puis le monde entier, puis le sang (« Of the God / Of the world / Made of blood ») accentue ce lien indéfectible entre les hommes et le règne naturel. Le rythme trépidant des vers met en avant une forme de circularité, dans un mouvement de remontée aux origines. Est mise au premier plan la centralité du sang, qui coule dans les fleuves, dans l'océan, et qui remonte à sa source, le corps humain et le Dieu qui l'a créé. Pourtant, tout en mettant en évidence la profonde unité entre tous les êtres, elle ne fait qu'exacerber la cruauté de ces massacres incessants, et le sentiment d'indignation face à la haine dont sont capables les hommes : le sang qui coule des plaies est le lait dont d'autres s'abreuvent.

A cette expérience sonore et rythmique, Hughes ajoute la force signifiante des mots de la guerre. Dans « Bowled Over », lui aussi extrait de *Wodwo*, la métaphore amoureuse transforme la trajectoire d'une balle en assaut érotique. La rapidité avec laquelle la balle traverse le paysage est mise en avant par l'enchaînement entre le titre et le premier vers : le sujet du poème est ainsi « Renversé » (Bowled Over) « par le baiser de la mort » (« By kiss of death »), et la vie ne peut rien face à l'élan de « cette passion première » (« That first infatuation »). En témoigne la récurrence des structures négatives et accumulatives dans la première strophe (« No more life can overpower », « world, cannot / Ever be harder or clearer or come / Closer »). L'accumulation progressive d'adjectifs épithètes (d'abord « patched fields », puis « broad daylight », et enfin « vast flaring blue skirts of seas ») dans la seconde strophe souligne le passage de la balle à travers une succession de paysages, filant devant des églises, à travers champs, sous les arbres où les rossignols chantent (« Trees where nightingales sang ») et alors que les vers s'appesantissent, la balle peut enfin s'arrêter, ayant touché sa cible. L'accent est mis sur le langage du corps, détenteur d'un savoir essentiel et désormais disparu : l'image des « clefs » que les yeux ne trouvent plus (« the eyes could not find their keys »), celle de la nuque oubliant le « murmure » maternel (« the neck remember what mother whispered ») et celle du mot unique qui tenait le corps (« the body stand to its word ») filent la même métaphore d'une herméneutique réduite à néant.

C'est la fin de l'aubade, du chant d'amour que les rossignols entonnaient, c'est la fin du « mot » simple qui faisait se lever l'homme. Le soldat est victime d'une passion trompeuse, celle qui l'a précipité au combat avec l'élan d'un amoureux éperdu, pour finalement le sacrifier, en victime d'une amante cruelle qui toujours triomphe. La mort sournoise qui le blesse d'une balle a remplacé l'amour qui décochait des flèches innocentes. La métaphore amoureuse file

un écheveau dense dans l'étoffe du texte, qui contraste avec l'anéantissement qu'entraîne le trépas du soldat. La surcharge sémantique ne fait alors que rendre plus flagrante le caractère insensé de la guerre. Elle rend manifeste l'égarement du soldat, trompé jusque dans la mort, afin de faire valoir, pour ceux qui y ont échappé, l'insignifiance de la vie humaine. En cela, « Bowled Over » devient effectivement « anti-poétique » : la saturation signifiante entraîne le « renversement » annoncé dans le titre, la défection (« Desertion ») du texte dont les fils semblent prêts à se rompre. Le langage suit le même cheminement que les hommes qui le manient d'une main avide : ils implorent, désertant les chemins d'une humanité en ruines.

Le silence des rossignols, dans « Bowled Over », signale l'anéantissement du soldat dans la mort et la perte de sens. Dans « Grief for Dead Soldiers », de la même manière, les oiseaux ont été réduits au silence (« the silenced birds ») et les foules se tiennent immobiles, stupéfaites, comme si tous avaient subi la déflagration qui, dans « Bayonet Charge », emportait le lièvre, la gueule béante, les yeux exorbités (« a yellow hare that rolled like a flame / And crawled in a threshing circle, its mouth wide / Open silent, its eyes standing out »). Leur statisme est également celui de la photographie de « Six Young Men » : ils attendent la catastrophe, figés comme les sujets d'une peinture (« The crowds will stand struck, like the painting of a terror »). Ils se tiennent effectivement pétrifiés dans un temps sans devenir, sans issue autre que la mort, de la même manière que le soldat rescapé de la première partie de « Out », prisonnier d'un souvenir traumatisant. Ne s'échappe plus alors qu'une berceuse sinistre, celle du sang (« lulling of blood »), qu'entonne, pris de folie, le blessé que met en scène la seconde partie du poème. Ce chant sinistre se diffuse partout, dans les veines des hommes, comme dans les fleuves, balafrant la terre d'autant de blessures. Il remonte dans le corps des victimes de « Karma » et s'inscrit dans le ciel, transportant le message de la mort jusque dans les foyers. Il se retrouve alors scellé sous le papier, attendant que la veuve de « Grief for Dead Soldiers » décachète l'enveloppe et rouvre la plaie. Une métapoétique de la guerre se met en œuvre dans les textes de Ted Hughes : lettres, messages, inscriptions, images et chants médiatisent l'avancée de la mort sur le monde des vivants, réduits à l'aphasie et à une stase morbide.

Ainsi, dans « Grief for Dead Soldiers », leur comparaison avec un tableau met en avant la mort symbolique des hommes, paralysés par la peur et le chagrin. Le tableau apocalyptique imaginé par le poète est particulièrement inquiétant : la planète est suspendue, comme une épée de Damoclès, au-dessus des « crânes fins des oiseaux réduits au silence » (« Hangs huge above the thin skulls of the silenced birds »). L'opposition entre les adjectifs « huge » et « thin » met en évidence l'anéantissement à venir d'un monde rachitique ; l'humanité, aphasique, ne peut

plus que constater le désastre et rendre un hommage piteux aux disparus. La photographie de « Six Young Men » renforce cette confusion entre vie et mort : le tableau et la photographie mettent en effet en scène une nature morte, où l'image doit parler à la place des hommes, qui ont perdu leurs mots dans le chagrin ou la mort. Jaunie et délavée (« faded and ochre-tinged »), elle rappelle la couleur du lièvre meurtri de « Bayonet Charge » : le jaunissement des corps et du papier signalent de la même manière la putréfaction physique et le passage du temps, qui crée un gouffre entre une vie passée et une mort omniprésente. La photographie conserve pourtant, comme si rien ne s'était passé, la mémoire de six jeunes gens, qui n'ont pas pris une ride (« Four decades [...] have not wrinkled the face or the hands »). Tout en les maintenant dans un parfait état de conservation, un décalage dysphorique s'instaure progressivement, par touches discrètes (« Though their cocked hats are not now fashionable »). Il rappelle que le temps s'est brutalement arrêté pour les soldats, et qu'un abîme sépare à présent le temps du cliché et celui auquel les hommes appartiennent. Le complexe réseau de rimes établi dans le poème instaure également une temporalité alternative : dans la seconde strophe en particulier, il donne l'impression que la voix poétique s'accroche au passé, tentant de maintenir un ordre sonore en refusant autant que faire se peut toute progression.

La voix poétique rappelle ainsi le souvenir du paysage vallonné : la berge des ruisseaux, l'arbre, le mur demeurent inchangés (« That bilberried bank, that thick tree, that black wall / Which are there yet and not changed »), et l'eau fait résonner son clapotis dans toute la vallée (« You hear the water of seven streams fall / To the roarer in the bottom, and through all / The leafy valley a rumoring of air go »). Le schéma de rimes embrassées (« know » / « go », « wall » / « fall » / « all ») maintient un cadre rassurant et bucolique, où la voix poétique, affirmée et solennelle (« I know ») souligne la permanence d'une nature prospère et joyeuse (« through all / The leafy valley a rumoring of air go »). Il est cependant perturbé au moment précis de l'évocation des six jeunes hommes assis près de l'eau (« From where these sit ») : la rime introduite par le verbe « sit » ne sera résolue qu'avec l'adverbe « yet » qui met en avant leur visage attentif (« their expressions listen yet »). Cependant, elle trahit un déséquilibre détruisant l'harmonie soigneusement instaurée par la voix poétique. L'élément perturbateur, l'adverbe « yet », est justement celui qui entraîne le basculement qui contredit sa première occurrence (« Where are there yet and not changed »). Un changement s'est en effet produit : bien que la même mélodie s'élève encore dans la vallée (« And still that valley has not changed its sound »), la mort a emporté les soldats (« Though their faces are four decades under the ground »). Malgré l'effort fourni pour conserver intact le tableau paisible et insouciant de la vallée, l'apparition d'une nouvelle rime, inédite dans la strophe, signale un inéluctable

renversement. La rime formée entre « sound » et « ground » ramène la libre rumeur pastorale à la tombe, avec la brutalité d'un couperet.

La seconde partie de « Grief for Dead Soldiers » met en évidence la blessure fatale dont souffrent les survivants : la veuve qui s'ignore encore contemple sans oser l'ouvrir le télégramme, « le plus secret, le plus petit » possible, qui est posé sur la table. Les superlatifs employés par le poète font valoir sa volonté d'euphémiser jusqu'à l'extrême « la plus terrible » nouvelle qu'ils annoncent malgré eux. Paralysée, la figure féminine voit la lettre s'ouvrir d'elle-même (« of its own accord »). La position initiale du groupe adverbial met en évidence la force de déflagration de la mort (« Inescapably and more terribly than any bomb / That dives to the cellar and lifts the house »). Aux idées de paralysie et de violence s'ajoutent donc celles de la rupture et de la destruction : la bombe en est l'indice terrifiant, elle détruit la maison de fond en comble et toute forme de vie qui s'y trouve. De plus, l'ouverture de la lettre correspond à celle de la plaie de la première partie du poème. Elle coupe net les liens entre les êtres et laisse place à une solitude absolue et infernale : la froideur des mots qui annoncent la nouvelle (« The bared / Words ») signalent le dénuement total de la veuve, tandis que les verbes « shear », puis « severing » mettent en évidence l'idée de coupure, reproduite dans les enjambements successifs. Les portes et les fenêtres s'ouvrent sur l'enfer dont les ténèbres ont déjà envahi la pièce (« The doors and windows open like great gates to a hell »), tandis que la figure féminine se rabougrit, vaincue corps et âme (« Lonely as her skull and little as her heart »).

La douleur de la veuve est d'autant plus frappante qu'elle tente de continuer à vaquer à ses occupations : « Toujours, elle portera des tasses de la table à l'évier » (« Still she will carry cups from table to sink »), dans un mouvement incohérent de va-et-vient qui trahit son malheur et son impuissance. La perte est incommensurable et le deuil impossible (« She cannot build her sorrow into a monument / And walk away from it ») : hantée par son mari mort, « suspendu à son cou » (« The dead man hangs around her neck »), la veuve étouffe, la corde au cou, mais c'est « tout ce qui reste d'un monde anéanti » (« For being all that remains in a world smashed »). Le vide, l'absence et la mort sont les derniers biens dont l'humanité peut désormais jouir. Dans la note qui introduit l'édition de 1979 de son recueil poétique *Remains of Elmet*, Ted Hughes décrit aussi les terres de son enfance comme les derniers « vestiges » du royaume oublié de la nature, abîmé par les activités des hommes et définitivement défiguré par le carnage

de leurs guerres incessantes.²¹³ Le poème « First, Mills » est par exemple fondé sur une opposition temporelle que l'espace met en avant. Dès le titre, un contraste est établi entre le temps premier des usines et le temps suivant des cénotaphes (« First, Mills » / « Then cenotaphs »). Il souligne l'étendue du désastre : les usines et les monuments funéraires sont les restes informes d'un monde créé par les hommes, et désormais à l'abandon. Le polyptote qui transforme le participe présent de l'adjectif « whitening » (« And faces whitening / At the windows ») en participe passé « whitened » (« even the hair whitened ») met en évidence la déliquescence des habitants de la vallée. A travers un zeugme, le poète relie le souvenir en ruines de la vallée aux ruines réelles des villages abandonnés : « Everything fell wetly to bits / In the memory / And along the sides of streets ». Le lien syntaxique est fondé sur une rupture sémantique : il rapporte dans l'espace du texte la blessure qui défigure la région, à la manière de la gare, devenue par métaphore la plaie béante qui défigure la vallée. C'est là que les soldats ont été emportés au combat, pour un voyage sans retour dont il ne reste que la trace, désormais inscrite dans le paysage comme une « plaie insondable » et « fatale » (« the bottomless wound of the railway station », « the fatal wound »).

Dans « Out », le soldat survivant est un fantôme exilé du monde des vivants comme du royaume des morts (« Estranged by long soaking / In the colours of mutilation »), incapable d'exprimer la douleur dans laquelle il baigne comme dans un borborygme. Le foyer, rempli d'objets rassurants et dérisoires (« On biscuit-bowl and piano and table-leg »), comme dans « Grief for Dead Soldiers », contraste avec le traumatisme qui hante le rescapé de guerre. Peu à peu, ils se transforment, faisant valoir la façon dont il replonge dans le cauchemar, dès que son regard accroche un souvenir. Ainsi, l'allitération en fricatives dans la mention de l'âtre et du crépitement du feu (« the hearth-fire, its blood-flicker ») fait résonner la détonation des

²¹³ Ted Hughes présente la Calder Valley (vallée de la Calder), région de son enfance, comme le dernier reliquat du royaume celtique d'Elmet (*CP* 1200). Ce dernier, qui fait à présent partie du West Yorkshire, correspond à un territoire comprenant la région de l'Upper Calder Valley et une partie des Pennines, cette petite chaîne de montagnes qui séparent l'Angleterre de l'Ecosse. Ce paysage de vallées et de collines est traversé par la rivière Calder, à qui il doit son nom présent. Théâtre des guerres des rois celtes et anglais, il devient territoire méthodiste au XVIII^e siècle. Il est ensuite irrémédiablement marqué par la révolution industrielle et le développement de l'industrie du textile. Plus tard, les guerres du XX^e siècle accélèrent son déclin, achevant la transformation de la région en champ de ruines. Hughes précise dans sa note préliminaire : « Gradually it dawned on you that you were living among the survivors, in the remains » (*CP* 1202). Dans la lettre qu'il adresse à la photographe Fay Godwin en 1976, Ted Hughes met en avant un « combat étrange », où la violence sauvage de la nature et les efforts opiniâtres des hommes se font écho dans un affrontement permanent : « What grips me about the place, I think, is the weird collision of that terrible life of slavery – to work, cash, Methodism – which was an heroic life really, and developed heroic virtues – inside those black buildings, with that wilderness, which is really a desert, more or less uninhabitable. The collision of the pathos of the early industrial revolution – that valley was the cradle of it – with the wildness of the place. The terribleness of it was sealed by the First World War when the whole lot were carted off and slaughtered, as a sort of ultimate humiliation and helplessness. » (*LTH* 379)

armes dans le petit salon. La rime récurrente en « -ion » (« mastication », « mutilation », « perforations », « possession ») est sans ambiguïté : elle dévoile le traumatisme dans toute son horreur, qui s'étend sur tous les objets. Le renforcement de l'adjectif « fort » (« strong ») par son comparatif de supériorité « plus fort » (« stronger »), puis la formule temporelle « Minute après minute » (« Of minute after minute ») met en évidence cette métamorphose terrifiante de l'insignifiant en réplique de l'atroce.

La gradation et la répétition rendent manifeste un écoulement paradoxal du temps, bloqué sur l'instant traumatique, qui demeure indépassable. Alors que les événements s'éloignent, la terreur grandit. Le silence de l'ancien soldat rend ce statisme temporel particulièrement prégnant. L'image de la pendule, introduite par une proposition circonstancielle qui met en avant l'idée de simultanéité le confirme (« as the clock's tiny cog / Laboured and on the thread of his listening / Dragged him bodily from under / The mortised four-year strata of dead Englishmen / He belonged with »). Le tic-tac de l'horloge lui aussi à présent « laboure » l'oreille du rescapé, lui rappelant sans cesse le temps écoulé depuis la mort de ses compagnons d'arme, et que l'image des « strates », formées par les corps empilés, ancre dans l'espace. Les objets du quotidien, que croise le regard du rescapé, sont inertes et figés dans un temps révolu, à l'image de la photographie de « Six Young Men » : à les contempler, rien n'a changé (« To regard this photograph might well dement, / Such contradictory permanent horrors here »). Pourtant, c'est justement ceci qui rappelle l'homme au moment « permanent de l'horreur » : ces objets ont la fixité des morts (« That man's not more alive whom you confront / And shake by the hand, see hale, hear speak loud, / Than any of these six celluloid smiles are ») et leur éloquence muette (« Nor prehistoric or fabulous beast more dead; / No thought so vivid as their smoking blood »). Ils se recouvrent effectivement de sang, comme la lettre candidement placée sur la table de la veuve dans « Grief for Dead Soldiers ». Nul n'est besoin de déchiffrer ces signaux : leur simple présence laisse deviner que quelque chose s'est passé. Objets de médiatisation, messagers de la mort, ils finissent par s'effacer pour immerger les rescapés dans « l'horreur permanente ».

Ainsi dans « Karma », le sang des morts s'écoule le long des fleuves et se déverse dans les océans (« the slaves whose singing blood still flows / Through the Atlantic and up the Mississippi ») tandis que leur plainte s'élève dans le ciel (« The seven lamented millions of Zion / Rose musically through the frozen mouths »). Le cœur, assoiffé du fluide nourricier, réclame son dû (« That the heart, a gulping mask, demands, demands / Appeasement ») : il fait retentir l'appel désespéré du supplicié. Le calvaire doit prendre fin, ce que la répétition essoufflée du verbe « exiger » (« demands ») souligne avec une note particulièrement

pathétique. Le « propriétaire » évoqué (« its bloody possessor ») est à la fois la victime elle-même, dont le cœur se vide de son sang, et le satané bourreau qui en demande toujours plus. L'organe va succomber mais le sang qui lui fait défaut est devenu l'encre qui inscrit sur la terre et dans le ciel la complainte des sacrifiés. Le sang remonte les voies du corps (« And up the jugular »), et marque la terre d'un même geste (« Skywriting across the cortex »), achevant de la balafrer à la manière des vers qui cisailent le papier, faisant valoir cette même plaie fatale qui défigure aussi les territoires d'Elmet.

Dans la seconde partie du poème « Out », la berceuse sanglante s'élève à nouveau de façon terrifiante : elle est capable d'animer un instant un cadavre qui s'anime brutalement sous la terre (« The dead man in his cave beginning to sweat »), avec la force surnaturelle d'un nouveau-né (The melting bronze visor of flesh / Of the mother in the baby-furnace »). Naissance et trépas ne font qu'un au sein d'un monde apocalyptique et qui n'a ni ordre ni sens : le découpage accentué des vers met en évidence un sentiment écrasant d'incrédulité qui culmine lorsque le mort se relève pour éternuer bruyamment :

Nobody believes, it / Could be nothing, all
Undergo smiling at
The lulling of blood in
Their ears, their ears, their ears, their eyes
Are only drops of water and even the dead man suddenly
Sits up and sneezes – Atishoo! (« Out », CP 165-6)

Le passage, structuré par des rejets successifs qui placent des prépositions en déséquilibre en fin de vers, s'embourbe dans la répétition insensée des mêmes termes. Les ellipses, réduisant le sujet et l'objet du propos à de simples pronoms (« Nobody », « it », « all ») trahissent l'angoisse montante de l'assemblée, qui détourne le regard que le langage ne peut lui-même plus évoquer. Effectivement, plus personne ne veut en croire ses « oreilles » ou ses « yeux » : le sang qui bat contre la tempe fait valoir la cadence infernale de la folie, de la mort, du chaos. L'infirmière, qui n'a pas le moindre sursaut et se contente d'envelopper le gisant, le sourire aux lèvres (« Then the nurse wraps him up, smiling »), est le modèle d'une société monstrueuse, qui a succombé à la folie et s'est entièrement soumise au régime de la guerre. L'onomatopée (« Atishoo! »), qui anime le texte d'un point d'exclamation, rend la situation aussi dérisoire que pathétique. Elle signale la banalité de la mort dans un univers qui met au monde des cadavres (« And it's just another baby »). L'humanité « titube », et le bébé qui chancelle n'apprend à marcher que pour aller au front, avant d'à nouveau s'effondrer, sous l'impact des balles (« As after being blasted to bits / The reassembled infantryman »). L'absence de titre à la deuxième partie du poème est à cet égard révélatrice, mettant en avant, par le silence, un néant généralisé.

d. Le verbe-vermine : au commencement étaient les ténèbres et le cri

« Crow's First Lesson » expose l'ineptie et l'impotence du Dieu du Logos, qui ne peut instruire le corbeau et lui révéler la vérité de son verbe, car elle n'est autre que ce mot d'amour dont s'est vidée la religion des hommes de la raison (« God tried to teach Crow how to talk. / 'Love,' said God, 'Say, Love.' »). Alors que dans l'Evangile de Saint Jean, il est dit que Jésus est sur terre pour faire comprendre aux hommes que « Dieu est amour » et les inciter à la charité et à la compassion, Crow s'avère un bien piètre disciple dans un monde où de telles vertus sont absentes.²¹⁴ Ainsi, les tentatives faites par le corbeau provoquent l'apparition d'un requin blanc à la gueule béante, d'insectes assoiffés de sang et enfin de la « prodigieuse de l'homme » (« Crow gaped, and the white shark crashed into the sea », « Crow gaped, and a bluefly, a tsetse, a mosquito / Zoomed out and down / To their sundry flesh-pots », « Man's bodiless prodigious head / Bulbed out onto the earth »). Le tableau est particulièrement ironique, transformant ce moment d'apprentissage capital en une scène burlesque où le démiurge, s'échine à vociférer un mot vidé de son sens (« 'No, no,' said God, 'Say Love. Now try it. LOVE.' ») dont chaque occurrence semble plutôt annoncer dix nouvelles plaies d'Egypte. L'apparition de l'homme n'est en effet pas la solution trouvée au mot d'amour, mais consacre bien au contraire le règne de la charogne : sa tête émerge d'une manière grotesque, morceau de viande déjà découpé par le boucher divin, les yeux révulsés (« with swivelling eyes »), en train de jacasser (« Jabbering protest »), déjà puni pour ses appétits dévorants. L'image suivante qui décrit Adam et Eve en train de lutter péniblement plutôt que en train de s'unir, protégés par l'amour divin le confirme (« The two struggled together on the grass »). Les cris cacophoniques et les mouvements disgracieux signalent l'inanité du Verbe divin et les mensonges du récit chrétien. Crow n'est pas dupe : le mot qu'il doit prononcer demeure si étrange qu'il provoque chez lui une réaction de répulsion physique : plutôt que de lui faire battre la chamade de l'amour, il est pris de haut-

²¹⁴ « Comme le Père m'a aimé, moi aussi je vous ai aimés. Demeurez en mon amour, comme moi j'ai gardé les commandements de mon Père et je demeure en son amour. Je vous dis cela pour que ma joie soit en vous et que votre joie soit complète. Voici quel est mon commandement : vous aimer les uns les autres comme je vous ai aimés. Nul n'a plus grand amour que celui-ci : déposer sa vie pour ses amis. Vous êtes mes amis, si vous faites ce que je vous commande. [...] Ce que je vous commande, c'est de vous aimer les uns les autres. » (Jean 15 : 9-14, 17. In *La Bible de Jérusalem*, opus cit. 1823)

le-cœur, et ne peut que vomir un verbe dont le seul commandement est de justifier la violence, le chaos et la mort (« convulsed, gaped, retched »).

Héraclite d'Ephèse est l'un des premiers à avoir pensé la question du logos (λόγος), terme grec dont la polysémie fonde la complexité du rapport de l'homme au monde. Comme le rappelle le chercheur Michel Fattal dans l'étude qu'il mène sur les *Fragments* laissés par Héraclite, le « logos des origines » convoqué par ce dernier ne signifie pas encore « raison » (*ratio*), sens que lui donneront avant tout les philosophies platonicienne et aristotélicienne, qui l'associent aux capacités de l'esprit à développer un raisonnement logique et méthodique. Il recouvre en réalité « une multiplicité de significations : l'intelligence, la parole, le discours, le mot, la renommée, le feu, la guerre, l'harmonie, la mesure, la loi, la sagesse et Dieu ».²¹⁵ Dans les *Fragments* où il apparaît, le logos d'Héraclite est avant tout, comme les premières occurrences du terme chez Homère l'attestent déjà, une aptitude à rassembler et choisir,²¹⁶ puis, selon le même geste synthétique que la parole exige, à dire.²¹⁷ C'est ce qui fonde le lien inextricable entre le logos et intelligence (φρόνησις), car c'est elle qui permet à la parole entendue d'être comprise et rassemblée dans l'esprit. Michel Fattal souligne qu'une des invariants des *Fragments* est d'ainsi toujours présenter le logos dans un « rapport d'instruction », dans le cadre d'une « relation de maître à disciple ». Le logos d'Héraclite, rappelle-t-il, est en outre le « Logos-Cosmos » « qui gouverne le monde », et l'organise selon sa loi, « principe du devenir, toujours présent et commun aux choses, tout en étant une sagesse séparée. » (Fattal 145-6). De cette multiplicité de sens du logos, les pensées platonicienne et aristotélicienne retiendront avant tout une force logique proprement humaine, capable d'organiser et de penser son environnement, dont les hommes de la raison moderne sont les héritiers directs. Michel Fattal conclut ses réflexions traductologiques en des termes qui

²¹⁵ Michel Fattal s'est consacré à l'étude des *Fragments* d'Héraclite dans le but d'y discuter les diverses traductions possibles du terme *logos*, le distinguant radicalement de la « raison » et d'un « logocentrisme », véritable « monstre de la rationalité, qui domine désormais les réflexions épistémologiques selon lui. (Fattal, Michel. « Le logos d'Héraclite : un essai de traduction. » In *Revue des Études Grecques*, tome 99, 1986, 142. URL : https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1986_num_99_470_1455)

²¹⁶ Dans le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Pierre Chantraine rapproche le substantif λόγος du verbe λέγω qui a ce sens de rassembler, collecter, choisir. (Chantraine, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots. Tome III*. 1968. Paris : Klincksieck, 1983, 625 ; cité par Michel Fattal.)

²¹⁷ Partout est latent le concept d'organisation, de calcul et d'intention. Il faut cependant noter que la valeur purement rationnelle du 'calcul', du 'compte' et de la 'réflexion' se trouve dans de rares exemples et toujours sous la forme de composés tels que διελέξατο (disputer) βιάλεγοντες (réfléchir). Ce qui pousse Fournier à dire que « l'aspect rationnel de λέγειν et de λόγος, dès Homère est... incontestable. Mais il n'est pas définitif et exclusif : dès Homère même λέγειν dépassera le stade rationnel et distributif de 'ramasser, réunir, choisir, compter' ; mais il n'atteindra pas ce qui en semblerait l'aboutissement logique, les acceptions extrêmes 'calculer, estimer, penser' esquissées en διελέξατο et ἀλέγοντες » ; « le dire devient une action synthétique au même titre que le rassembler ». (Fattal 144)

coïncident avec l'image donnée du Dieu du Logos dans les poèmes de Ted Hughes : « Ainsi la philosophie des clivages et de la séparation (χωρισμός) établie d'une façon définitive par le logos-raison de Platon semble avoir déterminé le destin de l'Occident, plus que la philosophie unitaire et non-dualiste du logos-intelligence d'Héraclite ». Il souligne la façon dont la pensée occidentale privilégie « la voie de la pure rationalité du logos-ratio », et l'analyse purement scientifique, délaissant « la voie héraclitéenne qui envisage les choses d'une manière aussi bien rationnelle que non-rationnelle », sans chercher à opposer systématiquement « λόγος et φύσις », voire à imposer le « primat du logos vis-à-vis de l'être » (Fattal 152).

La vérité chrétienne « Dieu est amour » est une fiction théologique trompeuse et le Dieu du Logos de *Crow* est une figure « des clivages et de la séparation », un faussaire dualiste qui doit opposer l'homme à la nature, *physis* menaçante, émanation de la Déesse-Mère, qu'il vaut mieux détruire. Si de nombreux poèmes décrivent la façon dont l'homme s'est emparé des ressources de la nature et a mis à mal son environnement au nom de son Dieu, dans « A Disaster », la force destructrice du Dieu du Logos, incarnée dans son verbe, est mise au premier plan, et sa proie, c'est désormais l'homme en personne. Crow observe la venue d'un mot qui se met à « tuer des hommes » (« Crow saw it killing men »), « réduire des villes entières en miettes » (« He saw it bulldozing / Whole cities to rubble »), « empoisonner les mers de ses excréments » (« He saw its excreta poisoning seas »), et « par son souffle réduire des contrées entières en cendres » (« He saw its breath burning whole lands / To dusty char »). La seconde strophe revient sur chacun de ses gestes destructeurs, offrant un miroir révélateur. Le monde est prisonnier de la menace du souffle exterminateur de ce mot : réduit à une bouche, « sans oreilles, sans yeux » (« The word oozed its way, all mouth, / Earless, eyeless »), le mot a « aspiré les villes » (« He saw it sucking the cities »), « englouti les gens » (« Drinking out all the people ») et les a « digéré » (« Till there were none left, / All digested inside the world ») jusqu'à épuisement.

Alors que le récit biblique rapporte qu'au « commencement était le Verbe » annonciateur du Messie salvateur, dans « A Disaster », la figure christique déguisée derrière ce verbe dévastateur (« There came news of a word ») n'est l'instrument que du chaos. Même Crow qui, au début du poème, continuait de manger sa pitance sans se laisser perturber par les actions meurtrières du mot (« He ate well »), finit par fuir dans la précipitation. Au charognard qui obéit à une loi amoral que rien ne peut entacher, s'oppose l'iniquité du langage divin souillé par la cupidité des hommes qui l'ont inventé. Le mot divin est lui-même un charognard vorace (« Ravenous ») voué à devenir charogne avant de disparaître (« So there it shrank, wrinking weaker »). La dissolution finale du mot, qui s'effondre comme un champignon puis

se fige en « lac desséché » (« Puddling / Like a collapsing mushroom. / Finally a drying salty lake ») met en évidence la précarité des fondements religieux instaurés par les hommes. Le monde est désormais le « désert craquelé » où seuls scintillent les « os des gens de la terre » (« All that remained of it a brittle desert / Dazzling with the bones of the earth's people ») et « où Crow se promène et médite » (« Where Crow walked and mused »). Le mot nuisible de « A Disaster » n'a eu de cesse de réprimer et de détruire, de rejeter ce qu'il devait accueillir et rassembler.

Dans « The Contender », le Messie que les hommes de la modernité se sont inventés est celui qui s'accroche lui-même à sa croix et œuvre à son propre supplice. Crucifié par « des clous de rien » (« nails of nothing »), il est l'emblème de l' inanité du message divin. Le poème met en évidence l'insensibilité du « Candidat », que « pas une femme dans le monde ne peut mouvoir » (« All the women in the world could move him »). Ces femmes, le visage déformé par la douleur et le chagrin (« They came their mouths deformed against stone / They came and their tears salted his nail-holes »), qu'elles viennent placer contre la pierre, offrent un contraste saisissant avec le Candidat, littéralement de marbre face à elles. Les pleurs des figures féminines ont pour seule conséquence d'aggraver les douleurs du crucifié, lorsque le sel de leurs larmes vient aviver les plaies. En effet, le nom « embitterment », qui se rapporte à la frustration des personnages féminins impuissants, rappelle également la douleur éprouvée par le Candidat « en plein effort » (« To his effort »). C'est la raison pour laquelle son sourire se change alors en grimace (« He abandoned his grin to them his grimace / In his face »), et qu'il ferme son visage et son corps, comme pour mieux résister à la souffrance. Cependant, sa résolution morbide (« As a dead man adamant »), par l'ironie de sa logique, met en évidence l'absurdité de la détermination du Candidat.

L'insensibilité du Christ est notamment mise en avant à travers les répétitions du verbe « move » : le verbe est employé, d'une part, dans un sens littéral pour décrire les sandales du supplicié qui, devenues inutiles, finissent par se décomposer (« His sandals could not move him they burst their thongs / And rotted from his fixture »). D'autre part, le verbe apparaît à travers une antanaclase qui joue sur son double-sens, physique et émotionnel, pour indiquer que « pas un homme dans le monde » ne peut ébranler le Candidat attaché à sa croix mais également indifférent à ce qui se passe autour de lui. Son insensibilité devient malveillance, comme en témoigne son soulagement apparent lorsque les hommes rassemblés autour de lui pour le soutenir finissent par se disperser en se querellant (« Their arguments were a relief »). De plus, l'image de sa ceinture qui finit, comme ses sandales, par se rompre (« His belt could not endure the siege – it burst / And lay broken »), révèle l'inhumanité du Candidat, dont

l'obstination s'avère plus solide que le cuir et moins sensible que des objets inanimés. L'opposition directe entre la ceinture « détruite » (« Lay broken ») et le large sourire du Candidat (« He grinned ») renforce sa brutalité : une fois de plus, le verbe « move » est employé, pour décrire des « petits enfants » qui se rassemblent et forment un chœur autour de lui pour l'émouvoir (« Little children came in chorus to move him »). L'image de ce chœur enfantin rend plus sordide la figure du Candidat isolé, que rien ou personne n'est capable d'atteindre : le groupe formé par les enfants, unanimement tournés vers lui et dévoués à sa personne, contraste avec le regard de biais et le sourire oblique que le Candidat leur lance (« But he glanced at them out of his eye-corners / Over the edge of his grin »). Ce sourire, capable de leur faire « perdre leur foi en la vie » (« And they lost their courage in life ») révèle sa profonde malignité et son inquiétante perversité.

Rien n'est capable d'avoir un effet sur le Christ : c'est ce que soulignent les mouvements des « forêts de chêne » et des « montagnes » (« Oak forests came and went with the hawk's wing / Mountains rose and fell ») : même les éléments naturels les plus profondément ancrés dans la terre sont moins inébranlables que le crucifié, qui use de toutes ses forces pour rester en place (« He lay crucified with all his strength / On the earth »). Dirigeant vers le soleil son sourire impavide (« Grinning towards the sun »), il révèle l'imbécilité de sa dévotion dans un regard qui préfère s'aveugler plutôt que de ciller face à la brûlure de la lumière (« Through the tiny holes of his eyes »). La mention successive du soleil, de la lune et de « tout l'attirail des cieux » (« And towards the moon / And towards the whole paraphernalia of the heavens ») met en avant la monstruosité du Christ, à la foi plus ardente plus que l'objet même de sa foi, le Dieu maître des cieux et des astres. Son corps en lambeaux l'abandonne à son tour, comme l'atteste la mention des « coutures de son visage » (« Through the seams of his face ») ou des « ficelles de ses lèvres » (« With the strings of his lips »). Pourtant, le Christ ne se défait pas de son sourire (« Grinning »). Il a beau se décomposer (« decay »), sombrer dans le noir (« into the black »), « dans le néant retentissant » (« Into the ringing nothing »), percé par les « os de ses dents » (« Through the bones of his teeth »), rien ne saura avoir raison de lui et l'écarter de son chemin de croix. L'adjectif « senseless » met en évidence le caractère abrutissant de l'ordalie traversée par le Christ. Crucifié obstiné, il a perdu toute sensibilité : il refuse non seulement de faiblir face à la douleur et de reconnaître les messages que son corps lui envoie, mais fait également preuve d'indifférence à l'égard des femmes, des hommes et des enfants qui viennent le secourir, révélant la folie de la foi.

Le Christ, à l'image de Saint Georges, est une figure d'*hubris* et non pas de candeur, et sa crucifixion devient une scène d'humiliation plutôt que d'humilité. Plutôt que d'endurer la

passion dans l'intimité du corps et de l'âme qui se réconcilient pour mieux se soutenir, il y exhibe la force têtue de l'esprit qui mortifie une chair tant honnie, jusqu'à vouloir mourir pour démontrer la faiblesse de cette dernière. La perversion du message évangélique est le stigmate d'une corruption profonde du langage qu'il manipule, « logos » qui finit par se figer sur la croix. Dans *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, René Girard défend l'idée que le logos de l'Évangile, parole d'amour, n'a rien à voir avec le logos de la violence pensé par Héraclite, et qu'il cherche plutôt, lorsque violence il y a, à dénoncer celle des hommes et à les inviter à n'y prendre pas part.²¹⁸ Pourtant, ici, qu'il soit question du logos johannique ou du logos héraclitien, un double rejet est repérable : d'une part, la violence du logos du Dieu créé par les hommes signale leur corruption morale et langagière. D'autre part, cette violence est également bien loin de celle évoquée par la pensée grecque : Héraclite définit la véhémence du logos comme un élan et comme la force nécessaires pour assembler les éléments contraires qui s'affrontent dans un monde en perpétuel mouvement.²¹⁹ Dans l'univers infiniment mouvant d'Héraclite, le logos rassemble tous les éléments qui le composent comme un centre de gravité

²¹⁸ « [René Girard] C'est avec Héraclite que le mot Logos devient un terme essentiel de la philosophie. Au-delà du langage proprement dit, ce terme désigne l'objet même que vise le discours philosophique. Si ce discours pouvait s'achever, il serait identique au Logos, c'est-à-dire au principe divin, rationnel et logique, selon lequel le monde est organisé. Le mot Logos appartient aussi à l'Évangile de Jean et sa présence plus que tout autre chose a fait longtemps considérer ce texte comme le plus 'grec' des quatre Évangiles. Il désigne le Christ en tant que rédempteur et en tant qu'il est étroitement associé à l'œuvre créatrice de Dieu et Dieu lui-même. [...] Heidegger reconnaît que le Logos grec a partie liée avec la violence. Ce sont les traits dégagés par Heidegger qu'il importe de souligner si on veut distinguer le Logos grec du Logos johannique. C'est bien là l'entreprise de Heidegger; elle me paraît légitime, et même essentielle. Heidegger se donne les moyens de réussir du côté grec, en définissant le Logos héraclitéen de façon correcte, comme cette violence - le sacré - qui maintient les doubles ensemble, qui les empêche de s'entre-détruire, mais il s'aveugle, en revanche, à la réalité du Logos johannique. Ce qui l'empêche de réussir, c'est sa volonté d'introduire la violence non seulement dans le Logos grec, où elle figure vraiment, mais aussi dans le Logos johannique, en faisant de ce dernier l'expression d'une divinité inutilement tyrannique et cruelle. [...] [Jean-Michel Oughourlian] Cette distinction entre les deux Logos est fondamentale. Ce que vous dites, au fond, c'est que toutes les formes religieuses, philosophiques et post-philosophiques multiplient les différenciations de toutes sortes pour dissimuler, escamoter ou même nier explicitement cette distinction-là, seule fondamentale. Vous faites le contraire ; vous cherchez à montrer la vanité de toutes les différences respectées par les hommes afin de retrouver une distinction unique, la distinction absolue entre le Logos de la violence, qui n'est pas, et le Logos de l'amour, qui est. [René Girard] Cette révélation, c'est celle du Logos lui-même qui, dans le christianisme, est expulsé une fois de plus, par la lecture sacrificielle qu'on en donne, c'est-à-dire par un retour du Logos de la violence. Le Logos n'en est pas moins en train de se révéler, mais il tolère une fois de plus ce recouvrement pour différer encore un peu la plénitude de sa révélation. Le Logos de l'amour laisse faire; il se laisse toujours expulser par le Logos de la violence, mais son expulsion est de mieux en mieux révélée, révélant avec elle ce Logos de la violence comme celui qui n'existe qu'en expulsant le vrai Logos et d'une certaine façon en le parasitant. » (Girard, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde. Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort*. Paris : Grasset, 1978, 286, 289, 296-7)

²¹⁹ Le fragment 8 et le fragment 80 consacrent l'omniprésence de la « discorde » : « Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Θ, 2, 1155b4. – Ce qui est contraire est utile et c'est de ce qui est en lutte que naît la plus belle harmonie ; tout se fait par discorde. (Trad. Léon Robin) » ; « Celse, dans Origène, *Contre Celse*, VI, 42. – Il faut savoir que la guerre est commune, la justice discorde, que tout se fait et se détruit par discorde ». Le fragment 53 fait du combat (*polemos*) le « père de toutes choses » : « Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 9, 4. – La guerre est père de tout, roi de tout, a désigné ceux-ci comme dieux, ceux-là comme hommes, ceux-ci comme esclaves, ceux-là comme libres. » (Héraclite 193 sqq)

autour duquel ils trouvent leur équilibre selon des flux d'attraction et de répulsion qui se compensent en permanence. Il offre à l'homme la possibilité de penser et de parler du monde, mais aussi de forger son identité et de trouver sa stabilité dans le flot continu qui l'entraîne comme l'univers tout entier. Au contraire, le verbe divin incarné dans la figure christique de « The Contender » se fige et refuse catégoriquement d'être « mu » ou « ému » de la moindre manière. Il s'immobilise, sachant son équilibre instable et sa fin proche.

C'est ce qu'atteste l'image du ver dans « A Childish Prank » : Crow mord le ver (« He bit the Worm »), « fils unique de Dieu » (« God's only son »), et le coupe en deux morceaux (« Into two writhing parts »). C'est non seulement le ver-fils de Dieu (« worm »), mais aussi le verbe (« word ») qui est ainsi réduit en pièces, au cours d'une eucharistie rongée par la vermine. Les hommes doivent construire des murs de pierre afin de protéger leurs fragiles accomplissements religieux et éviter qu'ils ne pourrissent, mais la vermine y prolifère quand bien même, car c'est bien l'état auquel le verbe divin a été réduit. Dans « Mount Zion », extrait de *Remains of Elmet*, le Christ apparaît à nouveau sous la forme d'un « vers nu et sanguinolent / Qui a renoncé au spectre » (« a naked bleeding worm / Who had given up the ghost »). Réduit à l'impotence, le vers-verbe divin renie le Saint Esprit qui n'est plus qu'un fantôme insignifiant. La religion est une prison qui enferme l'esprit des hommes (« their prison-yard ») et les dresse à protéger aveuglément leur bastion : de leurs « âmes dociles, rasées » (« their cowed, shaven souls »), ils œuvrent à bâtir des murs toujours plus hauts pour se prémunir des assauts (« Riving at the religious stonework / With their furious chisels and screwdrivers. ») mais tout est pourri de l'intérieur.

Les dévots forment « un commissariat médusé » (« A mesmerised commissariat ») qui doit perpétuellement monter la garde, mais au regard hagard. Leur aliénation est mise en avant par des gros plans qui détaillent des corps fragmentés, pris de convulsions, des yeux exorbités et des bouches poussant des hurlements (« The convicting holy eyes, the convulsed Moses mouthings – / Mouths that God had burnt with the breath of Moriah », « Lips stretching saliva, eyes fixed like the eyes / Of cockerels hung by the legs »). Les fidèles possédés ressemblent davantage aux victimes d'un tortionnaire insensible qu'aux élus d'une religion bienveillante : la densité des réseaux allitératifs rend palpable la violence des dogmes, tandis que les images successives fonctionnent comme autant de coupes qui déchirent les hommes de l'intérieur. Ces éructations qui mettent l'écume à la bouche – image que l'on retrouve dans les vociférations du prêtre de « Tree », aussi extrait de *Remains of Elmet* – montrent des hommes ivres de pouvoir, aux paroles vides de sens. Elles débouchent sur « un cri sans fond », absolument désespéré (« the bottomless cry ») : le verbe, rongé par le ver, a pourri dans les mains, les yeux

et la bouche du charognard. De la même manière, dans « The Sluttiest Sheep in England », la ruine est totale : dès la première strophe, le rythme haché par les rejets, la brutalité des allitérations et la multiplication de monosyllabiques met en avant un monde infernal, ravagé par la vermine, à l'image de l'agneau christique (« Maggots »). Une divinité malfaisante et indésirable (« This god-of-what-nobody-wants ») surveille ses ouailles (« To watch you ») qui éructent, en désespoir de cause, des supplications vermoulues (« wormy coughs »). Abandonnés aux lois du hasard (« And the fluke reigns »), les hommes semblent condamnés à la folie (« Splash-black faces / Of psychotic mashams, possessed / By their demonic agates »), et à la fosse commune (« quarry dead ends »).

Dans « The Scream », le poème qui ouvre le récit poétique de *Cave Birds*, c'est bien un cri qui retentit d'entrée de jeu, interrompt l'homme de la raison qui prétend encore tout connaître d'un monde dont il tient le gouvernail fermement (« I knew I rode the wheel of the universe ») et veut faire entendre sa louange (« Then I, too, opened my mouth to praise ») comme si de rien n'était. Rien de sa vie, de son Dieu, de son langage ne peut plus faire illusion, et il faudra bientôt rendre des comptes. Enfermé dans sa chambre d'enfant, comme naguère le philosophe Sartre décrit dans « Wings », ignoré par l'éclat du soleil et le regard du faucon, ne peut plus s'exprimer autrement que par un cri qu'il vomit et dont la puissance de déflagration est telle qu'elle se confond avec le silence (« A silent lump of volcanic glass // The scream / Vomited itself »). Dans « Mount Zion », la noirceur du mont et sa masse impressionnante le confirment : il se dresse comme un pan de noir, un mur (« wall ») qui rappelle ceux des usines (« Walls at Alcomden », « Walls ») décrits dans le recueil. Il bloque toute source de lumière (« A building blocking the moon ») tout en fermant les horizons car le seul encore ouvert aux hommes de la modernité est celui de la mort que sa forme même rappelle (« Mount Zion's gravestone slab », « that uplifted mass / Was a deadfall »). Au commencement, n'étaient donc que les ténèbres et le cri.

La formule que Ted Hughes emploie dans « The Perfect Forms », extrait de *The Hawk in the Rain*, pour décrire la Genèse comme « l'avortement en six jours de l'Absolu » (« The six-day abortion of the Absolute ») prépare le lecteur à assister aux « convulsions cauchemardesques de la Création » dans « Logos », extrait de *Wodwo*. Au cours de cette Genèse inversée, l'éveil à la vie n'est que douleur et amertume (« Suddenly tastes the nightmare moving / Still in its mouth / And spits it kicking out, with a swinish cry – / which is God's first cry »). Les vers, ébranlés par les heurts consonantiques, alourdis par les répétitions, mettent en avant un spectacle pathétique. Le cri, devenu simple grognement étouffé (« A mumbling over and over »), est bien loin du commencement magistral annoncé dans la Bible. Inarticulé, brutal

et monstrueux, il atteste une triple déformation : c'est non seulement le récit biblique qui est mis à mal, mais également le règne humain, qui devient difforme, et enfin le langage qui affiche toute sa disgrâce. Ted Hughes oppose un démenti féroce à l'impérieuse Genèse : le nouveau-né, qui pousse comme Dieu son premier cri, se lamente d'avoir jamais vécu (« the new-born baby is lamenting / That it ever lived – »), témoignant de la faillite couplée de la vie, de la joie et du langage. Dieu n'est plus qu'un brave type, pantin grotesque (« God is a good fellow, but His mother's against Him »), entraîné dans un cercle infernal de destruction permanente, qui ne fait écho qu'à la mainmise destructrice des hommes sur leur environnement et sur eux-mêmes. La contraction de l'auxiliaire « être » (« 's ») est l'indice le plus discret et le plus terrible de la déréluction humaine et divine.

La Genèse décrite dans *Crow* a lieu dans des ténèbres étouffantes où seul retentit encore un hurlement de douleur saisissant. Le poème « Lineage » établit ainsi la nouvelle vérité du récit génésique : « Au commencement était Cri » (« In the beginning was Scream »), travestissant doublement la formule « Au commencement était le Verbe ». Le Christ, incarnation du verbe divin, est non seulement remplacé par un hurlement de douleur, mais ce dernier se manifeste lui aussi dans la chair, comme le laisse à penser l'absence d'article et la majuscule qui le personnifient. La violence du premier vers est celle qui, dans l'œuvre picturale d'Edvard Munch, donne également forme au souffle meurtri de la voix humaine.²²⁰ Le premier élément de la Création est à la fois le hurlement de douleur de la mère, engendrant dans la souffrance et le sang, et celui du nouveau-né de « Logos » dont les yeux ne s'ouvrent que pour découvrir avec effroi la réalité du monde incarné et pour implorer Dieu de lui reprendre sa vie. Dans « Crow's Song of God », poème finalement exclu du recueil des aventures du corbeau, l'homme, impuissant et contraint de vivre, s'accroche au vain espoir de la rédemption et du salut que Dieu pourra lui apporter, s'il le laisse franchir enfin les « portes du Paradis » (« the gatepost of heaven »). Le tic-tac de la montre (« Clinging to the tick of his watch ») ne sert plus qu'à faire entendre le décompte qui le sépare encore du réconfort de l'au-delà. A l'inverse de la montre décrite dans « A Bedtime Story » et « Oedipus Crow », l'homme n'attend plus que le trépas afin de se débarrasser enfin du fardeau de la vie, « rêve brouillé comme du vomi » (« Under a dream muddled like vomit »), dont il ne peut se réveiller, et qu'il ne peut régurgiter (« That he cannot vomit, he cannot wake up to vomit »).

²²⁰ Munch, Edvard. *Le Cri*. Tempera sur carton. 91 x 73,5 cm. Oslo : Nasjonalgalleriet, 1893.

Ce rêve est le cauchemar de la Création qui plonge le fidèle dans un sommeil annihilateur et qui fait de la vie sur terre une épreuve insurmontable. Ainsi, dans « A Kill », la vie est transformée en balafre à travers laquelle l'être humain parvient à distinguer le monde sous la forme d'un « éclair rêvé » (« Seeing his life stab through him, a dream flash »), avant de se noyer dans son propre sang (« As he drowned in his own blood »). C'est en poussant un cri qui déchire ses entrailles (« Uttering a bowel-emptying cry ») que vie et mort se confondent dans une ultime ruade. Le cri est celui que « ses racines arrachent à l'atome fondateur » (« his roots tearing out / Of the bedrock atom »), qui le lacère de près et de loin (« letting the cry rip through his as at a distance ») et qui fait dire à certains « c'est un garçon », tandis que l'être naissant perd connaissance (« 'It's a boy!' / Then everything went black »). Alors que la conscience s'éveille aux cris qui sanctionnent son existence, elle sombre immédiatement dans les ténèbres : le dernier mot du poème, l'adjectif « black », met au premier plan la noirceur d'une vie sans éclat, comparable à une mort, qui attend l'individu qui naît dans un monde défait. L'indifférence de Dieu dans « Crow's Song of God » est signifiante (« But God sees nothing of this person ») : lui aussi attend désespérément le Sauveur, qu'il appelle en marmonnant : « As He mutters / My Saviour is coming ». La répétition de la formule à la fin du poème, « He is coming », mue la parole du Dieu du Logos en une supplique vaine, qui ne débouche que sur un silence morbide. De la même manière, « Lineage » ne met pas en avant le mouvement de croissance et le développement de la vie depuis ses origines mais, en faisant s'enchaîner des éléments sans lien ou logique apparents, provoque le vertige. La Genèse absurde que le poème décrit fait valoir l'égarement de la pensée qui tourne en rond à « jamais jamais jamais ».²²¹

L'homme de la raison, comme Saint Georges, a préféré occire les démons tapis dans l'embrasement de la porte plutôt que de les apprivoiser, refusant de faire siennes leurs ténèbres. Il recherche encore dans le néant des cieux la « Bête noire » qui se tapit dans la noirceur de son âme (« The Black Beast »), et qui assombrissent désormais le monde et en font le désert craquelé évoqué dans « A Disaster ». Le « désastre », étymologiquement, signe le départ de la dernière trace de lumière, achevant de plonger l'homme de la raison dans le noir de la dissolution. Il est le Candidat de « The Contender », affichant, face au soleil, un sourire narquois (« Grinning towards the sun ») qui se fige au moment où il sombre dans les ténèbres et dans le néant (« Grinning into the black / Into the ringing nothing »).

²²¹ « In the beginning was Scream / Who begat Blood / Who begat Eye / Who begat Fear / Who begat Wing / Who begat Bone / Who begat Granite / Who begat Violet / Who begat Guitar / Who begat Sweat / Who begat Adam / Who begat Mary / Who begat God / Who begat Nothing / Who begat Never / Never Never Never / Who begat Crow [...] ». (« Lineage », CP 218)

En effet, rien n'attend plus l'homme que le néant. Crow, couronné roi de la charogne (« King of Carrion »), règne seul sur un royaume vide (« His kingdom is empty »), dans un monde absolument déserté où un dernier cri s'évapore, signant la fin absolue de l'homme (« The empty world, from which the last cry / Flapped hugely, hopelessly away »). Crow est le dernier errant sur une planète détruite, mais ce n'est pas parce qu'il serait capable, à la différence de l'homme, de surmonter la peur qu'il a de la mort, mais justement parce qu'il semble en ignorer la puissance de déflagration. Dans « Examination at the Womb-Door », il ramène tout à la mort dans une forme d'inconscience outrageuse, qui lui fait dire qu'il est « plus fort » qu'elle (« But who is stronger than death? / *Me evidently* »). Cette inconscience même devient la « pure conscience » évoquée dans « Crow the Just », et elle trouve son origine même dans la noirceur incomparable du corbeau, plus noire encore que les « pupilles des canons de fusil » :

This is how he kept his conscience so pure
He was black

(Blacker

Than the eyepupils

Of the gunbarrels.) (« Crow the Just », CP 272)

C'est cette noirceur plus que noire qui est décrite dans « Crow Blacker Than Ever », où le corbeau prend définitivement les commandes dans un monde où Dieu, « dégoûté de l'homme, se tourne vers les cieux » (« When God, disgusted with man / Turned towards Heaven »), et où l'homme, « dégoûté de Dieu, se tourne vers Eve » (« And man, disgusted with God, / Turned towards Eve »). Avant que tout ne s'effondre définitivement (« Things looked like falling apart »), Crow « cloue ensemble » Dieu et l'homme (« But Crow Crow / Crow nailed them together »). Leur souffrance est signalée par le cri et le sang qui jaillissent au même moment, entremêlant la destinée funeste de l'humanité à celle de son Dieu (« So man cried, but with God's voice / And God bled, but with man's blood »). Les monostiches répétés sur lesquels se ferme le poème appuient ce constat, mettant en évidence l'agonie sans fin ni répit de l'homme et de Dieu (« The agony did not diminish »), incapables, chacun de leur côté, de s'affirmer en tant que tel (« Man could not be man nor God God »). La répétition des noms « man » et « God », rappelant celle du troisième distique, défait le lien entre l'homme et Dieu, auparavant signalée par le chiasme, pour les renvoyer à eux-mêmes et à l'impossibilité qu'ils éprouvent à se développer individuellement. Le bégaiement disgracieux provoqué par la

répétition immédiate du nom « God », de surcroît, met en évidence l'échec absolu du verbe divin.

Une répétition supplémentaire, celle du nom « agony », dans un vers qui se démantèle et se trouve réduit à deux, puis un seul terme, renforce l'impression d'épuisement de toutes les forces vivantes, celle du langage y compris. Pourtant, c'est le verbe « Grew » qui est ainsi mis en avant, ainsi que le large sourire qu'affiche Crow (« The agony // Grew. // Crow // Grinned. »), qui exulte face à son œuvre (« This is my Creation »), faisant battre le « noir pavillon de lui-même » (« Flying the black flag of himself ») qui célèbre la victoire des ténèbres. Assistant à la défection du lien entre Dieu et l'homme, Crow fait valoir son œuvre destructrice, comme le négatif du tableau génésique. Il est le seigneur d'un noir aussi aveuglant que le soleil décrit dans « Crowcolour » (« like the sun / Blacker than any blindness »), apparu dans « The Door » par la « noire porte » de l'œil et « volant d'un soleil à l'autre » jusqu'à faire de la terre son refuge (« A black doorway: / The eye's pupil. // Through the doorway came Crow. // Flying from sun to sun, he found this home »). Dans « Crow the Just », « Crowcolour » (« He was as much blacker / Than any negro / As a negro's eye-pupil »), « The Door », ou encore « Crow's Last Stand » (« Limpid and black – / Crow's eye-pupil »), le lien établi entre les ténèbres et la pupille de l'œil rappelle que dans un monde « enragé et calciné » (« raged and charred ») où les hommes et Dieu sont désormais aveugles ou assoupis, seuls les charognards, aidés de leurs armes, visent encore juste.

Le poème en deux parties, « Two Legends », qui ouvre le recueil des aventures du corbeau brosse justement le tableau lugubre de la naissance noire de Crow. L'anaphore qui, dans les versets bibliques, donne un caractère incantatoire et magique à la parole divine, détruit ici toute tentative de construction. Du chaos et de sa noirceur, doivent surgir la vie, la lumière, le mot, mais cette Genèse négative atteste seulement la réalité d'un monde infernal et en ruines.²²² Le cri n'existe que sous la forme d'un bégaiement (« the huge stammer / Of the cry ») qui gonfle (« swelling »), mais retombe aussitôt, incapable de « prononcer son soleil » (« could not / Pronounce its sun »), et le souffle, haché par les rejets, finit par se couper définitivement. C'est dans cette obscurité terminale qu'apparaît pourtant l'œuf de ténèbres d'où émergera Crow (« An egg of blackness »). L'œuf est un « arc-en-ciel noir » (« black rainbow »), qui a tromphé de la lumière apportée par le règne alternatif de la lune et du soleil (« sun and moon alternate

²²² Il est ainsi signifiant que dans « Crow's Song of Himself » Dieu doit faire exploser Crow afin de faire émerger la lumière : il fait de la destruction totale le seul moyen de construire encore quelque chose, attestant son caractère d'anti-démiurge.

their weathers »), qui a englouti toutes les couleurs confondues dans ses rayons pour faire triompher ses ténèbres. Le mot « light » apparaît à deux reprises dans le poème, et comme le mot « soleil », il est rejeté en fin de vers, et évoqué négativement (« unable to suck in light », « striving to pull out into the light », « The cry that, swelling, could not / Pronounce its sun ») : la lumière est ainsi associée à l'effort fait pour l'atteindre, ce que soulignent les nombreux enjambements, allant jusqu'à traverser trois vers pour parvenir jusqu'à elle. Cet effort devient aussi celui de la voix poétique qui prend une grande respiration dans l'espoir d'avoir encore assez de souffle pour « prononcer son soleil », liant donc le langage à la lumière dans leur combat pour advenir dans un monde de ténèbres et de cris.

Crow est pourtant celui qui vole « de soleil en soleil » dans « The Door » (« Flying from sun to sun »), qui, dans « Crow Communes », parvient même à une « demi-illumination » (« Half-illuminated »), et qui, dans « Crow Tyrannosaurus », se demande s'il ne devrait pas renoncer à son trône de charognard pour faire advenir la lumière (« Alas / Alas ought I / to stop eating / And try to become the light? »). Dans « Crow's Fall », il va jusqu'à vouloir se mesurer au soleil, qu'il trouve « trop blanc » (« he decided that the sun was too white »). Crow fonce sans hésitation vers le centre du soleil, à la manière d'un fusil dardé sur sa proie (« He aimed his beak direct at the sun's centre »). La réflexivité de la formule « He laughed himself to the centre of himself » révèle cependant que l'égocentrisme du corbeau l'aveugle. Lorsqu'il s'élance, « des arbres soudainement vieillissent et des ombres s'aplatissent » (« At his battle cry trees grew suddenly old, / Shadows flattened »), images qui mettent implicitement en avant la puissance du soleil à son zénith, tandis que Crow, à l'origine blanc (« When Crow was white »), est carbonisé, devient noir de suie (« and Crow returned charred black ») et libère une vapeur de la même couleur (« He opened his mouth but what came out was charred black »). Les répétitions laconiques des mêmes formules mettent en avant la platitude de cette anti-aventure, alors que Crow a l'impression d'avoir œuvre à un véritable miracle. Il est, comme l'homme, le sot, puéril et dupe, qui interprète à grand-peine ce qui vient de lui arriver : le recours au verbe « managed » met en avant un nouvel effort fourni par Crow, qui paraît surhumain, mais qui consiste simplement à prendre la parole pour tirer sa conclusion. La tautologie à laquelle il est parvenu à grand peine achève alors de le tourner au ridicule : « Where white is black and black is white, I won ». Crow ne retient de l'épisode que ce qui l'arrange, considérant que son changement de couleur est la preuve de son triomphe, alors que le soleil n'en est que plus éblouissant de blancheur.

Le poème, cependant, propose de revenir sur la « Chute de Crow » en rappelant que le corbeau, à l'origine, était blanc comme neige, et tout de probité vêtu ; pourtant, l'oiseau

imaginé par Ted Hughes affiche toujours cette candeur désarmante, même dans les pires circonstances, faisant surgir un paradoxe déstabilisant. Si la « Chute » est justifiée par le péché originel, qui prouve la « noirceur » de l'âme humaine, Crow manifeste, du début à la fin de ses aventures, une naïveté troublante, suggérant que la déchéance des hommes et de l'oiseau n'est en réalité qu'une erreur dont le Dieu qui les veille est seul responsable. Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, le mythe d'Apollon et Coronis décrit aussi le corbeau blanc qui veut à son tour aider le dieu qui le protège. Pourtant, sa fidélité et son empressement causeront sa perte : car le dieu, furieux de découvrir, grâce aux dires du corbeau, que son amante Coronis le trahit, se vengera de la belle princesse mais punira aussi le corbeau qui l'a averti en imposant la noirceur à l'oiseau immaculé.²²³ La dualité chromatique sur laquelle le poème est fondée invite alors, une fois de plus, à remettre en cause le « dualisme spirituel » instauré par la religion chrétienne. Dans « Crow's Nerve Fails », Crow ignore ainsi tout des raisons pour lesquelles, à présent, il erre « prisonnier sans pardon » (« unforgiven prisoner ») sur une terre en ruines. Sa noirceur n'explique pas qu'il doive rendre compte de tous les meurtres dont il a perdu le souvenir (« Who murdered all these? », « Trying to remember his crimes »). Il est prisonnier de lui-même (« How can he fly from his feathers? / And why have they homed on him? »), comme il l'est de la terre (« His prison is the earth ») et du rôle qui lui a été assigné. Le titre, qui invite à considérer le moment où Crow fait preuve de faiblesse (« Crow's Nerve Fails »), met en réalité en avant celui où Crow se révèle, faisant enfin preuve de l'humanité qui manque tant aux hommes.

L'anagramme, qui permet de transformer le nom « nerve » en l'adverbe « never », révèle la façon dont le « Dieu du Jamais et du Rien » (« Who begat Nothing / Who begat Never / Never Never Never ») de « Lineage », refusant « jamais » de « rien » endosser de sa culpabilité, en a fait, entièrement et définitivement, le tribut de l'humanité et du corbeau (« These living dead that root in his nerves and his blood / Till he is visibly black »). La violence

²²³ « [...] toi-même, corbeau loquace, tu venais d'échanger tout à coup ton ancienne blancheur contre des ailes noires. Car le plumage de cet oiseau avait autrefois l'éclat de la neige ou de l'argent ; il rivalisait avec les colombes immaculées et ne cédait ni aux oies, dont la voix vigilante devait un jour sauver le Capitole, ni au cygne, amant des eaux. Sa langue le perdit ; sa langue loquace fut cause que sa couleur, jadis blanche, est aujourd'hui le contraire du blanc. Il n'y avait point de plus belle femme dans toute l'Hémonie que Coronis de Larisse. Elle te plut, dieu de Delphes, du moins tant qu'elle fut chaste ou qu'elle échappa à ta surveillance ; mais l'oiseau de Phébus découvrit qu'elle était infidèle et, pour révéler sa faute secrète, ce dénonciateur inexorable s'envola vers son maître. [...] A la nouvelle de ce crime, le dieu qui l'aime laisse tomber sa couronne de laurier ; il change de visage et de couleur ; son plectre lui échappe ; le cœur gonflé d'une bouillante colère, il saisit ses armes coutumières ; courbant les cornes de son arc, il le tend et transperce d'un trait inévitable le sein qu'il pressa tant de fois contre son sein. [...] Quant au corbeau, qui attendait la récompense de son fidèle récit, il l'exclut du nombre des oiseaux au blanc plumage. » (Ovide. *Les Métamorphoses*. Ed. Jean-Pierre Néraudau. Trad. Georges Lafaye. 1992. Folio. Paris : Gallimard, 2005, 91-4)

sombre qui se dégage de « Two Legends » est présentée comme indépassable : « noire est la bile sur le lit de sang » dans laquelle l'humanité gît désormais (« Black is the gall lying on the bed of the blood »), n'offrant plus que le spectacle désolé d'une terre enténébrée (« Black is the earth-globe »), et Crow est « penché dans le néant au-dessus du néant » (« Bent in emptiness over emptiness »). Le rejet qui coupe en deux la formule répétitive met en avant la fracture instaurée dès la genèse, et qui résonne dans la conscience broyée du corbeau, unique survivant de l'extermination. Crow survit, en effet, mais de manière négative : il ne vit pas un supplément de vie par rapport au commun des mortels, mais s'arrache à la mort et existe seulement, monstrueusement, du fait d'être indifférent à son omniprésence. C'est ce que l'aparté final met en avant : la formule « But flying », est une carcasse déplumée qui s'arrache à la page, ultime sursaut verbal dans un poème écrasé par le poids des ténèbres et du vide. Elle est un dernier lambeau de parole, arraché au brouillard de la nuit et de la mort. Dans un monde détruit, seuls semblent pouvoir survivre de cette manière négative les âmes damnées, vidées de tout idéal. Dans ce monde, aucun absolu (« The six-day abortion of the Absolute ») n'a résisté à la barbarie humaine, et le langage qui permettait à l'homme d'établir des liens avec ce qui l'entoure, a lui aussi été définitivement brisé.

Chapitre 3

Le poète écorché

Dans une entrevue accordée au critique Ekbert Faas, Ted Hughes revient, pour s'en justifier, sur la « violence » de certains de ses textes lui ayant valu, dès le début de sa carrière poétique, de nombreuses et vives critiques. Le poète, comme un chasseur qui se lance à l'aventure, capte de la réalité ce qu'elle peut lui offrir : à la manière de Crow, déboussolé et impuissant, il prend les armes dont il dispose, attrape les proies à sa portée. S'il avance parmi des ruines encore fumantes et des cadavres encore chauds qui n'inspirent rien sinon l'horreur et le désarroi, c'est simplement car son œuvre est le reflet de l'insoutenable violence d'un monde qui semble voir sa fin approcher. Pourtant, le poète fait valoir une résolution à toute épreuve et un désir urgent de se confronter aux forces en présence, pour y trouver celles capables d'encore insuffler leur énergie à ce monde défait. C'est lorsque la bataille semble définitivement perdue qu'il faut aller au front. Ted Hughes manifeste dans son œuvre une détermination presque sauvage à poursuivre le combat alors que ceux qui ont déjà renoncé n'y voient plus que l'agressivité puérile et le tapage inconvenant qui perturbent le murmure de la prière et la douceur de la berceuse dont une société accablée par le deuil réclame le réconfort. Le poète en est conscient et, dans son entrevue avec Ekbert Faas, il souligne la façon dont son œuvre s'oppose à une génération d'artistes désœuvrés qui, après le cataclysme des guerres, cherchent au contraire à trouver refuge dans le confort rassurant du quotidien :

One of the things those poets had in common I think was the post-war mood of having had enough... enough rhetoric, enough overweening push of any kind, enough of the dark gods, enough of the id, enough of the Angelic powers and the heroic efforts to make new worlds They'd seen it all turn into death camps and atomic bombs. All they wanted was to get back into civvies and get home to the wife and kids and for the rest of their lives not a thing was going to interfere with a nice cigarette and a nice view of the park. The second war after all was a colossal negative revelation. In a sense it meant they recoiled to some essential English strengths. But it set them dead against negotiation with anything outside the cosiest arrangement of society. They wanted it cosy. It was a heroic position. They were like Eskimos in their igloo, with a difference. They'd had enough sleeping out. Now I came a bit later. I hadn't had enough. I was all for opening negotiations with whatever happened to be out there. (Faas 201)

Les remarques de Ted Hughes désignent notamment les poètes rassemblés par le critique et poète Robert Conquest dans son anthologie *New Lines*, dont les deux volumes distinguent certains de ses contemporains les plus fameux. Depuis le début des années 1950, une nouvelle génération de poètes, informelle mais connue sous le nom de Movement, a fait son apparition. Dans *New Lines*, publié seulement un an avant la parution de *The Hawk in the Rain*, Robert Conquest rassemble des textes de Kingsley Amis, Donald Davie, D. J. Enright, Thom Gunn, John Holloway, Elizabeth Jennings, Philip Larkin, John Wain et certains de ses propres textes. Il s'attache à décrire les liens qui rassemblent ce groupe de poètes, tout en les distinguant de ceux de la décennie précédente, dénonçant les « excès » d'une poésie chargée d'un point de vue rhétorique et thématique. A l'opposé, Robert Conquest met en valeur dans son introduction des poètes plus « terre-à-terre », à l'écriture « empirique », qui refusent « d'abandonner une structure rationnelle et un langage compréhensible, même lorsque le vers est riche d'intentions émotionnelles », et renonçant à « un verbiage dispersé et sentimental » ou à « de creuses pirouettes techniques ». ²²⁴ Même s'il inclut dans le second volume de *New Lines* quatre textes de Ted Hughes, Robert Conquest, comme le rappelle Ekbert Faas au cours de l'entretien avec le poète, continue de dénoncer la « poésie de la violence » dont son œuvre semble devenue l'emblème. ²²⁵

Dans *The Art of Ted Hughes*, Keith Sagar décrit les poèmes de l'anthologie de Robert Conquest comme des textes ancrés dans « l'ordinaire », et leurs auteurs comme des « hommes ordinaires parlant à des hommes ordinaires de choses ordinaires dans un langage ordinaire », refusant d'admettre dans le cercle clos de leurs œuvres « une quelconque dimension de l'expérience humaine qui s'éloignerait du cercle rassurant du quotidien et du familier ». ²²⁶ La

²²⁴ Robert Conquest dénonce en réalité une véritable « corruption » de l'art poétique (« corruption of the general attitude to poetry in the last decade ») et une « théorie débilatante » l'ayant transformé en gymnastique verbale creuse et lieu d'épanchement sentimental (« The debilitating theory that poetry must be metaphorical gained wide acceptance. Poets were encouraged to produce diffuse and sentimental verbiage, or hollow technical pirouettes... »). Il distingue cette pratique creuse d'une discipline guidée par la raison et la mesure : « If one had briefly to distinguish this poetry of the fifties from its predecessors, I believe the most important general point would be that it submits to no great systems of theoretical constructs nor agglomerations of unconscious commands. It is free from both mystical and logical compulsions and – like modern philosophy – is empirical in its attitude to all that comes. [...] On the more technical side, though of course related to all this, we see refusal to abandon a rational structure and comprehensible language, even when the verse is most highly charged with sensuous or emotional intent. » (Conquest, Robert. Ed. *New Lines: An Anthology*. Basingstoke : The MacMillan Press, 1956, xiv-xv)

²²⁵ « You find yourself in opposition not only to some of your critics but also to most of the *New Lines* poets who for the most part write about life in our civilization. Robert Conquest, though he included four of your poems in *New Lines II*, did so only after rejecting the poetry of violence in his introduction. » (Faas 201)

²²⁶ « The poets of the fifties, Conquest claimed, were [...] rooted in common experience with a reverence for the real person or even ; men speaking to men in a manner in which they could hope to be generally understood about matters human, humane and rational. Clearly poetry must not be allowed to disappear into the clouds. Some poets may need someone to hang on to their legs. But isn't this a function for critics rather than other poets? And a man

cigarette portée à des lèvres désincarnées dans « Crow Alights » ou produisant une volute de fumée semblable à celle qui s'échappe du pistolet de « That Moment » dans un monde réduit à néant, trahit l'opinion de Hughes quant à cet idéal domestique qu'il décrit lui-même comme centré autour « d'une bonne cigarette et d'une bonne vue sur le parc » : l'homme doit affronter ses démons et de la même manière le poète ne doit pas renoncer face à l'énigme du monde. La violence de son œuvre se veut salvatrice : elle impose un sauvetage nécessaire de la terre « par une réforme du bon sens et de la sensibilité » visant à « corriger le régime des 'valeurs sociales et humanitaires habituelles', à porter secours non seulement à l'humanité mais aussi à tous les autres éléments du vivant » : à porter secours, en somme, « à la vie elle-même ». ²²⁷

Dans « Hawk Roosting », « Thrushes », « Pike », ou « The Jaguar » et « Second Glance at a Jaguar », les cinq poèmes les plus critiqués pour leur violence supposée, Ted Hughes fait preuve d'une véhémence qui ne renvoie pas seulement à la férocité de la nature « célébrée » pour ce qu'elle est, mais qui est l'élan nécessaire au poète lancé à l'assaut d'une réalité insaisissable. ²²⁸ Dans *Poetry in the Making*, Ted Hughes revient sur sa vocation poétique en la liant à l'intérêt qu'il trouvait, enfant, à observer et capturer les animaux sauvages dans les champs, les forêts, les rivières parmi lesquels il a grandi. Il souligne les points communs entre l'activité du poète et celle du chasseur : les poèmes deviennent « une sorte d'animal », « possédant leur propre vie » individuelle et séparée, « même vis-à-vis de leur auteur » : « rien ne peut leur être ajouté ou ôté sans les mutiler ou même les tuer ». Pour le poète, les poèmes, à l'image des animaux, « détiennent une certaine sagesse. Ils connaissent quelque chose de particulier... quelque chose que peut-être nous sommes très curieux d'apprendre », et ce sont ces entités, qui « possèdent une vitalité débordante, séparée de la [sienne] », plus que des animaux ou des poèmes en particulier, que le poète reconnaît avoir voulu capturer. ²²⁹ De cette

whose feet are on the ground need not fix his eyes upon his feet. Many of the poems in *New Lines* were not rooted in experiences one could feel to be important; they were commonplace. Too many of the poets represented there spoke like common men speaking to common men of common things in common language, all congratulating each other on their refusal to be taken in, aggressively provincial and slangy, disenchanted to the point of affectation. Most disabling was their refusal to handle or even acknowledge a dimension of human experience beyond the merely local and day-to-day. » (Sagar 12-3)

²²⁷ « And the universal movement in which all these different currents make one tide is the movement to save the earth by a reformed good sense and sensitivity – to correct the regime of our 'customary social and humanitarian values', as it advertises itself, and rescue not only mankind from it, but all other living things: to rescue life' itself. » (WP 267)

²²⁸ « You probably know about the controversy between Rawson and Hainsworth as to whether you celebrate violence for its own sake. » (Faas 199)

²²⁹ « There are all sorts of ways of capturing animals and birds and fish. I spent most of my time, up to the age of fifteen or so, trying out many of these ways and when my enthusiasm began to wane, as it did gradually, I started to write poems. You might not think that these two interests, capturing animals and writing poems, have much in common. But the more I think back the more sure I am that with me the two interests have been one interest. [...]

profession de foi poétique, ressort l'idée essentielle que le poème doit être le moment d'une confrontation vitale. Il opère une capture de la réalité vivante, visant à provoquer une secousse signifiante, à la fois humaine et poétique, qui fait prendre conscience des énergies autonomes à l'œuvre dans le monde et dans l'espace du texte. Dans plusieurs poèmes de *The Hawk in the Rain* et *Lupercal*, la mise en avant du monde animal est celle d'une brutale révélation, d'un choc sensible et spirituel transformant le regard. L'arène où évoluent les créatures sauvages est celle du poème où se livre un combat d'une rare violence entre l'expérience et l'imagination, entre la vérité insondable du monde et de la réalité et celle du sujet humain qui y pénètre, effectivement, comme dans une bataille, à corps et âme perdus.

L'entreprise demeure périlleuse, et l'échec est possible : le monde, extérieur au sujet humain, lui résiste, comme un mur infranchissable, un écran opaque, et les moyens offerts par le langage pour en percer et en rapporter les secrets, atteignent parfois leurs limites. Pour les dépasser, le poète force et déforme son matériau, outrant ses capacités jusqu'à la rupture, d'une manière dont Crow offre l'exemple le plus éloquent. La figure du corbeau imaginée par le poète pousse en effet cette stratégie poétique combative à ses extrêmes. Planant dans le sillage de l'homme comme une ombre, Crow le fripon révèle le piètre état dans lequel l'homme a laissé le monde. L'ordre qu'il a instauré et sa civilisation supposée menacent de s'effondrer, les coutures craquent et défont définitivement l'étoffe du récit humain et laissent le corbeau exsangue, le poète écorché (Kristeva 1980, 159). Cependant, Crow est un charognard, et il sait tirer partie de cette situation critique : s'il délivre un message en charpie, c'est bien la seule vérité que les hommes peuvent encore conserver dans une vie dont le sens a été réduit à l'état de ruines. Crow, en s'emparant du langage des hommes comme d'une charogne supplémentaire, en joue comme d'un véritable objet, faisant valoir son épaisseur matérielle et mettant donc en évidence ce poids linguistique qui finit par déformer le regard que les hommes de la modernité portent sur la réalité.

Crow, à ce titre, est à la fois le sujet et l'objet poétique, et il est aussi l'*alter ego* du poète. Si ce dernier lui tend un miroir, son nom, Crow, laisse deviner, dans le repli du palindrome, l'œuvre, « work », que l'artiste compose, comme il compose avec le monde en ruines qu'il a sous les yeux. Crow a l'impertinence de l'équivocité : il est aussi polémique

In a way, I suppose, I think of poems as a sort of animal. They have their own life, like animals, by which I mean that they seem quite separate from any person, even from their author, and nothing can be added to them or taken away without maiming and perhaps even killing them. And they have a certain wisdom. They know something special... something perhaps which we are very curious to learn. Maybe my concern has been to capture not animals particularly and not poems, but simply things which have a vivid life of their own, outside mine. However all they may be, my interest in animals began when I began. » (WP 10)

qu'anémique, possédant, d'un côté, un caractère caustique et ravageur et, de l'autre, une voix rauque et criarde, capable seulement de produire un chant atonal et vide de sens. Le fondement polémique de Crow est bien de pousser le potentiel polysémique d'une figure surprenante, non pas seulement du côté d'une surcharge référentielle, mais bien aussi du côté de l'insignifiance. Le corbeau, alors seulement, devient la voix d'une civilisation qui a connu l'holocauste et les autodafés, le poète d'un monde en lambeaux.

Si le roi Jéhovah, le héros de la raison, a succombé à la folie, le corbeau est son bouffon, et il est le plus apte à raconter son histoire. Dans les récits mythologiques d'Amérique du nord où le corbeau apparaît à de nombreuses reprises, il incarne une figure à deux visages : d'un côté, il est un oiseau créateur, qui œuvre à l'élaboration du monde des hommes, et de l'autre, il incarne un fripon, créature puérile, rusée et égoïste qui n'a de cesse de satisfaire ses appétits sensuels dévorants. Dans un essai publié dans *45 Contemporary Poems: The Creative Process*, le poète évoque en effet l'importance des légendes folkloriques consacrées à la figure du fripon (Trickster Tales) dans la rédaction de *Crow* dont les principales caractéristiques sont également décrites par Paul Radin, Karl Kerényi et Carl Gustav Jung dans *The Trickster: A Study in North-American Mythology*.²³⁰ C. G. Jung met notamment en avant le fait que le fripon « personnifie des traits de caractère » que chaque individu possède, devenant une « personification collective » de l'ego. Le fripon est de plus présent dans l'inconscient sous la forme des « tendances contraires » qui l'agitent et parfois mènent à l'élaboration d'une « personnalité seconde », d'un caractère « puéril et inférieur » au sein de la psyché humaine.²³¹ Jung explique que « bien qu'il ne soit pas mauvais, il commet les actes les plus atroces par pure inconscience et incongruité » : « sa maladresse et son absence d'instinct » le rendent plus stupide qu'un animal, car, comme il le rappelle, « ces défauts sont les marques de la nature humaine qui n'est pas aussi bien adaptée à son environnement que les animaux ne le sont ».

²³⁰ « Any reader who is unfamiliar with the Trickster Tales of early and primitive literatures, or who doesn't think those 'folk' productions have any place in the canon of serious literary forms, will probably try to relate Crow to something more familiar within the Western modern tradition [...] But to make this relationship is misleading. » (WP 239)

²³¹ « It is a personification of traits of character which are sometimes worse and sometimes better than those the ego-personality possesses. A collective personification like the trickster is the product of an aggregate of individuals and is welcomed by each individual as something known to him, which would not be the case if it were just an individual outgrowth. [...] Here the trickster is represented by counter-tendencies in the unconscious, and in certain cases by a sort of second personality, of a puerile and inferior character, not unlike the personalities who announce themselves at spiritualistic seances and cause all those ineffably childish phenomena so typical of poltergeists. I have, I think, found a suitable designation for this character component when I called it the *shadow*. » (Jung in Radin 201-2)

Le fripon est donc « d'un côté supérieur à l'homme », car il possède des « qualités surhumaines », mais « de l'autre lui est inférieur par son irrationalité et son inconscience ».²³² Crow est en effet différent de l'homme, car il est lié à des forces divines ambiguës qui sont celles de Morrigan, déesse de la guerre qui n'est pas sans rappeler la Déesse blanche aux trois visages de Robert Graves et la Déesse de l'Être Complet de Shakespeare, à la fois « Mère et Fiancée Sacrée » et « Reine des Enfers » (*SGCB* 7). Dans la littérature médiévale irlandaise, le corbeau apparaît sous la forme de Babb, parfois confondue avec Morrigan, déesse de la guerre. Morrigan est à la fois la rivale et l'alliée du héros Cuchulainn dans le cycle d'Ulster. Là où la déesse vient se poser, sous la forme d'une corneille, sur le corps du héros à l'agonie, Crow, lui aussi se pose sur les cadavres gisant dans les champs de bataille désertés du monde moderne.²³³ Il voit se décomposer sous ses yeux le héros de la raison dont Saint Georges est l'emblème, et incarne une mémoire dont les hommes peinent à déchiffrer les signes. Le corbeau de Crow demeure en effet un animal totem de la nation anglaise : dans la mythologie celtique, le corbeau est associé au dieu gallois Bran le Béni, géant et roi des Bretons. Il est le Dieu-Corbeau dont la tête, enfouie sous « la colline blanche » de Londres, sert à protéger le peuple anglais des invasions étrangères.²³⁴ Dans la mythologie nordique, les corbeaux Hugin, symbolisant la pensée, et Munin, symbolisant la mémoire, sont en outre les acolytes du dieu Odin et lui

²³² « He is a forerunner of the saviour, and like him, God, man, and animal at once. He is both subhuman and superhuman, a bestial and divine being whose chief and most alarming characteristic is his unconsciousness. Because of it he is deserted by his (evidently human) companions, which seems to indicate that he has fallen below their level of consciousness. He is so unconscious of himself that his body is not a unity, and his two hands fight each other. [...] On the other hand he is in many respects stupider than the animals, and gets into one ridiculous scrape after another. Although he is not really evil, he does the most atrocious things from sheer unconsciousness and un-relatedness. [...] The trickster is a primitive 'cosmic' being of *divine-animal* nature, on the one hand superior to man because of his superhuman qualities, and on the other hand inferior to him because of his unreason and unconsciousness. He is no match for the animals either, because of his extraordinary clumsiness and lack of instinct. These defects are the marks of his human nature, which is not so well adapted to the environment as the animal's but, instead, has prospects of a much higher development of consciousness, based on a considerable eagerness to learn, as is duly emphasized in the myth. » (Jung in Radin 203-4)

²³³ « The maleficent Ana was the leading person of the Fate Trinity, Ana, Babb and Macha, together known as the Morrigan, or Great Queen. Babb, 'boiling', evidently refers to the Cauldron, and Macha is glossed in the Book of Lecan as meaning 'raven'. » (Graves 370) « And then came the battle goddess Morrigan and her sisters in the form of scald-crows and sat on his shoulder » (Greene, David H. Ed. *An Anthology of Irish Literature. Volume I*. 1954. New York : New York University Press, 1974, 73)

²³⁴ « Bran's connexion with the White Hill may account for the curious persistence at the Tower of London of tame ravens, which are regarded by the garrison with superstitious reverence. There is even a legend that the security of the Crown depends on their continuance there: a variant of the legend about Bran's head. The raven, or crow, was Bran's oracular bird. » (Graves 87)

rapportent tout ce qu'ils voient et entendent.²³⁵ Ils rappellent au dieu et aux hommes à faire sens de tous les signaux.²³⁶

Dans le recueil, placé sur les épaules de l'homme, Crow porte le souvenir des pulsions inconscientes que ce dernier s'efforce à tout prix d'étouffer. Le corbeau de Ted Hughes, cependant, est inférieur à l'homme dans la mesure où il n'a même pas conscience de la force de ses instincts, et les laisse s'exprimer sous des formes absurdes et terribles. C'est ainsi qu'il commet, par pure maladresse, erreur après erreur, et détonne, dans le recueil qui rassemble ses aventures, par une impertinence flagrante. L'impertinence de Crow naît d'une part de son manque d'à propos : elle est causée par sa bêtise et son manque de culture. Il ignore tout des coutumes et des codes que les hommes ont rigidelement édifiés afin de s'assurer un rempart protecteur contre les énergies bouillonnantes de leurs pulsions inconscientes. Cette impertinence, d'autre part, met alors en évidence la précarité des fondations morales de la modernité. Elle sert à remettre en cause la validité de la civilisation forgée par les hommes. Jung associe en effet le fripon à une ombre placée dans le sillage de l'homme : lui qui a tout fait pour annihiler l'emprise de l'inconscient sur lui, restreint les indices de son expression à des « gaffes, des lapsus, des faux-pas », considérés sur le moment comme de simples « failles de la personnalité consciente »²³⁷ :

²³⁵ Les deux corbeaux apparaissent dans *L'Edda poétique*, qui rassemble les nombreux poèmes qui relatent les cycles mythologiques scandinaves, C'est grâce à Hugin et Munin, perchés sur l'épaule du dieu Odin, que ce dernier peut apprendre « maintes nouvelles ». (Sturluson, Snorri. *L'Edda : Récits de mythologie nordique*. Trad. François-Xavier Dillmann. L'aube des peuples. Paris : Gallimard, 1991, 70)

²³⁶ Dans une lettre adressée à Keith Sagar datée du mois de novembre 1973, Ted Hughes présente Crow de cette manière : « Crow as the totem of England (history of Bran – his ravens – the tower of London) Crow in early Celtic literature – the Morrighu, the death-Goddess, a Crow, & the underground form of the original life-goddess – as Hecate was of Aphrodite etc. Apollo the Crow god. Crow in China. Crow among the Siberian peoples & the North American Indians. Crow in Alchemy. Crow is a modern evil omen bird only insofar as he is a fallen god—he is Anathema because he was originally Anath. » (*LTH* 339) Plus tard, dans une lettre à l'attention de Derwent May, datée du 10 avril 1992, Ted Hughes évoque d'autres liens : « Derwent, a secret: Before he became pseudo history King Lear was the Llud who was Bran, the god-king of early Britain, who was a combination – to cut short a long story that would bore you – of Apollo and his son the Healer Asclepius (by the Crow Goddess Coronis – the White Crow). Well, I don't suppose that sounds very relevant. Apollo, Asclepius and Bran were Crow Gods. (Bran's 'sister', Branwen, who was the cause of the great mythic battle with Ireland in which Bran received his mortal wound, was a White Crow – Branwen means: White Crow). Llud as I say was Lear: Lear was the high-priest-king of a Crow God, a representative of the Bran who was the Llud who gave his name to London, though it was Bran whose head was buried in his shrine on Tower Hill, which gave us his Ravens to protect Britain – i.e. the little chaps hopping about there at this moment. If you follow the line of association you see that King Lear, at the centre of Shakespeare, and the earliest totem of Britain, Bran's Crow – well, make of it what you like. I daresay it's all rubbish to you. But not to me, Derwent. So my Crow is Apollo the Sun God the Mighty Archer and Asclepius the Healer who are Bran, fallen like King Lear destitute and naked on evil modern times. That's where I got him. Without all that mish mash you wouldn't have been able to say a thing about him in your piece because he wouldn't have existed, he would never have emerged without that big funny egg. » (*LTH* 605-6)

²³⁷ « I have, I think, found a suitable designation for this character-component when I called it the *shadow*. On the civilized level, it is regarded as a personal 'gaffe', 'slip', 'faux pas', etc., which are then chalked up as defects of the conscious personality. » (Jung in Radin 202)

The so-called civilized man has forgotten the trickster. He remembers him only figuratively and metaphorically, when irritated by his own ineptitude, he speaks of fate playing tricks on him or of things being bewitched. He never suspects that his own hidden and apparently harmless shadow has qualities whose dangerousness exceeds his wildest dreams. As soon as people get together in masses and submerge the individual, the shadow is mobilized, and, as history shows, may even be personified and incarnated. (Jung in Radin 206)

Crow le fripon incarne cette ombre qui plane sur la conscience humaine obsédée par le contrôle. Il est l'indice qui révèle qu'en effet « les ténèbres et le mal ne se sont pas envolés en fumée, ils se sont simplement retirés, faute d'énergie, dans l'inconscient où ils demeurent inconscients tant que le conscient tient bon ». Crow s'exprime par des gestes et des paroles qui sont précisément ces « gaffes », ces « lapsus » et ces « faux-pas » auxquels ni lui ni l'homme ne parviennent à donner sens. Incapables d'une véritable introspection, coupés de leur monde intérieur, Crow et l'homme errent dans un univers dont ils attendent les signes, manifestant cette « conviction désastreuse » selon laquelle la psyché humaine est une « tabula rasa » où viennent docilement s'ordonner les éléments du monde extérieur.²³⁸ Les bribes d'informations, lambeaux de l'inconscient, qui viennent encore s'imprimer sur la « table rase » de la psyché humaine, confirment le piètre état dans lequel l'homme l'a laissée. L'homme est une charogne qui veut tout dévorer et détruire, qui s'est précipité à la chasse mais en ressort toujours perdant. Lancé à l'assaut d'une réalité dont il ne voit que des reflets trompeurs, il erre, brisé, victime d'une fracture intérieure qui déborde et défait tout ce qu'il a entrepris. L'ordre qu'il a instauré et sa civilisation supposée menacent de s'effondrer, les coutures craquent et défont définitivement l'étoffe du récit humain ; enfin, la violence incontrôlable d'une réalité qui lui échappe irrémédiablement laisse le poème exsangue, écorché.

²³⁸ « The darkness and the evil have not gone up in smoke, they have merely withdrawn into the unconscious owing to loss of energy, where they remain unconscious so long as all is well with the conscious. But if the conscious should find itself in a critical or doubtful situation, then it soon becomes apparent that the shadow has not dissolved into nothing but is only waiting for a favorable opportunity to reappear as a projection upon one's neighbor. [...] The disastrous idea that everything comes to the human psyche from outside and that it is born a tabula rasa is responsible for the erroneous belief that under normal circumstances the individual is in perfect order. [...] He thinks the meaning of existence would be discovered if food and clothing were delivered to him gratis on his own doorstep, or if everybody possessed an automobile. Such are the puerilities that rise up in place of an unconscious shadow and keep it unconscious. As a result of these prejudices, the individual feels totally dependent on his environment and loses all capacity for introspection. In this way his code of ethics is replaced by a knowledge of what is permitted or forbidden or ordered. » (Jung in Radin 206-7)

a. « That master-fulcrum of violence where the hawk hangs still » : la stabilité et la violence sacrée de la nature

« Hawk Roosting », « Thrushes », « Pike », « The Jaguar » et « Second Glance at a Jaguar » sont les cinq poèmes que Ted Hughes évoque durant l'entretien qu'il accorde au critique Ekbert Faas pour se justifier de la violence supposée de son œuvre : il souligne que si la brutalité des créatures sauvages choque le lecteur, c'est parce qu'elle naît de la confusion faite entre des comportements humains et animaux, et que si les sociétés modernes doivent effectivement se sentir coupables du « massacre perpétuel » dont elles sont elles-mêmes responsables, et qu'elles voient quotidiennement étalés sur leurs écrans de télévision, l'agressivité du monde animal n'a aucun rapport avec elle. Ted Hughes distingue donc deux types de violence : d'une part, celle, humaine et immorale d'une « démocratie psychotique », d'autre part, celle, animale et amoral du royaume de la nature (Faas 198). Il souligne que ceux qui s'épouvantent face aux comportements prédateurs et meurtriers qui permettent aux bêtes sauvages de simplement survivre, se méprennent en croyant y voir les « conséquences morales et spirituelles » d'une cruauté réservée aux hommes.²³⁹ Cependant, ils camouflent une disposition toute humaine « à exploiter, opprimer, torturer et tuer leurs semblables » qui les fait « s'accommoder de cette étrange et tacite criminalité qui est la [leur] ». ²⁴⁰ Ainsi, le faucon de « Hawk Roosting », accusé d'être le symbole d'un « terrible dictateur totalitaire et génocidaire » ne fait qu'incarner, selon le poète, « la Nature en train de penser » : « Actually what I had in mind was that in this hawk Nature is thinking. Simply Nature ». Le poète ajoute que cette différence n'est plus évidente parce que l'homme s'est maintenu trop longtemps à l'écart de la nature et n'arrive plus à la comprendre. « Isis, mère des dieux, » rejetée et blessée par le roi puritain Jéhovah, s'est transformée en un monstre infernal qui ressemble à s'y méprendre aux démons que l'homme de la raison craint tant : « It's not so simple maybe because Nature is no longer so simple. I intended some Creator like the Jehovah in Job but more

²³⁹ « The presence of the Thrush and the Shark are responsible. A good many of us are upset by scenes – on television, perhaps – animals killing and eating each other. And most of us will condemn such scenes, in some way, as 'violent' – violent in an aura of cruelty. Here we are using the word at the weak, loose extreme of the graph of seriousness: the behaviour of the animals in their societies cannot be said to have any spiritual or moral consequences for us in ours. » (WP 255)

²⁴⁰ « For all who are horrified by this predation on the screen, our own internal involvement in the killing and eating of animals can only exist as an equally horrifying crime. And beneath it, but inseparable from it, moves our extraordinary readiness to exploit, oppress, torture and kill our own kind, refining on the way all the varieties of the lie and all the pleasures of watching other suffer, and violating in the process every law and sacred trust. [...] However we accommodate ourselves to this strange tacit criminality of ours. » (WP 256-7)

feminine. When Christianity kicked the devil out of Job what they actually kicked out was Nature... and Nature became the devil. He doesn't sound like Isis, mother of the gods, which he is. He sounds like Hitler's familiar spirit. There is a line in the poem almost verbatim from Job » (Faas 199).

L'homme de la raison a pris tant de soin à se distinguer du monde qu'il habite qu'il ne le reconnaît plus. Paranoïaque et schizophrène, il ne peut plus supporter la moindre présence étrangère, n'y voyant que des menaces hostiles à son intégrité et son autorité. Repoussés et enfermés dans un antre infernal, tous ses démons guettent la moindre occasion de s'enfuir et de se venger. Ainsi, il est incapable de voir le faucon représenté dans « Hawk Rooting » pour ce qu'il est, ou d'au contraire deviner, derrière la représentation de la férocité du prédateur affichée dans toute sa splendeur, la critique inversée de sa propre ignominie et de sa propre bêtise. Le faucon est le joyau de toute la Création (« It took the whole of Creation / To produce my foot, my each feather »), et même le soleil lui laisse le devant de la scène, soulignant sa perfection en lui offrant son aura (« The sun is behind me »). Son existence est l'indice du début du monde, et lui sert de repère absolu (« Nothing has changed since I began ») ; l'oiseau ne reconnaît rien qui lui soit extérieur ou différent, comme le suggère le polyptote établi entre les formules « Nothing has changed » et « no change », semblant faire écho à l'égoïsme des hommes. De même, la voix de l'oiseau de proie qui s'élève à la première personne dans le poème fait valoir l'admiration qu'il éprouve et qui est toute entière tournée vers lui-même, comme en témoigne la présence de vingt pronoms personnels dans un poème qui compte vingt-quatre vers. Si sa puissance dominatrice est ainsi parfaitement mise en évidence, c'est aussi sa solitude et la vacuité de son pouvoir qui apparaissent en filigrane : la répétition du nom « my foot », par exemple, crée un effet de circularité au sein du poème, qui tourne en rond comme le prédateur au-dessus d'un monde vide (« Or fly up, and revolve it all slowly »), préfigurant le corbeau de *Crow*, charognard souverain d'un royaume désert (« King of Carrion »). En outre, la violence meurtrière et implacable du faucon, dont les « manières décapitent des têtes » (« My manners are tearing off heads »), est celle d'une machine uniquement dévolue à donner la mort (« For the one path of my flight is direct / Through the bones of the living »), et dont les caprices semblent étrangement humains (« I kill where I please because it is all mine », « I am going to keep things like this »).

Pourtant, le faucon ne peut rendre compte de la cupidité et de la folie destructrice des hommes qu'indirectement, par le prisme des symboles : car c'est bien une fiction poétique qui est donnée à lire, et les oiseaux ne parlent pas leur langage. Dans « Hawk Roosting », c'est seulement la nature qui s'exprime, sans la duplicité des arguments des hommes qui trompent

et falsifient tout pour imposer leur pouvoir. Il n'y a « aucun sophisme dans son corps » (« no sophistry in my body ») et le faucon n'a besoin de triompher d'aucune controverse (« No arguments ») pour affirmer ses droits (« assert my right »). Il ne cherche pas comme l'homme, à contourner ou corrompre les lois qu'il est obligé de lui-même inventer : le faucon obéit au seul impératif qui assure sa survie, celui de la nature qui l'a créé ainsi qu'il est fait.

De la même manière, dans « Thrushes », la violence « terrifiante » (« Terrifying ») des grives est mise en avant par leur rapidité et leur redoutable efficacité. Leur corps (« trained body ») et leur esprit (« single-mind-sized ») sont taillés pour le combat et en font de redoutables machines à donner la mort (« this bullet », « automatic purpose »). Selon Ted Hughes, la férocité des grives de « Thrushes », au même titre que celle du faucon de « Hawk Roosting », ou du brochet de « Pike » n'est pas sacrilège, et elle ne viole pas la loi qui, dans le monde humain, vise à éviter les « explosions » et les débordements malfaisants.²⁴¹ Elle est une « violence forte, positive », « admirable » et même sacrée,²⁴² qui renvoie à la puissance des instincts qui habitent les créatures du monde naturel et sauvage. La description des grives de « Thrushes » souligne leur délicatesse et leur fragilité apparentes tout en laissant deviner leurs redoutables aptitudes. Ainsi l'évocation de leurs pattes gracieuses (« those delicate legs ») est immédiatement contrebalancée par la mention de leur œil immobile et meurtrier (« a poised / Dark deadly eye »). Le poète met en évidence les contrastes permanents qui assurent aux oiseaux leur puissance, tout en fondant la vérité de l'expérience que l'homme doit faire du monde qui l'entoure. Ces contrastes ne sont pas la marque du désordre incohérent de la nature, qui serait dépendante de la main et de la raison humaine, et de leur aptitude à l'organiser et à

²⁴¹ « At the other end of the graph, at the strong, specific extreme, 'violence' is in another word. The real negative vigour of the word now comes to the fore in the idea of *violation*. The core of its meaning opens up, to reveal a rape of some kind, the destruction of a sacred trust, the breaking of a sacred law. Central to the general idea of the criminally lawless and the physically vehement is that particular horror of *sacrilege*. Meanwhile, the moral and the spiritual consequences have become all-important – contagious and far-reaching on their evil effects. This radical, negative, strong sense of the word 'violence' seems to be its primary one. That's the meaning we use when we call Hitler's gang 'men of violence'. All our vigilant apprehension is fixed on it with good reason. Behind that sense of the word lies everything we have learned about the explosive evil in human nature. » (WP 254)

²⁴² « When Saul fell on the road, as he is said to have done, and ceased to exist, while Paul the Father of the Church rose up in his place and in his skin, Saul could justifiably have called it 'homicidal violence' (since he was not merely displaced but annihilated), but Paul could properly have called it 'admirable violence', since it united him with Christ and his highest spiritual being. How do those kinds of 'violence' relate to 'our customary social and humanitarian values'? [...] We no longer have a murderous force which violates a sacred law. Instead we have a life-bringing assertion of sacred law which demolishes, in some abrupt way, a force that oppressed and *violated* it. The image I suggested for this strong, positive violence ('admirable violence') was the sudden spontaneous conversion of Saul to Paul. The moral and spiritual consequences are again all-important, contagious and far-reaching, but now considered entirely good. [...] « My poem 'Thrushes' is an attempt to bring one aspect of that strong, specific, positive violence into focus, an attempt to provide a carefully defining context for it and to make some comment on it. In aligning the Thrush and the Shark, the poem is trying in its way to isolate and reveal the Paul in the Saul. And then to make a comment on our human reaction to that kind of revelation. » (WP 251-5)

veiller sur elle. Au contraire, ils mettent en évidence sa débordante vitalité, faite de toutes les énergies contraires qui l'animent et lui donnent la plus grande cohérence.

Le brochet décrit dans « Pike » est « parfait en tous points » en vertu de cette loi divine qui lui assure sa plénitude et son complet épanouissement selon l'essence qui est la sienne (« perfect / Pike in all parts »). Dans le poème, les poissons deviennent des tigres écaillés d'or qui se tapissent dans la jungle sous-marine (« green tigering the gold ») : la métaphore, fondée sur un néologisme transformant un nom en verbe, anime le mot et la créature d'un même trait, faisant valoir l'assertivité féroce des brochets et du langage qui les évoque, « vie assujettie à son instrument » (« A life subdued to its instrument ») dont la croissance est infinie et le perfectionnement continu, dès lors qu'elle réalise la loi qui ordonne son existence.²⁴³

Les créatures du monde sauvage sont des émissaires divins qui doivent guider les hommes et les inciter à faire l'expérience « – avec une clarté et une certitude mystiques – de ce qu'on appelle la vérité, la réalité, la beauté, la rédemption et cet amour fondamental qui est au moins égal au mal fondamental ».²⁴⁴ A cet égard, les comparaisons offertes par le poète soulignant la précision inégalée des grives et leur dévotion sans borne servent à montrer que la folie exterminatrice des prédateurs est la source même de leur génie créatif, au sens d'un instinct de survie d'ordre sacré (« Mozart's brain had it, and the shark's mouth / That hungers down the blood-smell even to a leak of its own / Side and devouring of itself: efficiency which / Strikes too streamlined for any doubt to pluck at it / Or obstruction deflect »). Les trois images proposées par le poète – la grive, le requin, le génie de Mozart – sont les « métaphores » de la révélation divine, qu'elles incarnent à la manière des « hiéroglyphes » pour rendre plus explicite l'enjeu de l'expérience poétique.²⁴⁵

²⁴³ « I began [Hawk and Pike (like the Bull)] as a series in which they would be angels – hanging in the radiant glory around the creator's throne, composed of terrific, holy power (there's a line in 'Hawk Roosting' almost verbatim from Job), but either quite still, or moving only very slowly – at peace, and actually composed of the glowing substance of the law; Like Sons of God. Pike (*luce* = fish of 'light'), Apis Bull and Horus. I wanted to focus my natural world – these familiars of my boyhood – in a 'divine' dimension. I wanted to express my sense of that. Again, these creatures are 'at rest with the law' – obedient, law-abiding, and are as I say the law in creaturely form. If the Hawk and the Pike kill, they kill within the law and their killing is a sacrament in this sense. It is an act not of violence but of law. » (WP 262-3)

²⁴⁴ « Throughout the range of the word's uses, the common assumption is that the implications of the word must be negative. Where the positive sense is intended only a very clear and carefully defined context can preclude the negative assumption. But that positive sense is obviously no less real and important, no less useful, for being secondary and requiring special treatment. In its way, the strong, positive mode of violence ought to concern more than the strong negative, since behind it presses the revelation of all that enables human beings to experience – with mystical clarity and certainty – what we call truth, reality, beauty, redemption and the kind of fundamental love that is at least equal to the fundamental evil. » (WP 255)

²⁴⁵ « [...] images that are, from my point of view, strongly positive: metaphors (as I said) of Paul being revealed in Saul. [...] But any reader who hangs on to the plotted course and argument of the poem will surely find something different. Considering the three images – Thrush, Mozart's brain and Shark – as hieroglyphs, only one

The poem now becomes, logically, an attempt to wrench a universal reality – the characteristics of divine law as it operates in created things – away from the stereotype, sentimental, weak, loose, media misreading of it in Thrush and Shark (and in the natural world generally). By pushing through precisely those activities that provoke the blindest reflex of the stock response the poem tries to reach a clearer understanding beyond. The clearer understanding would be: recognition of the operation of divine law in the created things of the natural world. Mozart's composing brain is one pole of this activity, the Shark's behaviour the other, while the Thrush killing to feed its family is a combination of both. Under this law these are not 'violent', in the negative sense that their physical vehemence incurs guilt and blame and unacceptably endangers the rule of law. On the contrary, they are innocent, obedient, and their energy reaffirms the divine law that created them as they are. (WP 259)

Les grives et le requin, comme les autres créatures sauvages qui peuplent les textes de Ted Hughes, ne font que « réaffirmer la loi divine qui les a créés comme elles sont ». En les mettant en avant, le poète cherche à « protéger » l'homme et à le « réconcilier » avec les énergies du monde dont il est issu, et dont il a cherché à s'exclure. Il lui faut en reconnaître les lois implacables et les valeurs fondatrices : « These values, the poem says finally, protect the familiar human condition, that is alienated from its spiritual being as it is from its animal integrity and from a lucid acceptance of the true nature of the activities by which it survives. » (WP 261). Dans l'espace du poème, le lecteur peut se confronter à ces forces primaires par le prisme des images, pour dépasser la réponse « stéréotypée, sentimentale, médiocre, vague », qu'il a, par réflexe désormais, face au monde dans lequel il vit. Dans « Thrushes », Hughes associe justement ce réflexe à un geste réflexif de vaine autocélébration. Dans la troisième strophe, la description du requin qui se mord le flanc jusqu'à la mort (« devouring of itself »), trouve un écho dans l'évocation de l'homme « sculptant un petit ornement d'ivoire pendant des années », dans un geste vain qui « se vénère lui-même » (« Carving at a tiny ivory ornament / For years: his act worships itself. »). Tandis que la violence du requin s'insère dans l'ordre naturel de la prédation, celle de l'homme est l'œuvre de « démons » qui le détournent du droit chemin (« distracting devils »). L'égoïsme de l'homme est la conséquence de son aveuglement : ne voyant plus rien que lui-même, il glorifie le moindre de ses gestes sans comprendre la violence à laquelle il participe de manière perverse. Tout ce qui lui était extérieur a été invisibilisé, et périt dans les feux infernaux du châtement et les eaux noires de l'oubli («

has a clear self-evident meaning. So that one is the key to the others. Mozart's composing brain – the lump of animal brain tissue producing Mozart's music – has a single plain meaning : divine activity is something fleshy. [...] Neither Thrush nor Shark can properly be defined by the weak, loose negative meaning of 'violent.' There are several factors in each situation contradicting that sense. The Thrush is doing what it has evolved to do, and is feeding its young as well. The Shark is doing what it has evolved to do and what uniquely determines everything about it, but has been tricked, in innocence, to turn the activity against itself, unknowing. » (WP 256, 258)

Though he bends to be blend in the prayer, how loud and above what / Furious spaces of fire do the distracting devils / Orgy and hosannah, under what wilderness / Of black silent waters weep »).

La comparaison établie entre le génie de Mozart et la férocité des bêtes sauvages révèle enfin une autre réflexivité à l'œuvre dans le poème, offrant un retour du texte sur lui-même et sur les conditions de sa composition. La violence primitive que Ted Hughes met en avant fonde l'acte poétique en tant qu'il vise à capturer le monde au moyen des filets du langage, faisant exister le poème comme un butin de chasse. Dans *Poetry in the Making*, la poésie est effectivement envisagée comme une poursuite obstinée de la réalité, dans un état quasi-hypnotique, où l'idée, comme une bête aux aguets, tout à coup, fait face au chasseur qui suspend son geste un instant, captivé par ce miracle inattendu : « The special kind of excitement, the slightly mesmerized and quite involuntary concentration with which you make out the stirrings of a new poem in your mind, then the outline, the mass and colour and clean final form of it, the unique living reality of it in the midst of the general lifelessness, all that is too familiar to mistake. This is hunting and the poem is a new species of creature, a new specimen of the life outside your own » (WP 11-2). L'objet réel sur lequel le poète se concentre, une première fois attesté et saisi par la pensée, doit encore être traduit par le langage qui lui donnera sa forme, sa couleur, sa consistance et ses contours définitifs. La métaphore employée par le poète fait de l'idée une entité vivante, animée et indépendante, que le poète tente d'approcher et d'apprivoiser au moyen des mots, mais comme « Thrushes », le signale, il n'évoluent que parmi des créatures farouches qui s'échappent sans cesse ou contre-attaquent violemment.

Le poète, ainsi lancé à la poursuite des grives, doit craindre leur immobilité première et redoubler d'astuce car la riposte sera fatale. Les grives fondent sur leur proie instantanément : le rythme ternaire, ponctué par l'allitération en /st/ des monosyllabiques « with a start, a bounce, a stab », signale une attaque soudaine, puissante et fatale. La structure polysyndétique du passage, l'accumulation de structures négatives, et la substantification des verbes déjà employés, « bounce » et « stab » (« No indolent procrastinations and no yawning stares, / No sighs or head-scratchings. Nothing but bounce and stab / And a ravening second »), traduisent, comme dans un halètement, l'effort du poète qui suit avec peine les oiseaux meurtriers, qui semblent en réalité le chasser à leur tour. Les eaux noires décrites à la fin du poème sont aussi celles qui menacent d'engloutir le sujet poétique : il lui faut s'abîmer dans cet état quasi-hypnotique que requiert la composition poétique, plonger et progresser sans jamais s'épuiser, pour espérer percer les secrets du fond des mers comme pour éprouver la force de résistance et

de création de l'imagination. La violence fatale des oiseaux le révèle : le danger est partout qui menace de tout renverser et de transformer le poète chasseur en victime impuissante. Le recours à la notion d'hiéroglyphes, enfin, rappelle le caractère sacré et secret de la nature qui s'exprime dans un langage incarné, qui fait forme et image : la nature ne parle pas le langage abstrait que les hommes ont inventé, mais s'impose dans la matière sensible. L'homme doit observer, déchiffrer, comprendre le langage imagé des hiéroglyphes comme il doit le faire de la nature qu'il lui faut à nouveau, effectivement, apprendre à observer, déchiffrer, comprendre. La tension poétique et sa violence viennent de cet élan virulent que le poète-chasseur doit prendre pour saisir sa proie avec les armes dont il dispose, lui qui voudrait parler dans ce langage directement signifiant, car incarné, matériel, phénoménal et sensible, alors qu'il ne dispose que d'un code arbitraire.

Les deux premiers recueils de Ted Hughes dont sont extraits ces poèmes critiqués pour leur agressivité, *The Hawk in the Rain* et de *Lupercal*, sont particulièrement marqués par l'influence de la Nouvelle Critique, et en particulier par l'œuvre du poète John Crowe Ransom, avec laquelle Hughes se familiarise durant son parcours universitaire.²⁴⁶ Leonard Scigaj a exploré cet héritage, mettant en avant la fusion entre « pensée et expérience sensorielle » dans « le moment vivant » que constitue le texte poétique, grâce à la maîtrise du « langage de la métaphore ».²⁴⁷ Si pour John Crowe Ransom, « le poète perpétue dans son poème un ordre de l'existence qui dans la vraie vie se morcelle incessamment sous ses doigts », Ted Hughes s'efforce non seulement d'ordonner une réalité fuyante mais également d'établir ce contact constructeur dans un monde détruit, marqué par la fracture entre l'homme de la raison et son environnement.²⁴⁸ « L'immédiateté et la vivacité » des images et en particulier de la métaphore pallient donc celles qui manquent à l'expérience que le sujet a du monde, révélant la volonté inépuisable du poète qui se confronte à la frénésie des énergies primaires pour renouer le

²⁴⁶ « Up to the age of twenty-five I read no contemporary poetry whatsoever except Eliot, Thomas and some Auden. Then I read a Penguin of American poets that came out in about 1955 and that started me writing. After writing nothing for about six years. The poems that set me off were odd pieces by Shapiro, Lowell, Merwin, Wilbur and Crowe Ransom. Crowe Ransom was the one who gave me a model I felt I could use. He helped me get my words into focus. That put me into production. » (Faas 203)

²⁴⁷ « The language of metaphor and the immediacy and directness of presentation prized by the New Criticism, refashions experience into what Brooks calls a 'simulacrum': it reconstructs reality in a way that *approximates* the complexity and contradictions of one's actual daily experience, while at the same time it 'triumphs' over these contradictions 'by unifying them into a new pattern.' [...] This is not mimesis, but an artful reconstruction of experience through tensions built from carefully developed ambiguities, ironies, metaphors, contrasts, and patterns of imagery. » (Scigaj 14)

²⁴⁸ La formule apparaît dans un article intitulé « Criticism Inc. », publié pour la première fois en 1937 dans *The Virginia Quarterly Review*, et repris dans *The World's Body*, publié l'année suivante : « The poet perpetuates in his poem an order of existence which in actual life is constantly crumbling beneath his touch. » (Ransom, John Crowe. *The World's Body*. 1938. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1968, 348)

contact. Cependant, l'impression de violence qui se dégage de certains de ses textes ne fait pas que mettre au jour la complexité et la profondeur de l'expérience du monde que le sujet humain fait en sondant ses mystères : elle trahit également les impasses auxquelles le poète, pris au dépourvu et s'emportant de dépit, se heurte parfois lui-même, éprouvant ses propres limites.

La rencontre d'un autre faucon, la créature éponyme du recueil *The Hawk in the Rain*, constitue dans cette mesure une mise en abyme de la création artistique. A l'image de l'oiseau de « Hawk Roosting », il se détache d'un fond « sans vie » et apparaît au creux du poème comme « l'unique réalité vivante », impressionnant de par son immobile puissance. Le verbe « hang », qui revient à de multiples reprises dans le recueil, prend une fonction signifiante : il apparaît trois fois dans le poème et définit la position du faucon, absolument statique : c'est d'abord son œil qui est ainsi qualifié, et à la fin du poème l'oiseau tout entier (« the hawk hangs still »). Dans la strophe centrale, il tient dans ses serres « le point de diamant de la volonté » qui guide celui qui doit éprouver, face au plus grand danger, ses capacités de résistance (« the hawk hangs / The diamond point of will that polestars / The sea drowner's endurance »). La verbalisation du nom « polestar » donne une force spectaculaire à l'image, donnant à cette volonté l'absolue solidité du diamant et la sûreté inébranlable de l'étoile polaire qui luit comme un point de repère incorruptible et inépuisable. Comme le faucon de « Hawk Roosting », lui aussi fermement juché sur son piédestal, grâce à ses serres et son esprit, tous deux qualifiés de « crochus » (« hooked »), l'oiseau mis en avant dans « The Hawk in the Rain » font valoir la puissance illimitée de la nature sauvage, qui tient et rassemble, comme l'oiseau sur ses ailes, toute la création dans un équilibre imperturbable (« His wings hold all creation in a weightless quiet »). Si la voix poétique oppose la stabilité du vol de l'oiseau au frémissement du ciel qu'il fend d'un battement d'ailes (« Steady as a hallucination in the streaming air »), c'est pour signaler la précarité de ses propres capacités : en l'oiseau, est conservé le secret de « toute la création », qui demeure inaccessible au poète et que seule « l'hallucination », dans cet « état spécial d'excitation, de concentration quelque peu hypnotique et tout à fait involontaire » que requiert la création artistique, lui permet d'apercevoir un instant.

C'est cette confrontation que propose le poème, sans autre alternative : le sujet humain ne peut trouver sa stabilité que dans la force de sa volonté qui, se faisant violence, lui fait prendre tous les risques. A la dangereuse, précaire et fragmentaire hallucination à laquelle il a droit s'oppose ainsi la placidité et l'assurance du faucon qui, dans « Hawk Roosting », ferme les yeux (« my eyes closed ») et s'endort paisiblement (« in sleep ») mais ne se laisse pas tromper par le rêve (« no falsifying dream »). De la même manière, dans « Thrushes », les grives dardent leurs yeux sombres et mortels (« Dark deadly eyes ») sur leur proie, prêtes à

fondre sur elle, et dans « Pike », l'œil omniscient du brochet impose sa force magnétique (« The outside eye stared: as a vice locks – / The same iron in this eye ») : l'observateur est incapable de détourner les yeux de la mare dans lequel le poisson se cache, comme prisonnier d'un regard qu'il ne peut pas distinguer, chasseur devenu proie à son tour. Les structures répétitives (« For what might move, for what eye might move ») mettent en avant l'absorption du sujet dans un jeu de regard trop puissant pour s'en extraire, qui immobilise sa main et le réduit à l'impuissance (« for what I might move »). Le dernier mot du poème, « watching », le met en évidence : le sujet humain hypnotisé demeure cloué sur place, oubliant le temps qui passe (« Had outlasted every visible stone / Of the monastery that planted them », « Still legendary depth »), et les ténèbres autour de lui, de plus en plus profondes et inquiétantes (« That past nightfall », « the dark pond », « Darkness beneath night's darkness »), finissent par l'engloutir comme les « eaux noires » décrites dans « Thrushes ». La mention du « rêve » (« dream ») contre lequel se réverbère en vain le chuchotement des hiboux (« Owls hushing the floating woods / Frail on my ear against the dream ») le suggère à nouveau : la nature demeure inéluctablement impénétrable, dans la conscience du jour comme dans le rêve de la nuit, et le poète-chasseur ne peut espérer en comprendre le message, autrement que dans le brouillard de l'hallucination.

Ainsi, dans « Pike », le brochet échappe peu à peu à la tentative de sa capture par le poète : le gros plan effectué sur ses yeux est desserré, pour englober à nouveau toute la mare (« A pond I fished, fifty yards across »), puis le pays tout entier (« It was as deep as England »), alors que le poisson, paradoxalement, semble grossir de plus en plus, jusqu'à déborder du cadre, ce que souligne la répétition de l'adjectif « immense » (« Pike too immense to stir, so immense and old »). Incapable d'ajuster la focale de son viseur, le poète-chasseur doit renoncer. Dans *Poetry in the Making*, Hughes met en avant la difficulté de saisir l'objet de ses pensées et le risque que la pêche soit infructueuse :

At school I was plagued by the idea that I really had much better thoughts than I could ever get into words. It was not that I could not find the words, or that the thoughts were too deep or too complicated for words. It was simply that when I tried to speak or write down the thoughts, those thoughts had vanished. [..] There is the inner life, which is the world of final reality, the world of memory, emotion, imagination, intelligence, and the natural common sense, and which goes on all the time, consciously or unconsciously, like the heart beat. There is also the thinking process by which we break into the inner life and capture answers and evidence to support the answers out of it. That process of raid, or persuasion, or ambush, or dogged hunting, or surrender, is the kind of thinking we have to learn, and if we do not somehow learn it, then our minds lie in us like the fish in the pond of a man who cannot fish. (WP 15-6)

Les mots que le poète manipule sont les outils faillibles qui l'empêchent de percer l'énigme du monde qu'il observe aussi bien que d'exprimer la profondeur de ses pensées : il lui faut pallier leurs limites en s'engageant dans un véritable « raid », tout en acceptant la possibilité de rentrer bredouille, voire même de devoir capituler et de s'offrir en pâture aux forces prédatrices qui l'ont rattrapé. Dans « *The Hawk in the Rain* », la pluie a détrempe le chemin sur lequel le sujet humain lutte pour avancer (« From clay that clutches my each step to the ankle »). Le sol se dérobe sous ses pieds, et à chaque pas fait dans ce borborygme (« Heel after heel »), la gueule de la terre s'ouvre voracement (« swallowing of the earth's mouth »), devenant la « tombe obstinée » placée sur ses talons pour l'engloutir (« With the habit of the dogged grave »). De même, le vent souffle par rafales et « touche du pouce [ses] yeux, jette [son] souffle, s'attaque à [son] cœur » (« Thumbs my eyes, throws my breath, tackles my heart »), tandis que la pluie « s'insinue dans sa tête jusqu'à l'os » (« And rain hacks my head to the bone »). La nature étend son emprise sur le sujet humain, qui se retrouve, comme le suggère le pronom personnel suspendu en fin de vers et de strophe, poussé au bord du précipice (« and I »). Le vacarme allitératif du vers suivant met en relief la tempête qui le menace et la terre qui semble prête à ne faire qu'une bouchée de lui (« Bloodily grabbed dazed last-moment-counting / Morsel in the earth's mouth, strain towards the master- / Fulcrum of violence where the hawk hangs still »). Le faucon, comme un centre de gravité, maintient en lui, concentré et en équilibre parfait, toute la violence de la nature dont le sujet humain atteste l'omniprésence (« Fulcrum of violence »), mais il représente également un point de bascule auquel l'homme, lui, demeure dangereusement suspendu.

Le sujet poétique lancé à l'assaut du monde sauvage dans les poèmes de *The Hawk in the Rain* ou *Lupercal*, fait cependant encore valoir le reflet de l'homme de la raison qui cherche à voler ses secrets à la nature, qui lui semble « hostile », comme l'explique le critique Thomas West, pour la simple raison qu'elle ne s'offre pas immédiatement à lui.²⁴⁹ Le poète accepte de

²⁴⁹ « *The Hawk in the Rain* » fait partie des poèmes de jeunesse de Hughes directement inspirés de l'environnement dans lequel il a grandi. Le poète fait en effet part de son souvenir de la région de la Calder Valley dans une entrevue pour *The Listener* en septembre 1963, dans laquelle il mentionne notamment Scout Rock, falaise abrupte au « regard malfaisant » (« that rock and its evil eye. »). Pour Thomas West, Scout Rock rappelle notamment « l'immense falaise » qui apparaît dans *The Prelude* de William Wordsworth, en ce qu'elle est l'aiguillon qui débride l'imagination du poète : « I fixed my view / Upon the summit of a craggy ridge, [...] / The horizon's bound, a huge peak, black and huge, / As if with voluntary power instinct / Upreared its head. I struck and struck again, / And growing still in stature the grim shape / Towered up between me and the stars, and still, / For so it seemed, with purpose of its own / And measured motion like a living thing, / Strode after me. [...] but after I had seen / That spectacle, for many days, my brain / Worked with a dim and undetermined sense / Of unknown modes of being; o'er my thoughts / There hung a darkness, call it solitude / Or blank desertion. No familiar shapes / Remained, no pleasant images of trees, / Of sea or sky, no colours of green fields; / But huge and mighty forms, that do not live / Like living men, moved slowly through the mind / By day, and were a trouble to

s'engager et accepte la confrontation, mais face à l'alternative d'être, ou bien « esclave », ou bien « rebelle », il n'hésite pas un instant, et il refuse de ciller face à l'œil menaçant de la nature. Il lui oppose la force de son propre regard, bien décidé, encore et toujours, à rester maître de la situation. Comme dans « The Hawk in the Rain », le personnage décrit dans « November » peine pour avancer au milieu d'un environnement hostile et fait face à la force incommensurable des éléments naturels, mais la confrontation ne pourra même plus avoir lieu. Le verbe « hang », qui apparaît à la fin du poème, ne fait plus valoir l'équilibre des créatures sauvages qui toisent le sujet humain de leur regard mystérieux : il fait seulement référence aux cadavres d'animaux suspendus à une potence, refermant, au nez du sujet humain, la porte de la révélation poétique. La stabilité et la violence dont le sujet humain doit se mettre en quête ne sont pas celles qu'il obtient en se crispant sur ses privilèges, en imposant sa volonté et en exhibant son pouvoir, tout comme le poète qui veut afficher son autorité. Elles sont l'équilibre auquel parvient l'oiseau qui, s'étant élancé avec véhémence dans le vide, plane dans le ciel, jouant avec le vent sans même plus avoir à bouger les ailes. Le poète le découvre donc en redoublant d'attention : le point d'équilibre où « le faucon se tient immobile »²⁵⁰ se trouve là où sujet humain qui va à la rencontre de ce qui l'entoure plutôt qu'à sa conquête, le laisse s'exprimer et veut apprendre à déchiffrer sa langue, et veut non seulement faire dialoguer le monde extérieur avec sa propre intériorité, mais souhaite également se laisser pénétrer par cette étrangeté, la faire sienne et la faire résonner en lui.

my dreams » (Wordsworth, William. *The Prelude or, Growth of a Poet's Mind; An Autobiographical Poem*. Londres : Edward Moxon, 1850, I, 18-9). Cependant, Thomas West distingue le souvenir de Hughes d'un héritage romantique qu'on serait tenté de lui faire porter trop rapidement. En effet, la falaise de Wordsworth n'est qu'un rêve, qui, aussi puissant soit-il, demeure une illusion poétique. Selon Thomas West, le regard malfaisant de Scout Rock et l'œil immobile du faucon poussent au contraire le sujet humain à se confronter aux forces d'une nature foncièrement hostile, dans un affrontement devenu inévitable, à l'issue duquel il sera « soit esclave soit rebelle » : « The natural world is hostile or unnatural in terms of what the ordinary 'natural' human can understand. Its evil eye forces the witness to be either a slave or a rebel. [...] Hughes by implication assimilates the poet to the rebel, the mountaineer, who counter-attacks the charm of the precipice, sending his thoughts or body over against the oppressive and aggressive limits of the staring natural world. Here poetry, a kind of mountaineering against the evil eye of the precipice, is seen as combative and liberating force. [...] In terms of Scout Rock, what is happening here is a poetic equivalent of sending one's thoughts into the precipice beneath the rock, against the evil eye. One can interpret the reaction as an attempt to reverse and usurp the threatening stare of the natural world by imaginative means. » (West, Thomas. *Ted Hughes. Contemporary Writers*. Londres : Methuen, 1985, 18-9)

²⁵⁰ « As in the extended metaphors and miniature dramatic plots in *The Hawk in the Rain* and in the *Lupercal* theory of writing poetry as merging and controlling instinct and imagination, the emphasis for Hughes again rests upon the Jungian imperative to explore and wrestle with the unconscious and its darker energies, to achieve the still point of personality integration, the point where 'the hawk hangs still'. » (Scigaj 68)

b. *Poetry in the Making* : le poète chasseur et la réalité en fuite

Dans l'analyse qu'il livre des premiers recueils de Ted Hughes, le critique Paul Bentley met en avant le « langage musculaire » des poèmes comme « *The Hawk in the Rain* » ou « *The Jaguar* » qu'il décrit comme « un langage qui semble vouloir incarner physiquement ce qu'il décrit », faisant valoir la véhémence du poète-chasseur lancé à la poursuite du monde qu'il observe. Paul Bentley décrit une expédition vouée à l'échec dès lors que le poète, peu à peu, découvre le « spectre déconcertant » de l'absence et du vide qui fondent à la fois l'expérience du monde et du langage.²⁵¹ Revenant sur la définition donnée par Jacques Lacan du mot comme une « présence faite d'absence », et sur la remarque faite par Julia Kristeva à propos de la « vérité du signifiant en tant qu'elle est le deuil d'un réel impossible », Paul Bentley fait valoir la façon dont cette « vérité » du langage, dans l'œuvre du poète, commence à remonter à la surface : il renvoie à la séparation, à l'altérité, à la mort, et à ce qu'elles ont d'indépassables.²⁵² Les mécanismes inconscients comme le déplacement et la condensation sont étroitement liés aux mécanismes linguistiques comme la métaphore et la métonymie et le manque qui structure l'inconscient est donc le même que celui qui fonde le langage. Rien ne peut éviter au sujet humain de faire l'expérience de ce manque fondamental qui le constitue dès lors qu'il rentre dans l'ordre du langage, et le poète ne fait pas exception. Les images que le langage poétique peut créer, à l'aide des procédés métaphoriques ou métonymiques, en voulant donner forme à proprement parler, faire présence et s'incarner dans la matière, c'est-à-dire en cherchant à combler ce manque et cette absence, outrepassent la mesure de leurs capacités.

²⁵¹ « Hughes at this stage differs from Lacan in his appeal to instinctual or primordial energies in the self that are in the early animal poems implied to lead a life of their own outside culture; for Lacan, such energies or drives are always already invested in the Symbolic order – the order of social law and language that the self is subject to: pronouncements like 'The unconscious is neither primordial nor instinctual; what it knows about the elementary is no more than the elements of the signifier, or, 'The unconscious is structured like a language, provocatively collapse the traditional boundary between nature and culture, between consciousness and the unconscious; What Lacan is saying is that unconscious mechanisms (such as condensations and displacement) are intimately bound up with linguistic mechanisms (such as metaphor and metonymy), that the 'lack' (the infant's experience of insufficiency and separateness) that inaugurates and governs unconscious desire is in principle the same 'lack' to be found at the heart of language (the sign as 'a presence made of absence' – the absent referent / thing). It is a collapse of this order that is evident in Hughes's third volume, *Wodwo*. [...] the speaker of the *Wodwo* poems is faced less with an instinctual threat (and implied promise of salvation) from the depths of the unconscious than with an even more disconcerting spectre: *emptiness*. » (Bentley 21)

²⁵² « Lacan suggestively defines the word as 'presence made of absence' while Julia Kristeva (drawing on Lacan), writes of 'the truth of the signifier as a mourning for an impossible real'. It is something of this 'truth' about language – 'namely its separability, otherness, death' (Kristeva) – that begins to surface in *Wodwo*. The muscular language of poems like 'The Hawk in the Rain' and 'The Jaguar' – a language that seems to want to physically embody what it describes – now seems somehow off the point. » (Bentley 22)

Dans « To Paint a Water-Lily », le motif pictural développé par le poète fait valoir les limites de ce modèle : le texte dessine en effet de façon détaillée « l'arène » dans laquelle s'agitent avec fureur des mouches (« The flies' furious arena »). Opérant un effet de gros plan, les métaphores hyperboliques transforment la scène en un champ de bataille où, par exemple, une libellule carnivore (« That eats meat ») se tient prête à tirer sur sa cible (« that bullets by / Or stands in space to take aim »). Comme dans « Pike », où voletaient aussi des mouches, (« They dance on the surface among the flies »), la mare est la surface de contact entre deux mondes opposés : dans « To Paint a Water-Lily », l'eau réfléchi à sa surface la violence du monde naturel pour la révéler aux hommes. Dans « Pike », deux perspectives, l'une réaliste, l'autre fantasmagorique, transforment l'espace du poème en lieu d'expérience kaléidoscopique. Les brochets sont présentés « stupéfaits par leur propre grandeur » (« stunned by their own grandeur »), évoluant « sur un lit d'émeraude » (« Over a bed of emerald »), faisant miroiter les « silhouettes de la délicatesse et de l'horreur sous-marines » (« silhouette / Of submarine delicacy and horror »). Ils ont beau être en réalité longs de trois pouces (« three inches long »), ils mesurent « cent pieds dans leur monde » (« A hundred feet long in their world »). La collision de ces deux perspectives fait non seulement valoir la violence, à la fois cruelle et paisible, qui régit le monde naturel, mais aussi l'enjeu de la création poétique, rendant compte, par la multiplication des points de vue, de la densité de l'expérience humaine et esthétique. Dans le cadre du poème, à la fois densifiée et transformée, l'expérience devient en soi une créature autonome : elle fait danser les brochets et s'animer les mots.

De façon similaire, le motif pictural employé dans « To Paint a Water-Lily » attire le regard vers des mouvements de la nature qui passent d'ordinaire inaperçus, et cherche à leur redonner vie. Pour reprendre les formules employées par Ted Hughes dans *Poetry in the Making*, la « réalité vivante » n'est pas seulement l'objet du monde que le poète veut mettre en forme au sein du texte. L'ambition du poète est d'éviter que le poème, soit, par déduction, une « réalité morte » qui, ayant capturé un élément animé du monde réel, le fige et le fasse dépérir entre ses filets (« lifelessness »), à la manière d'une « nature morte » littérale. Le poème, alors, doit devenir à son tour une « réalité vivante », capable d'insuffler à son objet l'énergie qui lui rendra vie, le temps de la lecture. Si « To Paint a Water-Lily » se concentre sur une scène a priori insignifiante, il constitue un exercice de style remarquable : Leonard Scigaj, dans son analyse du poème, fait valoir les contrastes hyperboliques qui le structurent pour souligner l'importance de l'influence de la Nouvelle Critique dans les premiers recueils de Ted Hughes, et mettre en valeur l'intensité de l'expérience poétique proposée au lecteur. Le critique compare en effet les techniques employées par le poète à celles de la peinture du cubisme analytique, où

« l'essence de l'objet se traduit par une présentation simultanée d'aspects partiels, qui combinent entre eux depuis différents points de vue ».²⁵³ Le poème combine et juxtapose les images pour compenser la perception inéluctablement fragmentaire de la réalité qu'il met en avant. Cependant, le spectacle de la mare transformée par des guerres d'insectes barbares, parce qu'il grossit la réalité comme une loupe pour permettre de mieux la voir, la déforme aussi immanquablement. Les coutures du poème craquent sous le poids de l'exagération rhétorique, et il exhibe plutôt qu'il ne camoufle, l'écart incompressible qui sépare les mots et les choses. Comme le souligne Paul Bentley, le signifiant révèle ainsi qu'il est un matériau « de seconde main », un outil « improvisé », qui ne peut produire qu'un langage « déplacé » autant que « déplaçant ».²⁵⁴

Ted Hughes a conscience des limites du langage, et c'est la raison pour laquelle, dans *Poetry in the Making*, il développe l'idée d'un poète-chasseur en quête d'un poème-animal. Ayant distingué les « significations bien définies » dont les mots sont porteurs, et les significations « insondables », « spectrales » et « changeantes » que renferme même la plus triviale des expériences humaines, le poète remarque également que les mots finissent par enfermer dans leur carcan même « les choses les plus simples que l'on veut exprimer », et « tentent en permanence de déplacer notre expérience ».²⁵⁵ Afin de résoudre ce problème, le poète veut parvenir à capturer ce poème-animal, pour qu'il continue d'exister et de faire valoir la vérité de sa propre expérience. Tout en faisant écho au constat établi par les poètes de la Nouvelle Critique concernant le caractère fragmentaire de l'expérience humaine, Ted Hughes propose également de remédier aux lacunes du langage. Le texte, afin de faire justice à la fragmentation de l'expérience humaine et à la difficulté de la traduire en termes langagiers, doit se construire comme « un assemblage de parties vivantes mu par un esprit unique » : les mots, les images, les rythmes doivent « s'animer d'un bond à la lecture », comme l'esprit vif

²⁵³ « The New Critical fusion of thought and sensual experience that collapses temporal distance into the living moment of the poem is a feat of craft, a technique that in some ways approximates the vividness and intensity one experiences when viewing the reformulated reality of an analytical cubist painting – where the essence of an object is rendered through an all-at-once presentation of partial insights combined from different angles of vision. » (Scigaj 14)

²⁵⁴ « Yet this is an example of how words tend to shut out the simplest things we wish to say. In a way words are continually trying to displace our experience. And in so far as they are stronger than the raw life of our experience, and full of themselves and all the dictionaries they have digested, they do displace it. » (WP 20)

²⁵⁵ « Words are tools, learned late and laboriously and easily forgotten, with which we try to give some part of our experience a more or less permanent shape outside ourselves. They are unnatural, in a way, and far from being ideal for their job. For one thing, a word has its own definite meaning. A word is its own little solar system of meanings. Yet we are wanting it to carry some part of our meaning, of the meaning of our experience, and the meaning of our experience is finally unfathomable, it reaches into our toes and back to before we were born and into the atom, with vague shadows and changing features, and elements that no expression of any kind can take hold of. And this is true of even the simplest experiences. » (WP 19)

d'un animal facétieux. Dans « To Paint a Water-Lily », Ted Hughes force les ressources du langage de tous côtés, jusqu'à leurs limites, afin de faire « sens » à proprement parler, d'« animer d'un bond » sa création poétique et la rendre vivante.²⁵⁶ Les métaphores et les contrastes que le texte fait saillir, opérant dans l'économie du texte des variations de plan visuelles, sont renforcés par d'autres signaux sensibles. Cachées sous les frondaisons, d'autres créatures sont en effet aux aguets, prêtes à bondir sur leur proie (« Others as dangerous comb the hum // Under the trees »). Le calme trompeur qui règne sous les arbres, que trahit le défaut de la rime interne entre les monosyllabiques (« comb », « hum ») s'oppose au vacarme des plosives et dentales des noms composés (« battle », « shouts », « And », « death », « hereabouts », « But », « inaudible ») et révèle la clameur inaudible d'une guerre invisible aux yeux des hommes. Si ces derniers demeurent également sourds à son message, le poème opère différemment, et multiplie les signaux :

They are battle-shouts
And death-cries everywhere hereabouts

But inaudible, so the eyes praise
To see the colours of these flies

Rainbow their arcs, spark or settle
Cooling like beads of molten metal

Through the spectrum. Think what worse
Is the pond-bed's matter of course;

Prehistoric bedragonned times
Crawl that darkness with Latin names,

Have evolved no improvements there,
Jaws for heads, the set stare. (« To Paint a Water-Lily », CP 70-1)

Aux rimes qui structurent tous les distiques du poème, s'ajoutent de nombreux échos sonores et visuels, tissant autant de réseaux à travers les mailles des vers : ainsi de multiples allitérations les animent d'une double pulsation (« flies's furious », « bullets by », « stands in space », « what worse », « pond-bed », « set stare ») ou les envahissent comme les fleurs étendant le long cou de leur tige (« A green level of lily leaves », « the long necked lily flower »). Les allitérations s'allient aussi aux rimes finales et intérieures, faisant déborder les vers,

²⁵⁶ « How can a poem, for instance, about a walk in the rain, be like an animal? Well, perhaps, it cannot look much like a giraffe or an emu or an octopus, or anything you might find in a menagerie. It is better to call it an assembly of living parts moved by a single spirit. The living parts are the words, the images, the rhythms. The spirit is the life which inhabits them when they all work together. It is impossible to say which comes first, parts or spirit. But if any of the parts are dead, if any of the words, or images or rhythms do not jump to life as you read them, then the creature is going to be maimed and the spirit sickly. » (WP 12)

comme en témoigne le passage où l'allitération entre « spark » et « settle » prend le relais de la rime couronnée entre « arcs » et « spark », et trouve un écho dans le nom « spectrum », faisant résonner l'allitération entre « molten » et « metal », qui trouve elle-même un écho dans le nom « matter », un peu plus loin. Les lettres se déplacent pour recomposer les syllabes, formant des nœuds sonores, comme dans les vers « Crawl that darkness with Latin names » ou « Whatever horror nudge her root », ou bien les mots s'assemblent comme les noms composés « battle-shouts » et « death-cries ». Leur structure symétrique met en avant le miroir qu'ils se tendent l'un l'autre d'un point de vue sémantique, tandis que l'adverbe final « hereabouts », condensant la plosive initiale de « battle » et la terminaison de « shouts » semble absorber le nom composé dans sa rime.

L'illusion, spectaculaire, peut pourtant demeurer « inaudible » pour le lecteur silencieux : alors, le potentiel pictural du poème met en avant la façon dont l'œil admire le « spectre » varié des couleurs qu'affichent les insectes aussi bien que les mots. Observant cet éventail chatoyant, il se laisse alors séduire par la splendeur des fleurs de rhétorique, la pompe de leurs noms latins ou leurs inventions tapageuses (« bedragonned »), faute de pouvoir définitivement supprimer cet écart entre le langage et le monde qu'il évoque, de pouvoir oublier que tout cela, au fond, n'est que littérature. Dans « Pike », ainsi, les brochets demeurent dissimulés sous les nymphéas et leur beauté sous-marine, aussi délicate que terrifiante, ne se laisse apercevoir que par accident. Les poissons constituent le trésor précieux mais inaccessible de la mare : le vert de leurs écailles offre parfois des reflets d'or, et ils évoluent sur un lit d'algues émeraude ou se réfugient dans les cavernes couleur d'ambre qui se sont formées au fond de l'eau. Conscient à la fois de la distance qui sépare l'œil de l'homme du cœur secret de la nature, mais aussi des défauts du langage, aussi bien sémantiques que sensoriels, Ted Hughes force le passage de tous les côtés. Dans des poèmes mettant l'accent sur la vue (avec un accent proprement pictural dans « To Paint a Water-Lily » ou spéculatif dans « Pike », où trois enfants contemplant la scène derrière la vitre d'une fenêtre : « Three we kept behind glass »), il use au contraire de toutes les ressources sonores des signifiants, les réinvestissant physiquement et applique le conseil qu'il donne dans *Poetry in the Making*. Il faut choisir des mots qui vivent de leur sensualité, qui s'imposent dans la matière de façon « musclée », de sorte que celui qui les emploie puisse immédiatement les entendre, les voir, les toucher, en saisir l'odeur ou le goût : « So, as a poet, you have to make sure that all those parts over which you have control, the words and rhythms and images, are alive. That is where the difficulties begin. Yet the rules, to begin with, are very simple. Words that live are those which we hear, like 'click', or 'chuckle', or which we see, like 'freckled' or 'veined', or which we taste, like 'vinegar', or 'sugar' or

touch, like ‘prickle’ or ‘oily’, or smell, like ‘tar’ or ‘onion’: words which belong directly to one of the five senses. Or words which act and seem to use their muscles, like ‘flick’ or ‘balance » (WP 12).

La voix poétique guide son lecteur, l’invitant à peindre finalement « le long cou du nénuphar » (« Now paint the long-necked lily-flower »), et dirige le regard non plus vers la réalité phénoménale, mais vers ce qui se cache derrière elle (« Which, deep in both worlds, can be still / As a painting, trembling hardly at all // Though the dragonfly alight / Whatever horror nudge her root »). Le poète souligne qu’il serait vain de prétendre comprendre la nature en la dépeignant telle qu’elle s’offre au regard, car un monde souterrain et insoupçonné se dissimule toujours loin des regards curieux. En outre, le motif pictural exploité dans « To Paint a Water-Lily », en faisant valoir l’image immobile que le poème devient lui-même lorsqu’il fige, par un mot écrit sur la page, le mouvement de l’insecte en plein vol, met en évidence, par contraste, l’animation frénétique, continue et imperceptible du monde naturel. Les hommes, qui se maintiennent à distance, à qui l’attention manque et les sens font défaut, ne peuvent s’en rendre compte et en comprendre les mécanismes. Ils sont condamnés à devoir représenter un monde dont ils méprennent les signaux, n’y voyant que la violence et le chaos qu’ils nient lorsqu’ils s’incarnent parmi eux. La peinture, art de la vue, opère alors comme une mise en scène paradoxale de ses propres limites démonstratives et signifiantes. Ici, à la stabilité véhémente qui fonde la vivacité de la nature, s’oppose l’agressive et moribonde fixité des hommes, et elle met en évidence les limites de leur langage, aussi « physique » et « musclé » soit-il. Non seulement les hommes ne peuvent pas tout saisir du monde qu’ils habitent, mais encore plus lacunaires sont les bribes qu’ils peuvent en capter grâce aux filets de leurs moyens d’expression, qu’ils soient langagiers ou picturaux. Le poète rêve d’un art synesthésique, qui animera la peinture et la fera parler, tout comme il transformera le texte écrit en un objet visuel et sonore, capable de faire entendre et sentir la nature sous toutes ses facettes sensorielles.

Ces difficultés trouvent leur source dans l’opposition établie dès l’Antiquité entre deux types d’image, qui diffèrent de nature, de fonction et de valeur. Dans un article consacré à ces « deux noms de l’image en grec ancien : idole et icône », la chercheuse Suzanne Saïd souligne la façon dont l’« *eidolon* », « copie de l’apparence sensible » est distinguée de l’« *eikon* », « transposition de l’essence » : alors que l’*eidolon* est peu à peu dévalorisée parce qu’elle n’a qu’une « identité de surface » avec son modèle, l’*eikon* est privilégiée car la relation qu’elle entretient avec ce qu’elle représente « se situe au niveau de la structure profonde et du signifié

». ²⁵⁷ Ce dualisme pictural distingue le leurre visuel offert par la trompeuse *eidolon*, de la louable *eikon* qui interpelle le regard seulement pour l'inviter à se tourner encore ailleurs. L'*eidolon* engloutit l'observateur qui s'immerge dans son spectacle, tandis que l'*eikon* invite l'observateur à aller au-delà de la représentation qu'elle lui propose pour transcender son activité de contemplation.

Si la philosophie antique critique donc déjà l'*eidolon*, image « parfaitement ressemblante, mais toujours inconsistante et trompeuse », qui se donne pour ce qu'elle n'est pas, la pensée platonicienne va plus loin encore et provoque un véritable bouleversement. ²⁵⁸ Platon « prive l'*eidolon* de cette visibilité qui faisait tout son être », en arrachant « définitivement *eidos* et *idea* au domaine du sensible qui était à l'origine le leur pour les réserver aux formes éternelles que, seuls, peuvent 'voir' 'l'œil de l'âme' et 'la vision de l'esprit' ». Il transforme ainsi « la notion d'*eidolon* » pour montrer l'inconsistance de ces images trompeuses : « les *eidola*, qui sont opposés à la vérité (527c), à l'essence (532b) et au bien (534c) et appréhendés par l'opinion (534c) perdent tout caractère sensible et fonctionnent comme des métaphores du non-être », jusqu'à finir par « englober toutes les réalités qui se donnent pour ce qu'elles ne sont pas : les fausses vertus, les fausses sciences, les fausses technai comme la

²⁵⁷ « Si les deux mots sont formés sur une même racine *wei-*, seul *eidolon* relève par son origine de la sphère du visible, car il est formé sur un thème *weid-* qui exprime l'idée de voir (ce thème qui a donné le latin *video*, se retrouve, en grec, dans le verbe *idein* 'voir' et dans le nom *eidos* qui s'applique d'abord à l'apparence visible), L'*eikon*, elle, au même titre que les verbes *eisko* ou *eikazo* 'assimiler' ou l'adjectif *eikelos* 'semblable', se rattache à un thème *weik-* qui indique un rapport d'adéquation ou de convenance. [...] Ces données étymologiques éclairent la différence de valeurs entre les mots et permettent d'opposer l'*eidolon*, copie de l'apparence sensible, à l'*eikon*, transposition de l'essence. En empruntant des expressions commodes au vocabulaire de la linguistique, je dirais volontiers qu'il existe entre l'*eidolon* et son modèle une identité de surface et de signifiant, tandis que la relation entre l'*eikon* et ce qu'elle représente se situe au niveau de la structure profonde et du signifié. [...] Si l'icône et l'idole sont différentes, ce n'est pas tant parce qu'elles représentent, en fait, des objets différents [...], mais parce qu'elles constituent des modes de représentation différents, donc adaptés à des réalités différentes. » (Saïd, Suzanne. « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône ». In *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 2, 1987, 310-1. URL : https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1987_num_131_2_14494, 310-1)

²⁵⁸ « Paradoxalement, alors pourtant que l'*eidolon* n'existe que par sa visibilité, il peut être qualifié d'« obscur » (*amauros*) et assimilé à une « ombre » (*skia*), parce que la nuit et le noir sont autant de figures concrètes du négatif. L'*eidolon*, qui se donne pour ce qu'il n'est pas, est donc un leurre. [...] Toujours parfaitement ressemblante, mais toujours inconsistante et trompeuse, telle nous apparaît donc l'idole archaïque. [...] L'*eidolon* laisse donc échapper l'essence de ce qu'il copie pourtant si parfaitement. Homère opposait déjà le fantôme (*eidolon*) d'Héraclès, qu'Ulysse rencontrait aux Enfers à la personne même du héros (*autos*), qui, elle, se trouvait dans l'Olympe, en compagnie des Immortels. Platon reprend exactement cette antithèse homérique, à ceci près qu'il en inverse les termes. Car chez Homère, l'*eidolon* qui n'était qu'un autre nom de la *psukhè* s'opposait à une réalité qui était d'abord celle du corps vivant. Avec Platon, qui fait passer la *psukhè*, et la *psukhè* seule, du côté de l'être, les deux mots cessent d'être synonymes. Ils semblent même s'exclure puisqu'on va jusqu'à parler d'un εἶδωλον ἄψυχον. Ce qui mérite désormais le nom d'*eidola*, ce sont les corps ou, plus exactement, les cadavres ainsi que les âmes qui sont encore mêlées de corporéité et ne sont que 'des spectres ombreux d'âmes' (ψυχῶν σκιοειδῆ φαντάσματα). Plus largement, l'image / *eidolon*, produit de l'art humain ou simple reflet, est régulièrement opposée, dans le *Sophiste* et ailleurs, à l'objet 'lui-même' (*autos*). » (Saïd 313, 314, 316)

rhétorique qui n'est qu'un « fantôme (*eidolon*) de la politique » ou les faux plaisirs comme ceux du tyran ». Comme le remarque Suzanne Saïd, « l'*eidolon* apparaît enfin toutes les fois que Platon veut souligner la dégradation qui accompagne le passage de l'intelligible au sensible ou d'un degré du sensible à un autre ». ²⁵⁹

A l'inverse de l'*eidolon* qui est donc un « simulacre », l'*eikon* est un « symbole » : si l'*eidolon* « s'adresse au regard et à lui seul », l'*eikon* est capable de s'adresser à « l'intelligence ». ²⁶⁰ Les *eikones* deviennent, « au même titre que les mythes, des instruments de connaissance » et elles « constituent le tissu même de la réalité sensible ». ²⁶¹ Suzanne Saïd prend soin de souligner que dans le *Timée*, « le *kosmos* est en effet une 'icône' fabriquée par un Démon qui a les yeux fixés sur la forme comme sur un modèle (*paradeigma*). Mais son imitation n'est pas une copie. Il ne reproduit pas l'apparence sensible de la forme qui, par définition, n'en a pas, mais il transpose dans le sensible le rapport qui la constitue dans l'intelligible. A l'artisan divin, créateur de l'icône parfaite, qu'est le *kosmos*, répond, dans l'ordre humain, le véritable politique qui, tel un peintre 'dessine la cité à partir d'un modèle divin, c'est-à-dire à partir de l'essence de la justice, de la beauté, de la tempérance et autres qualités semblables' et constitue finalement, par un mélange approprié d'institutions, l'image de l'homme (*andreikelon*), tout comme le peintre crée la couleur chair (qui se dit aussi en grec *andreikelon*) par un mélange approprié de pigments » (Saïd 325).

²⁵⁹ « C'est sans doute dans l'allégorie de la caverne, au livre VII de la République que l'on saisit le mieux la manière dont s'opère ici la 'transposition platonicienne', pour reprendre une expression de A. Dies. » (Saïd 317-8)

²⁶⁰ Suzanne Saïd prend pour exemple un passage du chant III de l'*Odyssée*, « lorsque Athéna quitte Pylos, 'semblable à une orfraie' (v. 371) » : « Or ce passage est précisément le seul où l'on emploie le participe *eidomenos* pour assimiler la divinité à un oiseau. Ce terme exprime donc bien une ressemblance d'ordre visuel. » A l'inverse, « l'assimilation d'un dieu à un oiseau par *eikos* n'indique donc jamais une métamorphose. Il n'est qu'un moyen de rendre sensible une attitude ou l'allure d'un déplacement. En un mot, il le symbolise. On voit ainsi se dessiner une opposition entre deux définitions de l'image : l'*eidolon*, qui est un simulacre, et l'*eikon*, qui est un symbole. » (Saïd 320-2)

²⁶¹ « Toutes ces oppositions entre *eikon* et *eidolon* ne sont que la conséquence d'un antagonisme plus profond. L'image / *eidolon* s'adresse au regard et à lui seul. 'C'est lui qu'elle retient, qu'elle fascine et qu'elle comble', au point de lui faire oublier un modèle auquel elle se substitue totalement. Au contraire, l'image / *eikon* repose toujours sur une comparaison. Dès Aristophane, *eikon* est attestée au sens technique d' 'image rhétorique'. [...] De fait, elle s'adresse essentiellement à l'intelligence. [...] Ce caractère intellectuel de l'*eikon* explique son statut privilégié dans le platonisme à toute une série de niveaux. Au degré le plus bas, les *eikones* sont des *eidola* un peu moins menteurs que les autres. [...] Il existe aussi des *eikones* philosophiques dont Platon n'hésite pas à reconnaître la paternité. Ce sont les images qui rendent sensible l'essence d'un individu ou d'une réalité et constituent, au même titre que les mythes, des instruments de connaissance. [...] Les *eikones* ne sont pas seulement des moyens de faire accéder à la connaissance des êtres incarnés. Elles constituent le tissu même de la réalité sensible. » (Saïd 323-5) Ainsi, « 'l'image visible' détourne de l'être et entraîne 'dans des profondeurs ténébreuses et hostiles à l'Intellect' celui qui s'adonne à sa contemplation, sans savoir qu'elle n'est qu'un reflet dont il est lui-même la cause. Au contraire, *eikon* met l'homme sur la voie de la connaissance en l'orientant vers le 'modèle' (*paradeigma*) et l'archétype » (327).

La dichotomie instaurée par la philosophie platonicienne est donc celle qui oppose l'idole à l'icône, condamnant la première, qui « fait du visible, qui est tout son être, une fin en soi », qui « arrête le regard qui s'abîme en elle et lui interdit d'aller plus loin », et exaltant la seconde qui « porte en elle son propre dépassement », qui s'affirme comme force de « révélation et indication du caché ».²⁶² Pourtant, cette distinction demeure insatisfaisante pour le poète qui veut réconcilier la force sensible et proprement physique de l'*eidolon* à la puissance évocatoire et révélatrice de l'*eikon*. Ted Hughes ne veut pas d'un langage dont les images ne parlent qu'à la raison et l'intelligence, qui n'existe que pour disparaître derrière la vérité dont il doit servir de timide tremplin. Le poète veut au contraire préserver et cultiver une langue qui roule des mécaniques et s'exhibe avec panache, qui vive pour elle-même de toute sa force signifiante, mais les obstacles sont innombrables.

Dans *Poetry in the Making*, Ted Hughes fait remarquer que les mots « appartiennent à plusieurs sens à la fois », et il faut sans cesse les maintenir sous contrôle afin qu'ils ne débordent ni n'envahissent le territoire occupé par d'autres mots. De la même manière que derrière l'image immobile du monde naturel figé par la peinture se cache un monde fébrile, le potentiel sensoriel des signifiants employés provoque l'explosion sémantique. Les lacunes du langage, qui empêchent la parfaite coïncidence entre le mot et la chose, sont donc causées d'une part par la fixité des signifiés, qui limitent, catégorisent et séparent les réalités qu'ils doivent désigner, et d'autre part par la versatilité des signifiants qui prolifèrent de façon désordonnée jusqu'à ne plus vouloir rien définir. Malmené par les courants contraires qui animent le langage, le poète oscille lui aussi entre deux attitudes irréconciliables : ainsi, dans *Poetry in the Making*, l'apprenti-poète est incité à maintenir sous un joug sévère le « petit goblin » caractériel qui constitue le potentiel vital et poétique du mot, tout en n'oubliant pas qu'il lui faut, en fin de compte, lâcher prise.²⁶³ Il lui faut s'immerger et se laisser bercer au gré des flots pour assister

²⁶² « L'idole fait du visible, qui est tout son être, une fin en soi. Elle arrête le regard qui s'abîme en elle et lui interdit d'aller plus loin. L'icône au contraire porte en elle son propre dépassement. [...] 'Toute icône est révélation et indication du caché' a dit Jean Damascène. Elle est une porte ouverte sur l'Au-Delà, alors que l'idole emprisonne l'homme dans l'apparence et l'Ici-Bas. » (Saïd 330)

²⁶³ « But immediately things become more difficult. 'Click' not only gives you a sound, it gives you the notion of a sharp movement such as your tongue makes in saying 'click'. It also gives you the feel of something light and brittle, like a snapping twig. Heavy things do not click, nor do soft bendable ones. In the same way, tar not only smells strongly, it is sticky to touch, with a particular thick and choking stickiness. Also it moves, when it is soft, like a black snake, and has a beautiful black gloss. So it is with most words. They belong to several of the senses at once, as if each one had eyes, ears and tongue, or ears and fingers and a body to move with. It is the little goblin in a word which is its life and its poetry, and it is this goblin which the poet has to have under control. Well, you will say, this is hopeless. How do you control all that? When the words are pouring out how can you be sure that you do not have one of these side meanings of the word 'feathers' getting all stuck up with one of the side meanings of the word 'treacle', a few words later? In bad poetry this is exactly what happens, the words kill each other. » (WP 12-3)

à cette « magie » poétique grâce à laquelle, sans son intervention, les « mots prennent soin d’eux-mêmes ». Le poète, lui, doit se contenter de « regarder, toucher, sentir, écouter », dans un état de profonde attention qui demeure sans attentes.²⁶⁴ Il lui faut alors être son propre lecteur, pour estimer si la chasse, en fin de compte, a été fructueuse. La métaphore, qui poétise à son tour le travail d’écriture et en embellit les contours les plus fastidieux, rappelle que l’indomptabilité du matériau verbal renvoie à celle du lecteur, dont le poète ne pourra jamais contrôler parfaitement l’activité. C’est cela qui constitue le fondement paradoxal et magique de la création poétique envisagée comme une chasse, et la limite la plus sombre du parallèle : le poète-chasseur, entièrement dévoué à sa tâche, veille sa proie, observe ses moindres mouvements, la protège jalousement, patiente, même, qu’elle soit enfin parvenue à maturité, dans le seul but de « l’achever ». Lorsque l’artiste « achève » son œuvre en consacrant son existence, et en l’offrant à l’infini de la lecture, une trace demeure en lui du prédateur qui a volé et détruit pour satisfaire ses appétits égoïstes.

Ainsi, dans « To Paint a Water-Lily », le lecteur est guidé d’une main de fer, qui lui impose le chemin didactique à suivre (« study / These »), dirige son regard (« First observe ») et même sa pensée (« Think what worse / Is the pond-bed’s matter of course »), avant de l’inciter à croquer la scène et à prendre la place du maître d’atelier. De même, tout en cherchant à mettre au jour les menaces insoupçonnées du monde naturel et leur vertueuse fébrilité, le poète les contrôle et les ordonne par le jeu poétique. Dennis Walder souligne notamment la façon dont la régularité formelle de « To Paint a Water-Lily », composé de treize distiques octosyllabiques à rimes imparfaites, établit une rupture entre le monde et sa représentation : « l’art, nous dit le poème, contrôle et met à distance, tout en faisant signe vers ce qui se tapit en-deçà de notre conscience quotidienne de la réalité. »²⁶⁵ Les poèmes de Ted Hughes les plus directement inspirés par la théorie de la Nouvelle Critique obéissent à ses impératifs. La structure formelle du poème doit lui permettre de devenir une totalité autonome et harmonieuse,

²⁶⁴ « That one thing is to imagine what you are writing about. See it and live it. Do not think it up laboriously, as if you were working out mental arithmetic. Just look at it, touch it, smell it, listen to it, turn yourself into it. When you do this, the words look after themselves, like magic. If you do this you do not have to bother about commas or full-stops or that sort of things. You do not look at the words either. You keep your eyes, your ears, your nose, your taste, your touch, your whole being on the thing you are turning into words. The minute you flinch, and take your mind off this thing, and begin to look at the words and worry about them, then your worry goes into them and they set about killing each other. So you keep going as long as you can, then look back and see what you have written. [...] You will read back through what you have written and you will get a shock. You will have captured a spirit, a creature. » (WP 13)

²⁶⁵ « Art, the poem implies, controls and distances, even as it hints at what lurks beneath our everyday awareness of things. » (Walder, Dennis. *Ted Hughes*. Open Guides to Literature. Philadelphia : Open University Press, 1987, 37)

qui réunit et encadre les tensions et les contradictions inhérentes à l'expérience humaine dont elle a récolté les fragments. L'écriture poétique rassemble et unifie ces éclats éparpillés, grâce aux figures qu'elle invente, parvenant, par le jeu des métaphores et des paradoxes, à rendre compte du caractère épars et désordonné de l'expérience, tout en lui donnant une cohérence et une pertinence saisissantes.²⁶⁶ Figure de proue du mouvement, le critique Cleanth Brooks reprend la métaphore adoptée par John Donne dans *The Well Wrought Urn* pour définir à sa manière l'entité constituée par le poème : ce dernier doit, à l'image d'une urne, se forger en tant que totalité close sur elle-même, capable de contenir ce qu'elle évoque et n'ayant plus besoin de quoi que ce soit qui lui soit extérieur.²⁶⁷ Le poème est une force qui rassemble et réconcilie les fragments épars de l'expérience que le sujet fait du monde, mais il est également une force de contrôle et de séparation : si la réalité se dérobe sans cesse et ne s'offre que par fragments, si les mailles du langage demeurent toujours trop lâches pour bien les saisir, il faut que le poète apprenne à « diriger et contrôler » son instrument d'autant plus fermement, et qu'une fois la prise faite, le poète-chasseur ne baisse pas la garde.²⁶⁸ Il lui faut effectivement fabriquer la plus belle des urnes afin que ce qui s'y trouve enfermé et caché ne rêve plus de s'échapper, et que plus personne même ne se rende compte que toute dorée qu'elle soit, elle n'en demeure pas moins une terrible prison.

²⁶⁶ La poésie « unifie l'expérience » (« unifies experience ») en rassemblant ce qui en cette dernière s'avère contradictoire, jouant de ces « tensions » que le poème fait lui aussi valoir, à travers « les propositions, les métaphores, les symboles » qu'il met en jeu (« working out of the various tensions – set up by whatever means – by propositions, metaphors, symbols »). (Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn*. New York : Harcourt Brace, 1947, 207)

²⁶⁷ « Poetry, then, is a response to, and an evaluation of, our experience of the objective, bustling world and of our ideas about it. Poetry is concerned with the world as responded to sensorially, emotionally, and intellectually. As Coleridge put it, poetry 'in ideal perfection, brings the whole soul to activity'. [...] The poem, in its vital unity, is a 'formed' thing, a thing existing in itself, and its vital unity, its form, embodies – is – its meaning. Yet paradoxically, by the fact of its being 'formed' and having its special identity, it somehow makes us more aware of life outside itself. By its own significance it awakens us to the significance of our own experience and of the world. » (Brooks, Cleanth, et Robert Penn Warren. Eds. *Understanding Poetry*. 1938. New York : Holt, Rinehart & Winston, 1960, 9-11). Caroline Levine, dans *Forms*, souligne la façon dont Cleanth Brooks fait de l'urne une métaphore du poème lui-même. Elle relève ces remarques faites à propos du poème de John Donne, « Canonization » : « The poet has actually before our eyes built within the song the 'prettiest room' with which he says the lovers can be content. The poem itself is the well-wrought urn which can hold the lovers' ashes. » Elle mentionne également ce commentaire fait à propos du poème de John Keats « Ode to a Grecian Urn » : « the urn itself as a formed thing, as an autonomous world ». Selon elle, l'urne devient donc pour Cleanth Brooks le modèle du poème comme tout (« as a whole »). Caroline Levine fait avant tout le constat selon lequel Brooks encourage au contrôle et à la maîtrise constante du matériau poétique : « While the constant shifts and subtle contradictions in poetic language are valuable, Brooks says that they ought to be 'directed and controlled'. » (Levine, Caroline. *Forms*. 2015. Princeton : Princeton University Press, 2017, 156, 29)

²⁶⁸ Pour Caroline Levine, consciente de ces contradictions dans la réflexion de Brooks, le critique en revient toujours inéluctablement au modèle de l'urne : « Brooks himself seems to grasp the limitations of the urn as a figure for poetry and so introduces another formal paradigm. [...] Ultimately, Brooks always opts for the satisfying enclosure of the urn: he never imagines unending and uncontained plurality – sheer difference. » (Levine 30)

Dans « The Jaguar », extrait de *The Hawk in the Rain*, comme dans « Second Glance at a Jaguar », extrait de *Wodwo*, l'impossibilité de capturer les énergies extraordinaires du monde naturel est mise en évidence à travers la fureur du fauve enfermé dans sa cage. Comme le souligne Paul Bentley, la multiplication des comparaisons dans ces deux textes finissent par trahir l'incapacité de la voix poétique à saisir l'essence des bêtes sauvages par le biais du langage. Dans « The Jaguar », « les perroquets glapissent comme s'ils étaient en flammes » (« The parrots shriek as if they were on fire »), ou « pavanent comme des grues bas de gamme pour attirer le chaland » (« or strut / Like cheap tarts to attract the stroller with the nut »). L'impact agressif des allitérations en dentales (« strut », « tarts », « to », « attract », « stroller », « nut ») et la vulgarité de l'image trahissent l'exaspération de la voix poétique qui tourne en rond, tel un fauve en cage. L'agitation des créatures décrites au début du texte souligne l'atmosphère fiévreuse qui règne dans le zoo, et la peur d'un débordement de violence devient palpable. Pourtant, la plupart des animaux sont endormis : les grands fauves sont présentés « gisant comme le soleil » (« Lie still as the sun »), le boa constrictor devient un « fossile ». Les cages semblent « vides » (« empty ») et la paille est pleine de l'odeur désagréable des bêtes endormies (« Stinks of sleepers from the breathing straw »). Comme le soleil, les énergies sauvages du monde naturel ne peuvent être regardées en face, la distance qui les sépare des hommes demeure incompressible, et leur menace incontrôlable, aussi hauts les barreaux de la cage soient-ils.

La foule hypnotisée (« mesmerized ») est comparée à « un enfant dans un rêve » (« As a child at a dream ») face au fauve enragé qui se presse contre les barreaux de la cage (« hurrying enraged »). Cette dernière devient les « ténèbres prison » (« prison darkness ») qui peine à contenir la fureur du jaguar. La compacité de l'expression semble faire valoir cette fulgurance de la voix poétique qui force le passage pour accrocher enfin une bribe de vérité, et aperçoit, un instant, l'éclat fou qui anime le regard de la bête sauvage (« the drills of his eyes // On a short fierce fuse »). Reprenant le travail effectué par Jacques Lacan sur l'expérience freudienne de l'enfant au bilboquet, Paul Bentley rappelle que l'expérience a pour but de symboliser la façon dont l'enfant apprend à apprivoiser le langage, en même temps qu'il s'habitue à l'absence de sa mère, et à considérer, pour la première fois, sa propre existence individuelle. Le langage, « présence faite d'absence », est comme le bilboquet avec lequel l'enfant joue, et qui reproduit ce mouvement d'aller (« *fort* ») et de retour (« *da* »), signant la brisure du lien premier unissant le nourrisson à sa mère.

The object with which man 'thinks' is the signifier (the cotton-reel signifies absence – '*fort*' / presence – '*da*'). Here we have the primary, fundamental pattern not only or the workings of language itself – the word as 'a presence made of absence' (Lacan)

– but also, on another level, for Hughes's poetic practice: the way in which the poems, in their linguistic and conceptual 'jumps', perpetually strive to translate experience of the Real into human terms, however provisional these terms prove to be. [...] The gap between word and thing here is insurmountable: the more words, the more the Real thing is 'missed', the more it recedes. Hughes's use of anthropomorphic imagery here accentuates this gap between word and thing; it draws attention to the second-hand, displaced, improvisory qualities of the object – the signifier – with which we think, with which negotiate our frontiers. (Bentley 33)

La violence du poète chasseur lancé à l'assaut d'une proie qui se dérobe inéluctablement renvoie à la brutalité de cette part de l'expérience humaine qui, échappant au langage et à la pensée, creuse un manque insoluble, et que Jacques Lacan définit comme l'ordre du Réel. Dans le Séminaire 22 donné au cours de l'année 1974-75, il définit les trois concepts du Symbolique, de l'Imaginaire et du Réel en tant qu'ils sont « les trois registres essentiels de la réalité humaine » ; comme le rappelle la chercheuse Marie-Thérèse Mathet, c'est à Georges Bataille que Jacques Lacan emprunte l'idée de « réel », en tant qu'il permet de distinguer le pôle de « l'homogène, ou domaine de la société utile et productive, et l'hétérogène, lieu d'irruption de ce qui est impossible à symboliser », « part maudite » de l'expérience humaine.²⁶⁹ Elle souligne également la « primauté » prise par le réel, alors que la théorie évolue, et que le premier schéma SIR, défini avant 1970, donnant au symbolique la place dominante, fait place au schéma RSI. A partir de 1972, le concept de « nœud borroméen » ancre cette trilogie dont les catégories, bien que disjointes, n'ont de sens que dans leur « rapport avec les deux autres ». Ainsi, le symbolique est défini comme « le lieu du signifiant (le terme recouvre donc chez Lacan le registre du langage) et de la fonction paternelle (conséquemment : la loi, puis les institutions, la tradition, etc.) », l'imaginaire comme « lieu des illusions du moi, de l'aliénation, de la fusion avec la mère », et le réel comme « ce qui est strictement impensable ».²⁷⁰

Le réel, en tant qu'il permet d'explicitier la « part maudite » et « hétérogène » de l'expérience humaine est absolument différent de la réalité, qui « appartient au registre symbolique (on baigne en effet dans un océan de langage » et se « fonde aussi sur le registre imaginaire » : la réalité correspond à ce que le symbolique permet d'« apprivoiser » du réel, en se mettant en relation avec l'imaginaire, « mais le réel est au-delà de la réalité » et correspond à « ce qui, de n'avoir pas été vécu de la réalité, fait symptôme de la vie ». Le réel, ainsi, demeure

²⁶⁹ Mathet, Marie-Thérèse. « Retour sur le réel : à propos du réel chez Lacan ». In *Utpictura18. Critique et Théorie*, 2008. URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/litterature-psychanalyse/reel-chez-lacan>

²⁷⁰ Lacan, Jacques. *Séminaire XXII : RSI. 1974-1975*. Non publié. Trans. Staferla, 6. URL : <http://staferla.free.fr/S22/S22.htm>

« inatteignable », « irreprésentable, impensable, non spécularisable », « c'est le point aveugle de notre connaissance », c'est « l'impossible ». Le réel « crée une béance, il fait trou » alors que la réalité « est composée des constructions aptes à masquer ou à simplement contenir ce manque, ce dehors irréductible » auquel le sujet fait face dans son rapport à ce qui l'entoure. Comme le suggère Marie-Thérèse Mathet, Lacan permet, en développant le concept de réel, de transcrire quelque chose de l'expérience que le sujet humain peut faire de la vérité, dans la mesure où « la dire toute, c'est impossible : les mots y manquent ». Lorsque l'enfant (l'infans) fait l'apprentissage du langage, du logos, il entre dans l'ordre du symbolique au prix d'un sacrifice, celui de l'unité première avec la mère, et il est donc marqué par un « manque » constitutif, celui-là même qui caractérise l'ordre du réel. C'est ce manque que le poète tente de combler en se lançant à l'assaut de cette part de l'expérience qui lui fait défaut et qui lui demeure absolument opaque. Par son altérité et son étrangeté absolues, le réel s'impose par la « violence » qu'il fait à la conscience à laquelle il oppose une résistance « insupportable » et face à laquelle le poète, absolument décidé à en triompher, redouble de virulence.

Dans « Second Glance at a Jaguar », la puissance et l'exaspération du jaguar et du poète lancé à sa poursuite sont mises en évidence par la densité du texte : composé d'un seul tenant, il ne comporte que six phrases, constituées d'une juxtaposition de détails concentrés sur l'apparence physique d'une créature impressionnante. Systématiquement, les phrases se terminent en plein vers, obligeant à des enjambements qui mettent en valeur la force dynamique du jaguar. Sa démarche désarticulée est soulignée dès le début du texte, par l'adjonction des prépositions « in and out » » ; elles accentuent l'effet de déséquilibre produit par les monosyllabiques de la formule « The hip going in and out of joint ». De plus, l'enjambement qui place le nom « spine » en fin de vers et qui mène jusqu'à la répétition de ce même terme en fin de phrase, traduit lui aussi la course d'un langage lancé sur les talons d'une créature qui fuit sans cesse. Sa rapidité est ainsi indiquée par le complément de manière « With the urgency of his hurry », où les deux noms se répondent et s'accroissent l'un l'autre. Le jaguar est comparé à un « chat avançant sous des jets de pierre, à l'abri » (« Like a cat going along under thrown stones, under cover »), qui jette des regards de biais (« Glancing sideways »), et poursuit sa course (« running / Under his spine »). L'usage répété de la préposition « under » (« under thrown stones, under cover », puis « Under his spine ») ainsi que l'omniprésence de formes continues (« going in and out », « dropping », « going along », « Glancing », « running ») renforcent l'impression d'urgence d'une bête traquée cherchant à échapper à une menace inconnue.

La puissance du jaguar demeure incontestable, comme en témoignent la seconde comparaison du poème, qui le rapproche d'un « solide éventreur aztèque » (« Like a thick Aztec disemboweller », puis la troisième, qui se focalise sur sa tête, que le jaguar porte « comme un brasier débordant de charbons ardents » (« Carrying his head like a brazier of spilling embers »). Le jaguar devient une créature démoniaque, revenue des enfers pour prendre sa vengeance : ses grognements sont un « mantra » féroce, le « chant-tambour du meurtre » qu'il manigance (« Muttering some mantra, some drum-song of murder »). L'enjambement qui sépare le nom « skin » de l'adjectif « intolérable » (« To keep his rage brightening, making his skin / intolérable ») est particulièrement puissant. Renforcé par le jeu allitératif entre occlusives (« keep », « making », « skin ») et dentales (« to », « brightening », « intolérable »), il met en évidence la force vive et carnassière du jaguar. Sa colère furieuse est non seulement rendue palpable par ce réseau consonantique qui souligne auditivement le danger représenté par les crocs tranchants du jaguar, mais la puissance de déchirement de la bête sauvage devient aussi manifeste à travers la coupure typographique opérée par le rejet. Elle met également en évidence la soif de liberté et de vengeance insoutenable qui déchire la créature de l'intérieur.

Le jaguar tourne en rond, fomentant sa revanche (« Rounding some revenge »). Le verbe « rounding » met en avant le mouvement limité de l'animal dans sa cage, tout en soulignant sa force de résistance obstinée, mais il rappelle également le mouvement même de l'écriture. Paul Bentley souligne en effet cet aspect de « Second Glance at a Jaguar » lorsqu'il le compare à « The Jaguar » : « In the earlier poem, the jaguar is *given* as signified, that is, the signifier 'jaguar' is felt to be enough to establish the point of reference (the signified) from which the speaker's imaginative 'vision' proceeds. However, in the later poem, it is as if no amount of signifiers can account for the beast » (Bentley 26). Les comparaisons tournent en effet en rond autour du jaguar, dans un effort désespéré pour s'approcher davantage de la bête sauvage. A la « prière-roue » formulée par la créature dans un désir de libération (« Going like a prayer-wheel »), répond celle de la voix poétique dans son élan exaspéré vers une créature inaccessible. Le jaguar ne peut être mis en mots, car il incarne cet aspect du réel en tant qu'il est « déjà là ». Comme le rappelle Marie-Thérèse Mathet, le réel est antérieur au langage, et contredit l'affirmation génésique qui annonce la primauté de l'incarnation divine dans le verbe (« Au commencement était le verbe »). « Avant le verbe, il y a la Chose, le réel », qui n'est pas seulement « antérieur à la parole » mais lui demeure également « extérieur », dans la mesure où il « en constitue le reste irréductible » : « c'est cette mise dehors du réel qui le rend étranger à la représentation ; il est ce qui résiste à toute symbolisation » (Mathet. *ibid.*). Paul Bentley souligne aussi que la voix poétique de « Second Glance at a Jaguar » finit par se résoudre : si

le langage finit toujours par « déplacer » l'expérience qu'il évoque, sa matérialité et son rythme deviennent en eux-mêmes signifiants, suppléant ce défaut signifiant des mots. Pourtant, le passage final au présent simple (« He coils, he flourishes ») fait valoir une accélération du rythme du poème, alors que les images défilent de plus en plus vite et que le fauve bondissant échappe définitivement à la voix qui tentait de l'évoquer, dans le blanc de la page et son silence (« Hurrying through the underworld, soundless »).

Dans « The Jaguar », l'allitération en rhotique repérable dans le troisième quatrain notamment (« But who runs like the rest past these arrives / At a cage where the crowd stands, stares, mesmerized, / As a child at a dream, at a jaguar hurrying, enraged / Through prison darkness after the drills of his eyes »), rend manifeste le silence de la créature : inaudible dans certaines variétés de l'anglais, la sonorité renvoie à l'impossibilité de saisir, par n'importe quel sens, l'essence même du jaguar. A l'égarement avide de la foule hypnotisée comme dans un rêve s'opposent l'aveuglement (« The eye satisfied to be blind in fire ») et la surdité (« By the bang of blood in the brain deaf the ear ») du fauve, dont l'origine est la plénitude du réel qu'il en vient ici à paradoxalement incarner : si le réel constitue bien un manque, lui-même ne souffre d'aucun manque ou d'aucune absence. Il est « une absence d'absence », il est « sans faille » ni « fissure ». Sa plénitude est telle qu'il n'a besoin de rien attester du monde extérieur, à l'image des faucons de « Hawk Roosting » et « The Hawk in the Rain ». Il vit de sa propre intensité et elle lui procure une telle stabilité que la cage n'existe même pas pour lui (« there's no cage to him »). Il marche au tempo de « la liberté à l'état sauvage » (« His stride is wilderness of freedom »), et le monde entier doit lui emboîter le pas (« The world rolls under the long thrust of his heel »). La cage s'ouvre vers des horizons dégagés (« Over the cage floor the horizons come »), espace de liberté infinie que le jaguar rejoint, par la force « polaire » de la volonté qui guide celui qui est dans le besoin (« the hawk hangs / The diamond point of will that polestars / The sea drowner's endurance »). Comme dans « Macaw and Little Miss », la cage est la prison créée par l'homme pour se protéger du danger des énergies sauvages. Captivés par le fauve, ce sont néanmoins les hommes qui ont été ici pris au piège et se sont laissés capturer.

Il est non seulement difficile, à l'aide du langage, d'exprimer avec justesse les idées telles qu'elles traversent l'esprit, mais il faut également remettre en cause leur adéquation avec la réalité dont elles doivent rendre compte, et prendre encore en considération tout ce qui de la réalité, se refuse au regard, à l'analyse, au langage. D'une part, à la « vie brute de l'expérience » dont Ted Hughes fait mention dans *Poetry in the Making*, s'oppose la « forme plus ou moins permanente » dans laquelle elle est figée par les mots, indépendants, « déplacés » et «

déplaçants », presque rétifs à leur utilisation par le poète.²⁷¹ C'est dans cette mesure que le poète, comme s'il fabriquait une urne, doit modeler le langage à ses propres fins, martelant et sculptant la matière verbale pour la rendre vivante et en faire le témoin fiable de l'expérience vécue. Il a conscience de manier un outil artificiel auquel il doit donner une force de saisie qui lui permette de « prouver la réalité du monde » et la « réalité de la relation » qu'il entretient avec elle : « [...] my poems are attempts to prove the realness of the world, and of myself in this world, by establishing the realness of my relation to it. Another way of saying this might be – the poems celebrate the pure solidity of my illusion of the world.²⁷² Tous les efforts de Ted Hughes se concentrent sur la façon dont les mots peuvent rétablir le contact disparu entre l'homme et le monde auquel il appartient, et il s'agit de faire en sorte que le texte lui-même palpite et vive, devienne « réel » et s'incarne par le langage. Le terme « solidity » rappelle la fermeté matérielle que doit posséder l'urne poétique, mais le poème n'est pas un vrai contenant, et les mots n'ont pas de consistance.²⁷³

D'autre part, le poète ne peut « dominer la pluralité et l'hétérogénéité de l'expérience » au sein du texte pas plus que l'homme ne le peut dans sa vie réelle.²⁷⁴ Ted Hughes s'en aperçoit amèrement : il ne peut attester guère plus que « l'illusion » qu'il a de son rapport au monde et de la réalité, non pas à cause des failles de ses outils langagiers, mais à cause des limites de ses propres moyens de perception. Le réel, « incompréhensible » et inaccessible au logos, comme à la conscience, ne se donne qu'« en se dérochant » en même temps, fondant ce point de résistance que le poète veut à tout prix dépasser. Pourtant, comme le suggère Marie-Thérèse

²⁷¹ « Words are tools... with which we try to give some part of our experience a more or less permanent shape, outside ourselves. [...] In a way words are continually trying to displace our experience. And in so far as they are stronger than the raw life of our experience, and full of themselves and all the dictionaries they have digested, they do displace it. » (WP 19-20)

²⁷² Summerfield, Geoffrey. Ed. *Worlds*. Londres : Penguin Books, 1974, 126. Cité par Johnson, Owen. *Ted Hughes: Speaking for the Earth*. Thèse de doctorat en philosophie. Durham University, Royaume-Uni, 1991, 37. URL : <http://etheses.dur.ac.uk/1483/>

²⁷³ « But words laid out on a page cannot be said to 'contain' the way that urns do. Thanks to the unfolding structures of language, we read poems – including brief, lyric ones – as temporally unfolding sequences, even if we hypostatize them in the end. And quite different from the durable urn's enclosure of a pile of ashes, the poem's capacity to control and unify linguistic materials happens in and through those materials themselves. » (Levine 29-30)

²⁷⁴ « The second and related critique is that the celebration of wholeness is pernicious on political grounds. [...] The valuing of unity implies a broader desire to regulate and control – to dominate the plurality and heterogeneity of experience. » (Levine 24-5) Cependant, Cleanth Brooks, dans *Understanding Poetry*, a conscience du défaut de la métaphore formelle : « Certainly [the poem] is not to be thought of as a group of *mechanically* combined elements – meter, rhyme, figurative language, idea, and so on – put together to make a poem as bricks are put together to make a wall. The total relationship among all the elements in a poem is what is all important; it is not a mechanical relationship but one that is far more intimate and fundamental. If we must compare a poem to the makeup of some physical object, it ought to be not to a wall but to something organic like a plant. » (Brooks et Warren 11)

Mathet, ce point d'accrochage n'est pas le signe de l'échec de l'écriture, mais bien « l'indice de l'étrangeté de l'autre » qu'elle prétend convoquer, comme si le réel, toquant à la porte du symbolique, rappelait son invisible présence, tout entière fondée sur son irréductible absence. Le réel est défini par Jacques Lacan comme précisément « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire », et c'est seulement « dans la contingence, définie comme « ce qui cesse de ne pas s'écrire » » que peut avoir lieu la rencontre avec le réel : le réel ne peut « advenir » que par « aspérités », dans les « fissures » laissées par l'écriture. Dans un instant de « fulgurance », « quelque chose cesse alors de ne pas s'écrire », laissant entrevoir la brèche laissée par le réel dans l'horizon de l'œuvre, mais le poète doit consentir à ce que les farouches créatures du monde sauvage continuent de toiser celui qui n'aura droit qu'à l'éclair instable et incertain de l'hallucination.

c. Le langage calleux et la mort-plus-que-mort

Au cours de l'entretien qu'il accorde à Ekbert Faas, et alors qu'il évoque la rédaction des textes de *Lupercal*, Ted Hughes en vient notamment à comparer l'écriture du poème « To Paint a Water-Lily » à un « bricolage oppressant », décrivant l'impression qu'il avait de devoir arracher chaque mot l'un après l'autre, comme si tous avaient « comprimés dans un tuyau sinueux », en exerçant une « pression continue » sur le langage. Il souligne avoir alors voulu, dans « View of a Pig », écrire d'une manière radicalement opposée, tout en laissant percer sa lassitude grandissante face à un langage rétif et capricieux.²⁷⁵ De l'écriture de « View of a Pig », « Pike » et « Hawk Roosting », Ted Hughes conclut : « All three were written in a mood of impatience, deliberately trying to destroy the ways in which I had written before, trying to write in a way that had nothing to do with the way in which I thought I ought to be writing. But then, that too became deliberate and a dead end. Almost all the poems in *Lupercal* were written as invocations to writing. My main consciousness in those days was that it was impossible to write. So these invocations were just attempts to crack the apparent impossibility of producing anything » (Faas 209). Le poète met en avant un processus de constante remise en cause des outils à sa disposition, ainsi que l'impasse à laquelle la rédaction de *Lupercal* l'a rapidement

²⁷⁵ « I was writing 'To Paint a Water-Lily' and felt very constricted fiddling around with it. I was somehow like writing through a long winding tube, like squeezing language out at the end of this long, remote process. And 'View of a Pig' was just an impatient effort to break that and to write in absolutely the opposite way. » (Faas 208-9)

mené : malgré tous ses efforts pour trouver un « langage simple et concret, sans mots qu'il ne se serait pas parfaitement appropriés », un « langage limité mais authentique », le poète se sent échouer, car ce langage, en fin de compte, exclut trop de choses et l'empêche de s'exprimer.²⁷⁶

En effet, « View of a Pig » met en avant cette impasse langagière, où l'absence causée par la mort du cochon devient la métaphore de l'effacement de la réalité convoquée par un langage vidé de toute substance. Dans le poème, l'absence provoquée par la mort du cochon s'oppose *a priori* à la présence excessive de son cadavre et du langage qui cherche à le décrire. Ce dernier devient cette « présence faite d'absence » évoquée par Jacques Lacan, qui cherche, par le ressassement et l'hypertrophie, à combler vainement un manque. C'est une tentative d'« expression » prise trop littéralement : le langage se vide progressivement, car trop de ce qui devait être exprimé a été exclu. La mort est mise au premier plan dès le premier vers, sous une forme hyperbolique : la postposition de l'adjectif « dead », après « barrow » donne l'impression que la brouette inanimée est aussi morte que le cochon, et traduit la force de contagion de la mort. Les sonorités sourdes des plosives /p/, /b/, et des dentales de « dead », qui coupent court à tout élan vocalique, soulignent un étouffement de toutes les forces présentes. De la même manière, les dentales du dernier vers « Its trotters stuck straight out », renforcées par le rythme saccadé des monosyllabiques, mettent en évidence une perte de souffle dans un hoquet presque douloureux. Le ressassement des mêmes termes, comme le polyptote formé entre le nom « death » et l'adjectif « dead », la multiplication de mots courts (« Such weight and thick pink bulk ») aux sonorités brutales mettent en évidence le cul-de-sac auquel la régression du langage fait écho à la perte entraînée par la mort.

A l'annonce de l'absence provoquée par la mort s'ajoute le besoin de nier toute possibilité de vie, comme le suggèrent l'adjectif « lifeless » et la répétition du suffixe « -less » dans le même vers, dans une structure comparative. La comparaison et la métaphore qui font du cochon mort un tas de viande, une masse réifiée (« like a sack of wheat », « Just so much / A poundage of lard and pork ») opèrent un mouvement d'aller et venue entre l'idée de mort et de non-vie pour tenter de saisir la vérité de la mort du cochon de façon plus précise. Les déclarations « It was too dead », « Too dead now to pity », « Too dead factual » tentent justement d'excéder le simple constat de la mort et de mettre en avant une « mort-plus-que-mort » que le langage parviendrait enfin à exprimer. Hyperbolisée par le poète, la mort requiert

²⁷⁶ « [...] it culminated a deliberate effort to find a simple concrete language with no words in it over which I didn't have complete ownership: a limited language, but authentic to me. So in my ordinary exercise of writing I felt that the *Lupercal* style simply excluded too much of what I wanted to say. » (Faas 209)

pour son évocation un excès de langage que contredit cependant la stase lexicale : les formules ne font que répéter les mêmes termes, sans parvenir à dépasser cette impasse factuelle dans laquelle le poème s'embourbe. Ainsi le recours au *pluperfect* dans les formules « had entirely gone », puis « as it had been » met en évidence le fait que cette « mort-plus-que-mort » demeure insaisissable au moyen du langage : le cochon mort appartient à un temps révolu, et son cadavre ne représente plus rien de sa vie passée ou de l'infini de sa mort, qui n'est que départ et absence. Le langage, « présence faite d'absence », à l'image du cadavre, est une carcasse vide condamnée au ressassement, faute de pouvoir combler cet écart et d'en déchiffrer le secret.

Le poids imposant du cadavre souligne celui, écrasant, de la mort : le polyptote formé entre le verbe « weighed » et le nom « weight » dans la seconde strophe alourdit le poème, qui tourne encore en rond. Le poids (« Its weight ») du cochon devient oppressant (« Oppressed me ») et insupportable : la question lancée en désespoir de cause, « how could it be moved? » met en évidence l'impuissance du langage poétique, incapable de mouvoir l'objet qu'il tente de saisir. Ainsi l'accumulation de conclusions négatives comme « It was not a figure of fun », « Seemed a false effort, and off the point », ou bien « [it] was shocking, but not pathetic », soulignent les difficultés de la voix poétique, qui échoue à rendre correctement compte de ses observations et à partager la moindre émotion. Cette impasse émotive signale l'engourdissement des forces langagières, dans un texte intransitif, qui s'enferme dans une évocation de la mort qu'il peine à médiatiser. Paul Bentley décrit les difficultés de la voix poétique qui s'efforce en vain « de circonscrire, de donner un sens, et donc d'assimiler dans sa conscience » le spectacle inquiétant que constitue la vue du cochon mort, alors que ce dernier incarne précisément « ce qui demeure *intraitable* (il ne peut être mû par ou dans le langage), et ainsi trouble la conscience qui se constitue par sa capacité à se représenter le monde ».²⁷⁷

La violence qui se dégage de « View of a Pig » est celle d'une stase poétique inconfortable : seul outil disponible, le langage erre dans un mouvement de sur-place impuissant, qui met à mal les tentatives du sujet humain à observer et comprendre le monde qui l'entoure pour y trouver sa place. L'accent mis sur la vue dans le titre du poème est immédiatement contredit par la monotonie du texte, incapable désormais de faire varier les points de vue : lorsque le sujet déclare à la fin du texte qu'il « contemple longuement » le

²⁷⁷ « In 'View of a Pig', the I-speaker is disturbed by the sight of a dead pig. What keeps the poem moving is the repeated attempt to frame the unsettling sight, to give it a meaning, and thus assimilate it to consciousness, an attempt that repeatedly falls flat. [...] The dead pig here embodies what is *intractable* (it cannot be 'moved' within or by language) and thus disturbing for a consciousness that constitutes itself through its ability to represent the world to itself. » (Bentley 18-9)

cadavre (« I stared at it a long time »), il est trop tard (« Distinctions and admirations such / As this one was long finished with »). D'autres s'emparent déjà du corps mort, dépossédant totalement l'observateur (« They were going to scald it / Scald it and scour it like a doorstep »), qui demeure, désœuvré, sur le seuil de la porte. Le langage poétique, empêché, « tombe à plat » avec tout le poids du cadavre, révélant le danger que court le sujet poétique. La brutalité avec laquelle le cochon mort sera traité par ces agents anonymes (« Scald it and scour it ») est celle de l'expérience de la réalité dont les hommes de la raison se contentent désormais : à l'issue d'un face-à-face stérile, ignorant que la rencontre a été avortée et qu'ils sont restés sur le pas de la porte, ils ont transformé le monde en un abattoir aseptisé et taisent leurs pires violences.

Dans *Remains of Elmet*, le poème « The Sheep Went on Being Dead », offre, d'entrée de jeu, un reflet évocateur à la faillite du langage « mort-plus-que-mort » qui surenchérit vainement dans « View of a Pig ». Dans le recueil, les habitants de la Calder Valley sont souvent dépeints comme peuple moutonnier hagard et épuisé (« Startled people look up / With sheep's heads / Then go on eating » dans « Two Trees at Top Withens », « A few crazed sheep / Pulling its weeds / On a shore of cloud » dans « Walls at Alcomden »). L'identification devient complète dans « The Sheep Went on Being Dead » : les hommes tristes comme des pierres représentés dans les poèmes « Wild Rock » et « Hill-Stone Was Content » sont prisonniers des murs qu'ils ont eux-mêmes édifiés et donc ils à présent la fixité morbide, prélude à cette « mort de pierre » évoquée dans le poème (« stony death »). Le texte met en avant le paradis perdu de la Calder Valley (« under crucified oaks / Among slovenly bracken / In the broken spine of a fallen land »), dont l'échine a été brisée par un peuple inconscient. La rumeur laborieuse qui s'élève encore depuis les usines (« Happy work-hum of the valley mills ») transporte avec satisfaction le chant des métiers à tisser qui s'élevait dans « Hill-Stone Was Content » (« drum-song of looms »), qui masque ironiquement (« ironically ») des cris de détresse (« Stifled the shouting above looms »). Les hommes attirent désormais la mort comme un aimant (« It was a headache / To see earth such a fierce magnet / Of death ») alors que tout s'effondre et se dissout, comme le suggère le polyptote établi entre le verbe « flattened » et l'adjectif « flatter », et la paronomase encore formée avec le verbe « scatter » et « flatter », et qu'enfin, cette « mort de pierre » triomphe (« indrag of wet stony death »).

Le redoux annoncé par la formule « Time sweetens » est contredit par l'évocation des corps de ferme en ruines, littéralement macabre (« The melting corpses of farms »). La nature est elle aussi victime de ce massacre, comme en témoigne le vers « The hills' skulls peeled by the dragging climate ». Cette scène de mort et de débâcle est renforcée par la ruine et l'oubli dans lesquels la région tombe : « Of what had been a single strength / Tumbled apart, forgetting

each other ». C'est cette indifférence qui est au cœur de la tragédie de la Calder Valley : le redoux met moins en avant le retour du beau temps (« climate ») que les effets du temps qui passe, et étouffe les drames (« Muffled away / In white curls »), qui s'évanouissent comme de simples volutes de fumée. La comparaison « The throb of the mills and the crying of lambs / Like shouting in Flanders » met sur le même plan les désastres de la guerre et les effets de l'industrie. Enfin, la multiplication de formes continues dans le poème, faisant écho au titre, le souligne (« Went on Being Dead ») : le souvenir des ouvriers et des soldats en pleurs, les agneaux d'Elmet, disparaît dans l'indifférence (« And memorial knuckles // Under hikers' heels »), et la mort seule, poursuit son industrie.

C'est que les âmes dociles et rasées de « Mount Zion » (« their cowed, shaven souls »), taillées et alignées comme les pierres des murs, se sont trop frottées à la meule destructrice évoquée dans « Wild Rock » (« Tamed rock, / Millstone-grit – a soul-grinding sandstone »), et leur langage est celui élimé et calleux évoqué dans « Walls » :

What callused speech rubbed its edge
Soft and hard again and soft
Again fitting these syllables

To the long swell of land, in the long
Press of weather? (« Walls », CP 462)

Le mouvement de va-et-vient provoqué par la reprise de l'adjectif « soft » et de l'adverbe « again » met en avant un langage usé jusqu'à la trame par les frottements insensé et la répétition lancinante, à l'image de ceux qui l'emploient, et du pays qu'ils habitent. Le langage et les hommes d'Elmet ont trop courbé leur dos, comme leur Terre-Mère à l'échine brisée. Ils ont accepté leur servage de leur plein gré et, désormais, leur seule liberté est d'ériger sans fin des monuments à la mémoire du labeur qui finit par tous les engloutir (« Spines that wore into a bowed / Enslavement, the small freedom of raising / Endless memorials to the labour // Buried in them »). Le feu du dernier sommeil et du vent emporte paisiblement leurs corps et efface leurs noms (« To cool in the slow fire of sleep. / A slow fire of wind / Has erased their bodies and names »). C'est la récolte des longs cimetières de la terre d'Elmet dont ils s'étaient naguère arrogés la propriété pour asseoir leur pouvoir (« Their lives went into the enclosures / Like manure. Embraced these slopes / Like summer cloud-shadows. / Left // This harvest of long cemeteries »). Cependant, au silence patient de la nature qui, souveraine, attend de reprendre le pouvoir sur son royaume d'ombres et de rochers, s'oppose le langage élimé et calleux des hommes qui ont définitivement été chassés de leur paradis.

C'est ce langage anéanti que le second poème de l'Épilogue de *Gaudete* met en avant, La description de « congrégations » renvoie à la façon dont la parole de l'homme de la raison

a substitué à un rêve d'extase et de libération une morne et décevante révélation. Au « ravissement » (« rapture ») des oiseaux, à la perfection et à la plénitude du langage du monde sauvage (« Cries from birds, long ago perfect / And from the awkward gullets of beasts »), s'oppose l'étiollement du langage policé des héritiers de Socrate et de Jésus. La formule « chill into syntax » met en évidence la façon dont les moyens d'expression des hommes, figés par des règles autoritaires, ont perdu leurs pouvoirs : ils ne sont plus capables, désormais que de produire une rumeur bavarde, dissolue (« Gone into beetling talk ») et superficielle (« chat »). L'accent mis sur le squelette et l'anatomie font valoir, de façon presque comique, à quel point le langage des hommes, qui déforme la réalité et défait la vérité, finit par transformer physiquement ceux qui l'emploient : le front de l'homme de Neandertal s'est soumis à l'autorité de la syntaxe (« the bossed Neanderthal brow-ridge »), et la mâchoire de l'homme de Java, fier *homo erectus* (« The Java Man's bone grinders sublimed into chat ») claque vainement, dans un jacassement stérile.

Les mots tordent la voix jusqu'à ce que le cri qu'elle peut encore pousser finisse par pourrir, transformant le langage en une fistule (« Words buckle the voice in tighter, closer / Under the midriff / Till the cry rots, and speech // Is a fistula »). Au « gosier » des animaux sauvages, pleins d'un cri puissant, s'oppose le « ventre » creux des hommes où moisit le langage et où la vérité, rassemblée de force dans sa fistule, se dissout. Le poète met en avant une perte d'énergie fatale, à travers le recours à des verbes comme « chill » ou « buckle » : la voix se casse et perd sa profondeur, devenant l'instrument d'un homme roublard ou stupide (« Like a stupid of crafty doctor »). La métaphore médicale, introduite par le terme « fistula » est filée à la fin du texte : l'homme est ce médecin habile, dont le discours de bonimenteur « gonfle » ou « diffère » la vérité (« Eking and deferring »), vantant les mérites d'une fausse panacée (« Of sanguinary nostrums »), se réfugiant dans de trompeuses approximations, ou repoussant l'annonce de ses résultats à un éternel lendemain (« Of almons and tomorrows »). Les structures accumulatives (« tighter, closer », « year after year », « Of sanguinary nostrums / Of almons and tomorrows ») ou contrastives (« Eking and deferring ») opposent le langage premier du monde sauvage et sa force directe et expressive, au langage second, dévoyé et stérile, des hommes. Ce dernier sert de manne financière (« Through a lifetime of fees »), il est un outil trompeur et inadéquat, loin désormais d'offrir à l'homme l'espoir du « ravissement » et de la révélation : il peut seulement « ravir » en tant qu'il est le langage d'un peuple de pillards prêts à tout pour imposer leur pouvoir.

En réalité, c'est bien là ce constat que la figure de Prométhée, essentielle dans la mythologie développée par Ted Hughes, fait inmanquablement valoir. Prométhée est le voleur

de feu qui a dérobé aux dieux la flamme du langage et en offrant son butin aux hommes, il marque l'humanité du sceau de ce vol primordial. L'homme de la raison, depuis, a fait bien pire : intronisé maître et possesseur de toute la Création, le roi charognard a pillé et dévoré sans vergogne, et désormais, il ne règne plus que sur un tas d'os et de ruines. C'est ce souverain de la charogne que décrit le poème « King of Carrion », extrait de *Crow*. Dans un palais de crânes (« His palace is of skull »), le roi Crow, couronné des « dernières échardes du vaisseau de la vie » (« His crown is the last splinters / Of the vessel of life »), trône sur « l'échafaud des ossements » (« His throne is the scaffold of bones »), paré de la robe « du noir du dernier sang » (« His robe is the black of the last blood »). Il règne sur un monde vide (« His kingdom is empty »), et l'écho laissé par le dernier cri, dans un golfe aveugle, muet et sourd, se répercute dans un univers de silence :

[...] the last cry
 Flapped hugely, hopelessly away
 Into the blindness and dumbness and deafness of the golf

 Returning, shrunk, silent
 To reign over silence. (« King of Carrion », CP 209)

Ted Hughes use des sonorités de manière signifiante : le titre met en avant la figure du charognard à travers une allitération en occlusives qui résonne dans tout le texte (« King », « Carrion », « crown », « scaffold », « Rack », « black », « kingdom », « cry », « shrunk »). Elle sert au début à souligner la façon dont l'oiseau dépouille les restes d'un monde révolu, comme en témoigne aussi l'abondance d'adjectifs signifiant la terminalité (l'adjectif « last » apparaît trois fois, « final »). Mêlée aux plosives et aux dentales, elle participe à la description évocatrice d'une figure agressive, mais se fond peu à peu, notamment remplacée par une allitération en fricatives à la fin du poème, qui révèle le néant absolu dans lequel Crow évolue : ces sons composent le langage calleux et élimé des hommes de la modernité, qui frotte et frappe l'air pour ne produire qu'un vent sans élan, et bat une mesure sourde dans un univers vidé de sensation et de signification. L'écho laissé par le cri, ainsi, ne revient que « diminué » et paradoxalement « silencieux », et laisse le silence ne renvoyer plus qu'à lui-même. Le recours à un polyptote, à travers le passage de l'adjectif « silent » au nom « silence » souligne cette régression du son et du langage auquel le poète lui-même contribue. Aveugle, muet et sourd, le despote impotent d'un royaume sans âmes est placé sur un piédestal ridicule, « échafaud d'ossements », depuis lequel il contemple ses possessions absentes.

Le silence qui engloutit peu à peu le royaume du charognard fait valoir la déliquescente des potentialités du langage des hommes. Réduit à ne produire plus que des bruits infâmes, borborygmes et bégaiements abscons, le charognard défait les derniers lambeaux d'une étoffe

sémantique déjà réduite en charpie par les hommes. Au cours de l'entrevue accordée au critique Ekbert Faas, Ted Hughes décrit le langage qu'il veut employer et le style qu'il veut créer dans *Crow* en ces termes :

The first idea of *Crow* was really an idea of a style. In folktales the prince going on the adventure comes to the stable full of beautiful horses and he needs a horse for the next stage and the king's daughter advises him to take none of the beautiful horses that he'll be offered but to choose the dirty scabby little foal. You see, I throw out the eagles and choose the Crow. The idea was originally just to write his songs, the songs that a Crow would sing. In other words, songs with no music whatsoever, in a super-simple and a super-ugly language which would in a way shed everything except just what he wanted to say without any other consideration and that's the basis of the style of the whole thing. (Faas 208)

Le langage « super-simple » et « super-laid » de *Crow* est celui d'un oiseau incapable d'harmonie. Cependant, il est avant tout le parti-pris esthétique choisi par le poète pour mettre en évidence une autre cacophonie : celle du monde moderne, où l'homme, à l'image de Crow « transperçant les fragments de l'être aimé, en est lui-même réduit à l'état d'un squelette en décomposition ».²⁷⁸ Le corbeau a été abandonné par son Dieu, ce « despote corrompu » qui « abêtit, trompe, tente, contrarie, décourage ou détruit » les hommes. Ted Hughes souligne notamment que le Dieu qu'ils se sont fabriqué « entretient la même relation avec le Créateur que, pour ainsi dire, l'anglais ordinaire vis-à-vis de la réalité » (Sagar 118). Les deux œuvres humaines les plus difformes sont donc bien le Dieu despotique et malin qu'ils ont créé de toutes pièces, et un langage qui fait se tordre les langues et crisser des dents, faute de bien saisir la réalité du monde qu'il est censé décrire.

Dans « *Crow Goes Hunting* », Crow fait l'expérience du langage (« *Crow / Decided to try words* ») d'une façon qui met parfaitement en avant le comportement de prédateur cupide et insatiable de l'homme de la raison vis-à-vis du monde qui l'entoure. Crow prépare les « quelques mots » qu'il a imaginés (« *He imagined some words for the job* ») et les « entraîne » (« *well-trained* ») comme une meute de chiens mise au service d'un chasseur avide (« *a lovely pack* », « *a better bred lot* »). Une fois prêts, les mots sont lancés à la poursuite du « lièvre-réalité » (« *and away went the words* »). Crow, pourtant, est déjà en proie au doute : « *Crow was Crow without fail, but what is a hare?* ». La tautologie de la première partie du vers rend plus frappante encore l'impasse sémantique dans laquelle Crow se retrouve enfermé. Lui qui entraîne des mots pour en faire des prédateurs aguerris révèle ici l'objet véritable de sa

²⁷⁸ Ted Hughes écrit à Ben Sonnenberg le 23 mars 1970 : « I finished my CROWS – or rather, I stopped writing at them. I got him right to the bottom of the inferno where in piercing together the fragments of the beloved he himself is reduced to a scattered skeleton ». (*LTH* 304)

quête : les mots sont mis en avant en tant que moyens de préhension et de compréhension du monde, en tant qu'outils de saisie aussi bien abstraite que concrète de la réalité. Cependant, Crow n'est ni prédateur ni proie : il est l'oiseau charognard, qui n'a donc pas un contact premier avec sa proie ou le monde, mais se contente de tirer profit de la chasse de ceux qui, eux, sont de vrais prédateurs. L'homme est son semblable : il demeure bien loin du monde qu'il prétend capturer au moyen des mots.

Crow fait l'expérience amère que Ted Hughes évoque dans *Poetry in the Making* : « les mots sont des outils, acquis tardivement et péniblement, prompts à être oubliés, à l'aide desquels nous tentons de donner à quelque part de notre expérience une forme plus ou moins permanente qui nous soit extérieure ». Il ajoute que ces mots, non-naturels, sont « bien loin de faire parfaitement l'affaire » (« far from being ideal for their job »).²⁷⁹ Crow a beau se persuader du contraire (« He imagined some words for the job »), il doit bientôt faire face aux conclusions tirées par son propre créateur :

For instance, that crow flying across, beneath the aeroplane – how are we going to give our account of it? [...] It is not enough to say the crow flies purposefully, or heavily, or rowingly, or whatever. There are no words to capture the infinite depth of crowiness in the crow's flight. [...] There are more important things than crows to try and say something about. Yet that is an example of how words tend to shut out the simplest things we wish to say. In a way, words are continually trying to displace our experience. And in so far as they are stronger than the raw life of our experience, and full of themselves and all the dictionaries they have digested, they do displace it. (WP 20)

Le corbeau est l'exemple justement choisi par Ted Hughes dans *Poetry in the Making* pour souligner d'une part la fragilité de la relation établie entre les mots et la réalité qu'ils désignent, et d'autre part la précarité de la vérité que l'homme obtient du monde par le biais des seuls moyens qu'il a à sa disposition. Si le langage peine à rendre compte avec précision de la réalité, la conscience même que le sujet humain a du monde par le biais de ses expériences est remise en question, tant par son étendue que par sa justesse. Le lièvre qui est à la fois extérieur à Crow et lui est complètement inconnu ramène le corbeau à la même impasse que le poète. La question : « What is a hare » est la reformulation, par une Juliette-charognard, du problème posé par le caractère arbitraire du langage, choisi conventionnellement pour désigner une réalité qui ne dépend pas de lui pour exister, et ainsi lui échappe inéluctablement.²⁸⁰ Elle

²⁷⁹ « Words are tools, learned late and laboriously and easily forgotten, with which we try to give some part of our experience a more or less permanent shape outside ourselves. They are unnatural, in a way, and far from being ideal for their job. » (WP 19)

²⁸⁰ « What's in a name? That which we call a rose / By any other name would smell as sweet? » (Shakespeare, William. *Romeo and Juliet*. 1597. Ed. T. J. B. Spencer. 1967. Penguin Classics. Londres : Penguin Books, 2015, II, 2, 38)

renvoie, en outre, à l'impuissance effective du langage qui demeure, comme la conscience humaine, fondamentalement blessé par le manque irréductible qui constitue le réel, cette part intraitable et inconnaissable de l'expérience humaine. Dans « Crow Goes Hunting », les mots ronflants de l'intellectuel résonnent encore : ils sont définitivement ceux de l'homme de la raison dévorateur qui a digéré des piles de dictionnaires afin de pouvoir prendre possession de la réalité. Néanmoins, les mots « déplacent » sans cesse cette expérience du monde, ce que la fuite du lièvre et ses constantes métamorphoses rendent manifestes. La mutabilité des mots révèle leur instabilité : elle constitue à la fois la source de leur puissance évocatrice, capable de tisser des liens, de provoquer le doute et de cultiver l'ambiguïté par la subtilité de ses glissements et l'étrangeté de ses rapprochements, mais ce faisant, elle révèle aussi leur incapacité à désigner de manière complète, fixe et univoque les réalités qu'elles convoquent. Dans le poème, les mots se transforment incessamment et tentent de s'adapter à l'évolution des situations, mais les différentes métaphores employées par le poète révèlent les divers écueils dans lesquels tombe le langage qui tente de capturer le lièvre-réalité.

Ainsi, lorsque le lièvre se transforme en abri de béton, afin d'échapper à l'assaut de la meute de mots (« It converted itself to a concrete bunker »), ces derniers sont condamnés à tourner autour (« The words circled »), pestant et toujours retentissants (« protesting, resounding »). Cette impasse renvoie au constat fait par Ted Hughes dans *Poetry in the Making*, lorsqu'il souligne l'impossibilité à rendre compte de la réalité observée à cause de l'épaisseur et de l'inexactitude du langage, et se trouve alors réduit à tourner autour sans atteindre l'essence des choses qu'il veut évoquer. Lorsque Crow transforme les mots en bombes pour faire exploser l'abri (« Crow turned the words into bombs – they blasted the bunker »), la métaphore met en évidence la façon dont le langage humain, inadéquat, pulvérise et finit par perdre de vue la réalité étudiée, par des approximations réductrices. Pourtant, les éclats du bunker s'envolent transformés en nuée d'étourneaux (« The bits of bunker flew up – a flock of starlings »). Le recours répété à un tiret de séparation dans les distiques rend plus frappante la métamorphose du lièvre, également soulignée par l'allitération en fricatives qui met en valeur l'envol soudain des oiseaux. En outre, ce jeu sonore souligne une forme de liberté du signifiant, qui échappe au contrôle que le signifié exerce sur le mot et vient l'enrichir, déroutant un peu plus le sujet pensant et parlant que Crow s'efforce de devenir. C'est en effet toujours grâce à l'intervention préméditée du corbeau que ses mots se transforment, comme le souligne la reprise anaphorique de la formule « Crow turned the words ». Le poème met en évidence le pouvoir de réflexion humaine, qui régit l'emploi du langage et, le rendant protéiforme, lui permet de s'adapter à

toutes les situations, au fur et à mesure de leur évolution, jusqu'à se faire surprendre par ses richesses insoupçonnées ou son pouvoir d'adaptation.

Cependant, le lièvre, réalité insaisissable, échappe toujours à Crow, rendant vaine son entreprise, comme le suggère la succession étourdissante d'aventures que le poème relate. En effet, les mots du corbeau sont changés en fusils de chasse et lui permettent d'atteindre les oiseaux de leurs balles (« Crow turned the words into shotguns, they shot the starlings »). Les étourneaux abattus, en pleine chute, se transforment néanmoins en gouttes de pluie et forment une puissante averse (« The falling starlings turned to a cloudburst »). A l'ingéniosité du lièvre-réalité en fuite correspond l'inventivité du langage de Crow, qui ne se laisse pas davantage distancer, comme le suggère les recours répétés à des anadiploses, qui reprennent le dernier mot d'un vers pour le faire réapparaître au début du suivant. Cet enchaînement par saccades donne au poème un rythme trépidant, finalement interrompu par une ultime transformation du lièvre-réalité. Lorsque Crow transforme ses mots en bassin pour récupérer l'eau de pluie (« Crow turned the words into a reservoir, collecting the water »), cette dernière fait place à un tremblement de terre, et engloutit le bassin (« The water turned into an earthquake, swallowing the reservoir »). Le tremblement de terre reprend alors sa forme initiale, celle du lièvre, qui bondit vers une colline, ayant eu raison des mots de Crow (« The earthquake turned into a hare and leaped for the hill / Having eaten Crow's words »). Crow, enfin, se contente d'observer le lièvre, muet d'admiration (« Crow gazed after the bounding hare / Speechless with admiration »). Le silence final de Crow est signifiant : il faut noter que le poème ne présente pas l'oiseau en train de s'exprimer directement, mais fait simplement état de la puissance de dissimulation du lièvre-réalité et de ses inépuisables ressources. Le corbeau comprend combien il est difficile de rendre compte avec véracité de l'expérience vécue au moyen des mots, car il faut donner au langage, outil rigide et abstrait, la souplesse de s'adapter à une réalité incessamment mouvante, et surmonter les pièges que cette dernière peut tendre afin de conserver son mystère et sa liberté.

Crow demeure bouche bée face à la puissance insoluble du monde dont il ne peut démêler les signaux. Roi de la charogne, son cerveau est le « palais du crâne », et le poète se heurte contre ses murs : « c'est une chose d'obtenir l'information, et une tout autre chose que d'en devenir conscient, de savoir qu'on l'a obtenue. Dans notre cerveau, il y a de multiples demeures, et la plupart des portes sont fermées de l'intérieur ».²⁸¹ Dans « The Battle of

²⁸¹ « It is one thing to get the information, and quite another to become conscious of it, to know that we have got it. In our brains there are many mansions, and most of the doors are locked, with the keys inside. » (WP 21)

Osfrontalis », pourtant, un véritable combat se joue sous « l'os frontal » de Crow. Cette fois, ce sont les mots qui, se retournant contre celui qui les emploie, se lancent à l'assaut, ayant fait du corbeau leur prochaine proie. Le titre du poème impose d'entrée de jeu une tonalité épique immédiatement contrebalancée par la scène burlesque qui est ensuite décrite, dans un texte saturé de références qui font valoir l'épaisseur du langage pris dans l'étau d'innombrables connotations et dans les mailles de la culture. Les mots qui lancent l'assaut déploient toute une panoplie de stratagèmes pour s'insinuer dans l'esprit de Crow. Après avoir manifesté la douce courtoisie d'agents commerciaux vendant des « politiques d'assurance-vie » (« Words came with Life Insurance policies »), les mots adoptent la brutalité d'officiers de police (« Words came with warrants to conscript him ») puis la sournoiserie manipulatrice de charlatans (« Words came with blank cheques »). A chaque fois, Crow contourne la difficulté : il fait le mort (« Crow feigned dead »), feint la folie (« Crow feigned mad »), ou les distrait (« He drew Minnie mice on them »).

A la tonalité héroïco-comique du passage viennent s'ajouter des références à la culture pop, qui révèlent, cependant, à travers ses réactions, la logique primaire et le manque apparent d'intelligence de Crow. Lorsque les mots lui offrent la lampe d'Aladin (« Words came with Aladdin's lamp »), Crow « la vend et s'achète une tourte » (« He sold it and bought a pie »), geste qui reflète d'une part son pragmatisme imbécile mais d'autre part son ignorance des légendes que la culture occidentale s'est appropriée. L'apparition de « vagins alignés », forme que revêtent les mots pour tromper Crow (« Words came in the likeness of vaginas in a row ») révèle néanmoins un goût pour la luxure bien identifiable : « il appelle ses amis » (« He called in his friends »), comme pour se préparer à une orgie. Encore une fois, le doute revient lorsque face à un « vagin couronné débitant du Haendel » (« Words came in the likeness of a wreathed vagina pouring out Handel »), Crow se contente de le « donner au musée » (« He gave it to the museum »). Se faisant, il manifeste une incrédulité burlesque face à une situation surréaliste : tel est le monde dans lequel Crow évolue. Lorsque les mots viennent pleins de barriques de vin (« Words came with barrels of wine »), Crow les néglige, les laissant tourner au vinaigre, et finit par y faire macérer des oignons (« He let them go sour and pickled his onions »). Il tire son profit d'une réalité improbable, évoluant avec aisance mais incongruité parmi les pièges que semblent lui tendre les mots.

Crow est impertinent, parfois en raison de son manque d'à-propos et d'autres fois en raison de ses réactions surprenantes, qui semblent décontextualisées. Crow ignore tout des usages auxquels les hommes sont rompus, et remet donc en cause, par son comportement, la validité et le bien-fondé des attitudes humaines à l'égard de leur expérience du monde. Le

caractère répétitif des vers, alternant entre l'apparition des mots qui agissent, au gré de l'anaphore qui les convoque, et la réaction de Crow, confère un rythme stable au poème, permettant au lecteur de ne plus s'étonner de rien, et au corbeau de s'accorder d'autant plus d'écarts qu'il semble avoir domestiqué, lui aussi, la forme poétique. De plus, Crow n'est pas absolument incohérent : face à la lampe rutilante, il comprend qu'il peut en tirer un bénéfice pour ensuite obtenir à manger ; face à une œuvre d'art comme celle de Haendel, il considère que sa place est dans l'écrin d'un musée ; face aux barriques de vin, il choisit d'obtenir du vinaigre pour rendre plus savoureux les oignons qu'il veut déguster. Si la raison ne semble plus avoir droit de cité dans un univers devenu complètement absurde, Crow obéit néanmoins à une certaine logique. Exclu de la culture, il se l'approprie en bon charognard, pillant la matière poétique comme les secrets de la lampe d'Aladin. Crow veut simplement assouvir ses appétits égoïstes, sans plus se soucier de rien autour de lui. Son manque d'éducation remet en cause la validité des présupposés rationnels des hommes, mais il y substitue une logique alternative, réalisant un programme impertinent et contestataire. La musique raffinée qui surgit d'organes génitaux en est l'exemple le plus frappant : derrière une sophistication de façade, le langage et la culture des hommes les ramènent au plus bas.

Le monostiche qui suit, pourtant, rompant la linéarité du poème, annonce un tournant : « Crow siffle » (« Crow whistled »). L'oiseau incapable de chanter, refusant de répondre à l'appel des mots, s'avère capable de s'exprimer par ses propres moyens. C'est ce qui provoque une violence redoublée de la part des mots, mise en avant dans la strophe suivante. Les consonnes et les voyelles qui les composent deviennent les armes redoutables qui assaillent Crow, renforçant la tonalité héroïco-comique du texte tout en révélant l'à-propos surprenant des réponses données à chaque fois par le corbeau. Il est apte à répondre au langage et à s'exprimer au moyen d'un son déterminé, devenue l'arme idoine pour le combat. Les sonorités gutturales, aspirées, labiales, et les autres consonnes forment les différents bataillons qui fondent sur leur proie avec résolution. Crow, au début, n'écoute pas et s'assoupit (« He wasn't listening », « He was dozing ») ; il fait claquer son bec et donne des coups de griffe lorsque les sons s'approchent plus dangereusement (« Crow clapped his beak, scratched it »), mais finalement se contente de prendre une gorgée d'eau et de remercier les cieux (« Crow took a sip of water and thanked heaven »). De manière signifiante, sa réponse est traduite dans le texte avec de moins en moins d'indifférence quant au type de son qui le menace : ainsi, alors qu'est lâchée « la bombe gutturale » (« Words attacked him with the glottal bomb »), le vers qui suit décrivant la réaction de Crow ne présente aucune gutturale, la lettre « g » de la forme verbale continue « listening » n'étant pas prononcée comme telle. Ensuite, lorsqu'il se voit pris

d'assaut par des sons aspirés (« Words surrounded and over-ran him with light aspirates »), les pronoms « him » et « He », qui se rapportent à Crow, ne nécessitent qu'une aspiration réduite. La réponse de Crow à l'infiltration des « guérillas de labiales » (« Words infiltrated guerilla labials »), décrites dans un vers où les labiales sont effectivement très présentes, est décrite par le verbe « clap » qui fait retentir le son ennemi, et rentre en collision avec la brutalité des occlusives. Ces dernières, ultimes sons à attaquer Crow, s'amassent alors pour le submerger : la réaction de Crow, dont le nom rend déjà audible une occlusive, est décrite par les formes verbales « took » et « thanked » qui en présentent elles aussi.

Crow maîtrise de plus en plus adroitement les sons que les mots font valoir et c'est la raison pour laquelle ils « battent en retraite, tout à coup effrayés » (« Words retreated, suddenly afraid »), emportant avec eux le monde entier (« Taking the whole world with them »). Pourtant, le monde n'en a cure (« But the world did not notice ») et Crow baille d'ennui. Cette conclusion provoque une chute abrupte : voilà longtemps que le corbeau a fouillé le crâne du bouffon dans lequel les mots ont trouvé refuge (« And Crow yawned – long ago / He had picked that skull empty »). Le tiret de séparation qui introduit la chute finale du poème est le dernier d'une longue série : chaque attaque des mots, dans le poème, a systématiquement été interrompue par ce signe de ponctuation, faisant valoir, comme dans un vis-à-vis, la réaction immédiate de Crow, et le plus souvent, son indifférence flagrante. L'avant-dernier tiret redouble le poids de la victoire de l'oiseau : c'est le monde entier, cette fois, qui demeure de glace face à l'échec des mots, laissant Crow libre de triompher avec placidité. Cependant, la valeur de ce succès est profondément négative, comme en témoigne le dernier mot du poème, l'adjectif « empty ». Le crâne du bouffon, tout comme « l'os frontal » de Crow s'est vidé : bourré par les dictionnaires et les habitudes langagières, le cerveau de l'homme de la raison se révèle complètement creux. Il lui a permis de s'ériger en maître et possesseur de tout ce qui l'entourait, mais en le maintenant à l'écart du monde, il lui a interdit d'en faire l'expérience de façon authentique, et a creusé le fossé qui sépare le monde extérieur et le monde intérieur, la conscience et les énergies de l'inconscient. Sombre vanité, ce crâne usé et évidé est le dernier vestige de l'humanité et de son œuvre, alors qu'elles vont définitivement disparaître.

d. Le poète inconsolé et la muse souillée

Si dans *The White Goddess*, Robert Graves soutient la thèse que le « langage du mythe poétique » est un « langage magique » développé dans le cadre du « culte de la Déesse de la Lune, ou Muse », il souligne également que l'entière et véritable vocation est de la poésie est d'être dédiée à « la Déesse blanche, ou Muse, Mère de tous les êtres vivants ».²⁸² Le poète, artiste créateur par excellence, a besoin de l'inspiration et des conseils du premier principe créateur, la Muse. Ainsi, au début de *Paradise Lost*, le poète invoque la Muse céleste comme l'aède qui implorait naguère la déesse de l'aider à chanter la colère d'Achille. Pourtant, s'il lui demande de raconter comment, depuis les hauteurs du mont, le premier des bergers fit émerger le terre et le ciel du chaos, pour qu'à son tour il ait l'inspiration de chanter d'autres aventures, il a bien, selon Robert Graves, « l'intention, en tant que Chrétien, de transcender la tradition païenne » et de se distinguer de son modèle.²⁸³ Dans le chapitre 22 de *The White Goddess*, intitulé « La Déesse Triple », Robert Graves revient sur l'histoire des muses poétiques, intimement liées à la déesse, rappelant qu'à l'origine, elles formaient une « trinité indivisible » composée de « Méditation, Mémoire et Chant ». Il revient également sur la description donnée par John Skelton, dans *Garland of Laurell*, de la déesse triple, qui permet de comprendre la façon dont d'une divinité à trois visages émergèrent les neuf muses qu'Apollon plaça sur le Mont Parnasse. La déesse évoquée par John Skelton est d'abord la Déesse des Enfers, qui veille

²⁸² « My thesis is that the language of poetic myth anciently current in the Mediterranean and Northern Europe was a magical language bound up with popular religious ceremonies in honour of the Moon-goddess, or Muse, some of them dating from the Old Stone Age, and that this remains the language of true poetry – 'true' in the nostalgic modern sense of 'the unimprovable original, not a synthetic substitute'. [...] The function of poetry is religious invocation of the Muse; its use is the experience of mixed exaltation and horror that her presence excites. But 'nowadays'? Function and use remain the same; only the application has changed. This was once a warning to man that he must keep in harmony with the family of living creatures among which he was born, by obedience to the wishes of the lady of the house; it is now a reminder that he has disregarded the warning, turned the house upside down by capricious experiments in philosophy, science and industry, and brought ruin on himself and his family. 'Nowadays' is a civilization in which the prime emblems of poetry are dishonoured. In which serpent, lion and eagle belong to the circus-tent; ox, salmon and boar to the cannery; racehorse and greyhound to the betting ring; and the sacred grove to the saw-mill. In which the Moon is despised as a burned-out satellite of the Earth and woman reckoned as 'auxiliary State personnel'. In which money will buy almost anything but truth, and almost anyone but the truth-possessed poet. [...] I cannot think of any true poet from Homer onwards who has not independently recorded his experience of her. The test of a poet's vision, one might say, is the accuracy of his portrayal of the White Goddess and of the island over which she rules. The reason why the hairs stand on end, the eyes water, the throat is constricted, the skin crawls and a shiver runs down the spine when one writes or reads a true poem is that a true poem is necessarily an invocation of the White Goddess, or Muse, the Mother of All Living, the ancient power of fright and lust – the female spider or the queen-bee whose embrace is death. » (Graves 9-10, 14, 24)

²⁸³ « Why do poets invoke the Muse? Milton in the opening lines of *Paradise Lost* briefly summarizes the Classical tradition, and states his intention, as a Christian, of transcending it: 'Sing, heav'nly Muse, that on the secret top / Of Oreb, or of Sinai, didst inspire / That shepherd, who first taught the chosen seed / In the beginning how the Heav'ns and Earth / Rose out of Chaos: Or if Sion hill / Delight thee more, and Siloa's brook that flow'd / Fast by the orach of God: I thence / Invoke thy aid to my advent'rous song / That with no middleflight intends to soar / Above th'Aonian mount, while it pursues / Things unattempted yet in prose or rhyme'. » (Graves 383)

sur les naissances, les vies et les morts ; elle est ensuite la Déesse de la Terre, qui régit les trois saisons du printemps, de l'été et de l'hiver, qui anime les arbres et les plantes et règne sur toutes les créatures vivantes. Elle est enfin la Déesse du Ciel, c'est-à-dire la Lune, dans ses trois phases de lune nouvelle, pleine lune, et lune décroissante.

Derrière les divers visages des muses se cache donc celui, unique de la Déesse Triple, principe féminin primordial, force créatrice et destructrice à la fois, Déesse blanche ou Déesse de l'Être Complet à laquelle le poète doit se dévouer et qu'il doit honorer par son œuvre. Elle est la Terre Mère et la Fiancée Sacrée, la Fleur du Paradis et la Reine des Enfers, ou selon la trilogie évoquée par John Skelton, Lune nouvelle printanière, Pleine lune estivale, Lune mourante hiémale.²⁸⁴ En revenant sur les récits mythologiques grecs, Robert Graves souligne la façon dont la Déesse de la Terre, Muse absolue, a été détrônée par Apollon, son fils et amant : s'étant unie au Dieu Tonnerre, la Muse primordiale s'efface peu à peu et cède ses pouvoirs et c'est son fils, Apollon, à qui elle fait connaître la fureur de l'élan poétique, qui prend finalement sa place, devenant le dieu de la poésie et le maître des muses.²⁸⁵ Cependant, toutes les sources

²⁸⁴ « The Muses were at this time three in number, an indivisible Trinity, as the mediaeval Catholics recognized when they built the church of their own Holy Trinity on the site of the deserted shrine of the Heliconian Muses. The appropriate names of the three Persons were Meditation, Memory and Song. [...] Skelton in his *Garland of Laurell* thus describes the Triple Goddess in her three characters as Goddess of the Sky, Earth and Underworld: *Diana in the leaves green, Lima that so bright doth sheen, Persephone in Hell*. As Goddess of the Underworld she was concerned with Birth, Procreation and Death. As Goddess of the Earth she was concerned with the three seasons of Spring, Summer and Winter: she animated trees and plants and ruled all living creatures. As Goddess of the Sky she was the Moon, in her three phases of New Moon, Full Moon, and Waning Moon. This explains why from a triad she was so often enlarged to an ennead. But it must never be forgotten that the Triple Goddess, as worshipped for example at Stym-phalus, was a personification of primitive woman—woman the creatress and destructress. As the New Moon or Spring she was girl; as the Full Moon or Summer she was woman; as the Old Moon or Winter she was hag. » (Graves 386)

²⁸⁵ « In Greece, when the Moon-woman first became subordinated to the Thunder-god as his wife, she delegated the charge of poetry to her so-called daughter, her former self as the Triple Muse, and no poem was considered auspicious that did not begin with an appeal to the Muse for inspiration. Thus the early ballad, *The Wrath of Achilles*, which introduces *the Iliad* of Homer, begins: 'Sing, Goddess, of the destructive anger of Achilles, son of Peleus'. That Achilles is styled 'son of Peleus' rather than 'son of Thetis' proves that the patriarchal system was already in force, though totem society lingered on as a social convenience, Achilles being a sacred king of the Myrmidons of Thessaly, apparently an Ant clan subject to the Goddess as Wryneck; but the Goddess is clearly the Triple Muse, not merely one of the nine little Muses, mentioned in a less primitive part of *the Iliad*, whom Apollo later led down from Helicon, and up to Parnassus when, as recorded in the *Hymn to Pythian Apollo*, he superseded the local Earth-goddess in the navel-shrine at Delphi. Apollo ('Destroyer or Averter') was at this time considered to be a male twin to the daughter-goddess Artemis; they were represented as children of the Thunder-god, born on Quail Island, off Delos, to the Goddess Latona the Hyperborean, daughter of Phoebe and Coieus ('Moonlight and Initiation'). [...] Apollo, though the God of Poetry and the leader of the Muses, did not yet, however, claim to *inspire* poems: the inspiration was still held to come to the poet from the Muse or Muses. He had originally been a mere Demon whom his Muse mother had inspired with poetic frenzy; now he required that, as the Ninefold Muse, she should inspire individual poets in his honour – though not to the point of ecstasy. [...] To summarize the history of the Greek Muses: The Triple Muse, or the Three Muses, or the Ninefold Muse, or Cerridwen, or whatever else one may care to call her, is originally the Great Goddess in her poetic or incantatory character. She has a son who is also her lover and her victim, the Star-son, or Demon of the Waxing Year. He alternates in her favour with his tanist Python, the Serpent of Wisdom, the Demon of the Waning year, his darker self. Next, she is courted by the Thunder-god (a rebellious Star-son infected by Eastern patriarchalism) and has

archaïques concordent pour l'affirmer : à l'origine, la poésie n'est rien d'autre que « la loi religieuse et morale établie pour l'homme par les neuf muses, ou l'invocation extatique de cette loi par l'homme et la glorification de la muse ».²⁸⁶ Elle est, par essence, la théologie matriarcale de la Déesse de la Lune qui exige de l'homme un amour et une dévotion inconditionnels.

Poetry began in the matriarchal age, and derives its magic from the moon, not from the sun. No poet can hope to understand the nature of poetry unless he has had a vision of the Naked King crucified to the lopped oak, and watched the dancers, red-eyed from the acrid smoke of the sacrificial fires, stamping out the measure of the dance, their bodies bent uncouthly forward, with a monotonous chant of: 'Kill! kill! kill!' and 'Blood! blood! blood!' Constant illiterate use of the phrase 'to woo the Muse' has obscured its poetic sense: the poet's inner communion with the White Goddess, regarded as the source of truth. Truth has been represented by poets as a naked woman: a woman divested of all garments or ornaments that will commit her to any particular position in time and space. The Syrian Moon-goddess was also represented so, with a snake head-dress to remind the devotee that she was Death in disguise, and a lion crouched watchfully at her feet. The poet is in love with the White Goddess, with Truth: his heart breaks with longing and love for her. She is the Flower-goddess Olwen or Blodeuwedd; but she is also Blodeuwedd the Owl, lamp-eyed, hooting dismally, with her foul nest in the hollow of a dead tree, or Circe the pitiless falcon, or Lamia with her nickerling tongue, or the snarling-chopped Sow-goddess, or the mare-headed Rhiannon who feeds on raw flesh. *Odi atque amo*: 'to be in love with' is also to hate. Determined to escape from the dilemma, the Apollonian teaches himself to despise woman, and teaches woman to despise herself. (Graves 448)

En résumant la teneur de cette théologie poétique, Robert Graves fait aussi valoir la façon dont l'homme de la raison, héritier de Socrate et émule d'Apollon, la pervertira peu à peu pour reprendre le pouvoir. Refusant un sacrifice dont il craint la douleur, méprisant toute autre vérité que celle imposée par ses intérêts égoïstes, et finissant par honir celle qu'il devait adorer, il rejettera tout d'elle et prônera la force, le mensonge, la haine et le mépris pour imposer son autorité. C'est ce renversement que met en avant Ted Hughes et qui devient perceptible entre la première de ses invocations à la muse, le poème « Song » extrait de *The Hawk in the Rain*, et son inquiétant reflet, le poème « Lovesong », extrait de *Crow*.

Dans *The Hawk in the Rain*, l'aubade qui célèbre une déesse sans merci rappelle que l'homme qui prétend l'aimer et lui rendre hommage, comme le poète qui apprend à chanter sa

twins by him, a male and a female – in Welsh poetry called Merddin and Olwen. She remains the Goddess of Incantation, but forfeits part of her sovereignty to the Thunder-god, particularly law-making and the witnessing of oaths. Next, she divides the power of poetic enchantment between her twins, whose symbols are the morning star and the evening star, the female twin being herself in decline, the male a revival of the Star-son. Next, she becomes enlarged in number, though reduced in power, to a bevy of nine litde departmental goddesses of inspiration, under the tutelage of the former male twin. Finally, the male twin, Apollo, proclaims himself the Eternal Sun, and the Nine Muses become his ladies-in-waiting. He delegates their functions to male gods who are himself in multiplication. » (Graves 390-3)

²⁸⁶ « Poetry in its archaic setting, in fact, was either the moral and religious law laid down for man by the nine-fold Muse, or the ecstatic utterance of man in furtherance of this law and in glorification of the Muse. » (Graves 447)

muse, doit le faire inconditionnellement. La figure féminine mise en avant dans le poème est la Déesse de la Lune (« the tipped cup of the moon blessed you ») qui possède la douceur d'une flamme et la grâce d'un nuage (« You became soft fire with a cloud's grace »). Elle émerge de la mer telle Vénus (« the sea caressed you ») à la peau nacrée : elle est la perle cachée d'un coquillage sacré (« shaped shell »), formée par la caresse de l'écume (« a marble of foam ») et le baiser du vent (« the wind kissed you »). Elle offre cette conque au poète en même temps qu'elle lui donne le souffle de l'inspiration, pour qu'à l'aide de l'instrument marin et de l'élan créateur, il fasse résonner le chant qui la célèbre. Le poète met en avant l'amour indéfectible qu'il porte envers sa Muse : il fera tout pour atteindre les étoiles qui éclairent son regard (« The difficult stars swam for eyes in your face »), et pour exprimer sa beauté stellaire. Dans l'ombre glaciale de la déesse qui, insensible, s'est déjà détournée (« You turned, your shadow turned to ice »), il trouve refuge (« You stood, and your shadow was my place »). Le poète mélancolique chante pourtant celle qui demeure muette (« dumb ») et se refuse à lui, lointaine et inaccessible (« You will not die, nor come home »). Son chant a la nostalgie d'un retour impossible où il sera enfin uni à celle qu'il aime sans faillir. Il n'écouterà pas les mauvais présages (« meaning ill ») et laissera son cœur se briser en mille morceaux (« Since my heart heard it and all to piece fell »), alors que les mains de la lune, de la mer et du vent, aux ordres de la cruelle déesse, répandent les ténèbres et le chaos (« The moon's full hands, scattering waste, / The sea's hands, dark from the world's breast, / The world's decay where the wind's hands have passed »).

Epuisé d'amour, d'un amour réduit en poussière (« And my head, worn out with love, at rest / In my hands, and my hands full of dust »), le poète est le « ténébreux, le veuf, l'inconsolé », dont la « seule étoile est morte » et dont « le luth constellé porte le soleil noir de la mélancolie ».²⁸⁷ Il rêve encore d'une communion avec sa muse disparue, et le jeu d'échos, entre anaphore et anadiplose, mêle ses mains à celles du vent, de la mer, de la lune, les mains de la déesse perdue qui ne lui offre comme consolation que le repos offert par l'ultime sommeil de l'étoile morte, pulvérisée en grains de poussière. Comme le souligne Julia Kristeva dans son analyse du poème de Gérard de Nerval, le poète trouve dans son chant le moyen d'appivoiser sa mélancolie et d'assagir sa douleur : c'est ainsi que l'étoile « morte, « [dispersée] dans son chant » devient « luth constellé ».²⁸⁸ Plutôt que de sombrer dans le silence du désespoir, « le mélancolique installe la Chose ou l'objet perdus en soi, s'identifiant d'une part aux aspects

²⁸⁷ « El Desdichado ». In Nerval, Gérard de. *Aurélia, Les Chimères, La Pandora*. Ed. Béatrice Didier. Le livre de Poche. Paris : Librairie générale française, 1972, 177.

²⁸⁸ Kristeva, Julia. *Soleil noir*. 1987. Folio Essais. Paris : Gallimard, 1997, 162.

bénéfiques et d'autre part aux aspects maléfiques de la perte », et si sa parole dit « le morcellement », elle est aussi le « soleil noir » autour duquel tout gravite et qui évite ainsi l'effondrement, l'« antidote de la dépression » qui procure un « salut provisoire » (Kristeva 1987, 177, 179, 181).

Julia Kristeva met en avant le fait que « l'introspection de Nerval semble indiquer que nommer la mélancolie le situe au seuil d'une expérience cruciale : à la crête entre apparition et disparition, abolition et chant, non-sens et signes ». Ainsi, dans la nuit du tombeau et dans les ténèbres infernales, le poète peut encore découvrir « un univers de consolation, d'alliance lumineuse et vitale ». « Le 'je' altier et princier de l'espace cosmique inerte (l'« étoile », le « soleil » de la première strophe) rencontre, dans la seconde strophe, son partenaire : un « toi » apparaît pour la première fois, amorçant la consolation, la lumière et l'apparition d'une vie végétale. L'« étoile » du toit céleste est désormais un interlocuteur : un *toi* qui gît au-dedans » (Kristeva. *ibid.* 163-4). Il en est de même dans le chant de Ted Hughes : le poète qui apprend à convoquer et rendre présente une muse absente reconnaît le manque insoluble qui marque de façon inévitable son expérience de la réalité, et fait sien un langage lui aussi constitué par cette même « présence faite d'absence », se réconciliant, en somme, aux exigences de sa propre existence et à la douleur inconsolée qui la fonde. Pourtant, Julia Kristeva fait valoir la dangereuse ambiguïté qui révèle, derrière « la pâleur du désespéré », « la colère vengeresse et inavouable pour lui-même de sa violence meurtrière envers son amoureuse ». Elle signale la « violence sous-jacente » du poète, dont l'écriture est « l'étrange moyen de dominer cette infortune en y installant un 'je' qui maîtrise les deux côtés de la privation : les ténèbres de l'inconsolé aussi bien que le « baiser de la reine » ». Ainsi partagé entre l'amour et la haine, il ne cesse d'exercer son emprise et le veuf déçu et inconsolé laisse apparaître le roi Jéhovah assoiffé de vengeance et ivre de pouvoir, dont l'*autorité* est encore celle du dieu des poètes Apollon qui prend sa lyre pour clamer son *auctorité* et coupe le souffle de sa Muse (Kristeva. *ibid.* 168-9, 157).

A la fin du recueil des aventures et des chants de Crow s'élève donc un chant qui n'a plus rien à voir avec l'invocation pieuse et amoureuse du poète s'adressant à sa Muse absolue, sa Mère et Fiancée Sacrée, à la fois Fleur du Paradis et Reine des Enfers. « Lovesong » offre un revers cruel à l'incantation de *The Hawk in the Rain*, et fait valoir un face-à-face impitoyable entre deux figures qui refusent de rien céder à l'autre et, se refermant sur elles-mêmes, ne rêvent plus que de vengeance et de domination. Ce chant d'amour est une mélodie du paradoxe, qui décrit la bataille que se livrent deux intimités refusant de s'offrir et de s'unir l'une à l'autre. Le poème est rythmé par le retour incessant des deux pronoms « he » et « she », qui s'entremêlent au gré des vers, traçant sur le papier une chorégraphie complexe. Le recours récurrent à des

chiasmes et des anaphores met en évidence les lignes qui peu à peu se dessinent entre les deux figures, formant des nœuds et provoquant des déchirements systématiques. D'entrée de jeu, le titre colle de force les deux noms « love » et « song », mettant en avant un rapprochement brutal et contraint. En effet, si le chiasme établi par la formule initiale « He loved her and she loved him » met en avant l'harmonie et la réciprocité de l'amour que se portent les deux figures, cette image idéale est mise à mal dès le second vers.

D'un côté, la figure masculine, par ses baisers, cherche à « aspirer » sa compagne, à effacer tout de son passé et de son futur pour le réduire au temps présent passé avec lui (« His kisses sucked out her whole past et future or tried to »). L'accent mis sur la temporalité met en évidence l'impasse stérile de la relation amoureuse, devenue prison dangereuse où la figure masculine exerce son pouvoir de domination. Le verbe « suck out », signalant le vampirisme de la figure masculine, a une connotation sexuelle évidente, polysémie que reprend le vers suivant dans la mention de son « appétit » (« He had no other appetite »). De l'autre côté, la figure féminine n'est pas en reste : elle aussi « mord », « ronge », « suce » (« She bit him she gnawed she sucked »), dans un désir fougueux de contenir l'autre « entièrement en elle » (« She wanted him complete inside her »). Le rythme paratactique des vers met en avant la violence de ce déséquilibre rend évident l'échec de Crow à comprendre l'objet de la leçon reçue par Dieu, au début du recueil. Depuis « Crow's First Lesson », le corbeau est demeuré incapable de prononcer le mot « amour » (« Love ») et le seul rapprochement qu'il a permis entre Adam et Eve a pris la forme de rapports sexuels grotesques et agressifs, dont les poèmes « A Childish Prank », « A Horrible Religious Error », « Crow Blacker Than Ever » ou « Apple Tragedy » ont formé les différents épisodes disgracieux.

Le poème reprend les conclusions tirées à partir de l'analyse des drames de Shakespeare : Vénus, violemment rejetée par le puritain Adonis, laisse sa fureur se déchaîner. Transformée en « Reine des Enfers », elle veut punir celui qui l'a outragée et envahir le territoire de son individualité pour le soumettre, à son tour, à son autorité. Le poème développe en effet cette métaphore spatio-temporelle : à l'harmonie amoureuse du jardin d'Eden, figée dans un lieu et un temps hors de l'espace et de l'histoire, s'oppose un récit de conquête sauvage, où les frontières territoriales et les limites du temps sont brutalement franchies par des amants transformés en envahisseurs barbares. La mention du regard féminin (« Her eyes ») met l'accent sur l'étendue croissante de son pouvoir : rien ne doit lui échapper (« wanted nothing to get away »), et il est capable de clouer sur place le corps masculin, par les mains, les poignets, les coudes (« Her looks nailed down his hands his wrists his elbows »). L'énumération fait valoir le mouvement du regard, qui remonte peu à peu et étend son emprise physique sur un

corps masculin fragmenté, soumis à son contrôle. Pourtant, c'est bien l'homme qui ensuite agrippe fermement la femme (« He gripped her hard », « drag her », « topple with his arms round her »), et qui reprend le dessus. L'étau se resserre autour du corps de la femme, mais également autour du temps : il s'agit de compresser la vie dans l'instant de la relation physique, comme si c'était à lui que l'homme « s'agrippait », afin de maintenir son pouvoir (« so that life / Should not drag her from that moment / He wanted all future to cease »). Le caractère absurde de cette contraction du temps est souligné par la confusion de la formule « into nothing / Or everlasting or whatever that was » qui rend équivalents l'éternité de l'amour idéal et l'instantanéité du plaisir sexuel, superposant un cliché galvaudé et une vignette sordide.

Quand la figure féminine embrasse l'homme, ses bras forment un étau (« Her embrace was an immense press ») et les corps qui se pressent l'un contre l'autre se laissent des marques sur la chair et jusqu'aux os (« To print him into her bones »). Le motif du vampirisme amoureux se trouve renforcé par la mention des « morsures d'araignée » que constituent métaphoriquement les sourires de la figure féminine (« Her smiles were spider bites ») : il n'est question que de dévoration, visant à assouvir la « faim » ressentie par la femme, et « l'appétit » de l'homme, évoqué au début du poème. Les sourires féminins répondent à ceux de l'homme, devenus par métaphore « les mansardes d'un palais féérique où le monde réel ne se rendra jamais » (« His smiles were the garrets of a fairy palace / Where the real world would never come »). L'opposition directe entre les noms « garrets » et « palace », entre les adjectifs « fairy » et « real », met en avant le piège qui s'est déjà refermé, alors que le rêve d'amour s'est révélé être un vrai cauchemar. La bataille que se livrent ouvertement les deux figures est mise en avant à travers la multiplication des réseaux métaphoriques : ils font ainsi valoir, d'une part comme de l'autre, une tentative d'invasion armée particulièrement violente. Le passage oppose systématiquement le « il » et le « elle », isolés dans des vers différents comme s'il s'agissait de tranchées ennemies. Cette division typographique participe à l'accélération brutale du rythme du poème, et à la montée de la violence. Le premier duel mis en avant oppose les mots de l'homme, transformés en armées (« His words were occupying armies »), aux rires de la femme, qui s'avèrent des tentatives d'assassinat (« Her laughs were an assassin's attempts »), exposant la perversion de la parole amoureuse, remplacée par le mensonge et la tromperie. Le second duel est celui où s'affrontent les regards masculins, comme autant de balles et de poignards vengeurs (« His looks were bullets daggers of revenge ») et les coups d'œil féminins, bribes spectrales et mystérieuses (« Her glances were ghosts in the corner with horrible secrets »).

Murmures, baisers, caresses et jeux d'amour obéissent à la même loi de dissimulation hypocrite derrière lesquelles défilent les différentes parties d'une joute amoureuse transformée

en guerre sans merci. Les « petits cris » suggestifs (« little cries ») font place à des « cris profonds » et affolants (« their deep cries »), qui rampent à la manière d'une bête sauvage rusée, ourdissant le piège qui aura raison de sa proie (« Like an animal dragging a great trap »). La métaphore animale souligne la bestialité des deux figures humaines, prêtes à tout pour dominer l'autre, tandis que la métaphore militaire atteste une perversion profonde de la conscience et du langage humains : la tonalité épique, qui pourrait rendre compte des sentiments amoureux avec la majesté de la ballade courtoise, est prise bien trop littéralement par des êtres aveuglés par leur soif de conquête. Le *fin'amor* du courtisan cherchant à conquérir le cœur de sa belle dame a été remplacé par un récit de guerre relatant le siège, la prise et la capitulation du bastion ennemi. Les amants deviennent de nouveaux Saint Georges, refusant de reconnaître les énergies inconscientes qui s'affrontent en leur for intérieur et préfèrent détruire une forteresse moins inaccessible, rejetant vers l'extérieur une agressivité qui ne peut plus être contenue. Le caractère invasif de l'amour mis en scène dans le poème rappelle aussi le constat établi dans « Two Phases », extrait de *The Hawk in the Rain*. Le poème décrit l'écartèlement du sujet humain, manifeste dans l'organisation duelle du texte en deux parties bien distinctes, et qui aboutit à l'amenuisement des forces individuelles. Le « je » poétique est victime d'un « tu » envahissant, qui devient le rival du vigoureux Caractacus, réduit à l'impuissance (« As once, in rich Rome, / Caractacus, / I mourn »). Les vers courts, hachés par des rejets répétés, mettent en avant une figure suffoquant dans des bras (« In your generous embrace ») qui l'emprisonnent (« Imprisonment »). Le « labeur de l'amour » (« the labour was for love ») laisse le partenaire exsangue (« stripped to the skin / Can scarcely keep alive, / Sweats his stint out »). Il en est réduit à l'état d'une « taupe aveugle » cherchant désespérément « son dû » (« No better than a blind mole / That burrows for its lot »). Les amants de « Lovesong » rappellent cette figure aveugle et sourde, qui plutôt que de vouloir rencontrer l'autre et à faire respectueusement sienne son altérité, cherche à en triompher et à se l'approprier comme « son dû ».

La fin du poème file une autre métaphore qui rend perceptible le caractère pathologique de la relation amoureuse. La mention d'un « ouvre-bouche de chirurgien », de « tendons » et de « formol » (« His vows pulled out all her sinews / He showed her how to make a love-knot », « Her vows put his eyes in formalin ») filent une métaphore médicale transformant homme et femme en apprentis-sorciers et en chirurgiens cruels, faisant prendre une dimension amère et inquiétante aux mentions faites précédemment des parties du corps. Ce face-à-face terrifiant redouble la force des injures et des menaces des deux figures du couple. Le désir de possession de l'autre révèle une facette inédite où la maîtrise de l'espace et du temps de l'autre, matérialisé par son corps, se transforme en torture physique qui n'a d'autre issue que la mort. La

fragmentation des derniers vers du poème en deux distiques suivis d'un dernier monostiche met en avant les conséquences fatales de l'entreprise maladive de possession du corps de l'autre. Les deux altérités se sont entremêlées dans un affrontement furieux et finalement se confondent dangereusement. Les têtes retombent, « comme les deux moitiés d'un melon coupé » (« like the two halves / Of lopped melon »), fracture que l'enjambement rend visible. La désinvolture du commentaire « love is hard to stop » contraste avec l'agressivité des deux figures qui n'ont cessé de répondre à chaque coup reçu en redoublant de violence. L'image finale, plutôt que de montrer un tête-à-tête romantique, met en avant un face-à-face grinçant où homme et femme « se » dévisagent de manière définitive, c'est-à-dire doivent assumer le visage qu'ils offrent eux-mêmes à l'autre plutôt que de découvrir, dans un amoureux vis-à-vis, l'altérité de l'être désiré.

S'ils sont passés de l'autre côté du miroir, ils n'ont pas davantage appris à découvrir l'autre et à offrir, en échange, leur propre intimité. Ils sont les « otages » de leur égocentrisme, et en arborant le visage de l'autre, ils ne font que révéler le piège dans lequel ils sont tombés tous les deux. Ce visage interverti est le symptôme ironique de leur désir démesuré de possession, il indique la subversion et non pas l'échange amoureux. Dans le poème, la multiplication des métaphores, de la dévoration vampirique à l'invasion militaire en passant par la contagion pathologique, rendent manifeste le dérèglement des mots de l'amour. Le langage de Crow bascule dans la surenchère hyperbolique et fait du surplace : le poète qui chante sa muse disparue sur cette crête « entre apparition et disparition, abolition et chant, non-sens et signes » menace de s'effondrer.

Au cours de ses aventures, Crow a déjà tenté d'invoquer la figure féminine dont il est en quête, sa « Maman » créatrice et sa fiancée, « prisonnière sans nom de Dieu ». Si ses tentatives restent vaines, c'est bien pour la même raison qu'il ne peut même pas la nommer : le langage des hommes, avili et dévoyé, en est bien incapable. Dans « Crow Tries the Media », par exemple, le corbeau tente de s'adresser à elle d'une manière inédite, dans l'espoir d'enfin l'atteindre de son chant. Cependant, confier aux « médias » et à leur bavardage tonitruant et racoleur le soin de lui transmettre son message, ne lui est d'aucun secours : le participe passé « Oversold » transforme les bons mots bien tournés en produits, faisant du poète un bonimenteur semblable à l'aspirant de « Famous Poet », manipulant des formules éculées selon une mécanique marchande parfaitement calculée pour répondre aux attentes d'un public avide. La superficialité des mots est mise en avant par leur comparaison avec des détergents (« like detergents »), grands favoris des publicités destinées aux ménagères, rabaisant leur valeur et soulignant également leur corrosivité. Ainsi se trouve signalée la vacuité de ces mots agressifs,

qui blanchissent et nettoient, qui rendent la vie propre et plate, ordonnée et insignifiante. Crow refuse d'avoir recours à ces mots ronflants qui « agitent leur longue queue en public de leur exclamations prostituées » (« He did not even want words / Waving their long tails in public / With their prostitute's exclamations »). Il est en quête de mots capables de soutenir un chant droit et clair (« He wanted to sing very clear »), et d'éviter des ambiguïtés de mauvais aloi. Pourtant, l'image d'un char d'assaut parqué au fond de sa gorge (« But this tank had been parked on his voice ») met en évidence, de manière comique, l'échec de Crow, qui se sent condamné et menacé « comme une linotte au cou coincé entre le pouce et l'index de l'Empereur romain (« And his throat was nipped between the Roman Emperor's finger and thumb // Like the neck of a linnet »). Le désordre de ces images toujours plus hétéroclites prend une ampleur démesurée, mettant en évidence l'impossibilité pour Crow d'échapper aux effets d'esbroufe d'un langage compromis : c'est « King Kong en personne » qui organise son supplice, qui le « garotte » et l'étouffe (« While King Kong in person / Held the loop of his blood like a garotte »), tandis que des « magnats perdent ses glandes au jeu dans un brouillard de fumée de cigare » (« And tycoons gambled his glands away in a fog of cigar smoke »).

Le désarroi de Crow est réel, comme l'atteste son dénuement (« he got so naked ») et son égarement, rendu manifeste par la formule « He shuddered out of himself », qui donne l'impression que le corbeau est étranger à lui-même, aliéné par ce langage qu'il ne parvient pas à faire sien. Toute tentative de contact avec la figure féminine est cause de souffrances insupportables : la formule « When he touched her breast it hurt so much » réduit à une dimension physique et presque obscène l'effort fait par l'oiseau pour la toucher, dans son cœur, par son chant. Elle signale la fracture qui se produit au sein même de l'oiseau : à ne pouvoir venir à la rencontre de l'autre, c'est sa propre individualité qui est mise en danger. La perversion et la vacuité du langage sont rendues manifestes au sein-même du récit des aventures de Crow : la troisième occurrence de la formule « He wanted to sing », auparavant appuyée par la formule adverbiale « very clear » et à présent par l'adverbe « simply » est ici encore clarifiée par le complément « to her soul », soulignant la probité de Crow (« Crow wanted to sing to her soul simply »). Pourtant, la suite du poème réduit à néant les tentatives répétées de Crow. Lorsqu'il jette un coup d'œil au regard de la femme aimée, « Sa langue remue comme un estuaire empoisonné », excroissance maligne et instrument d'un langage perfide qui fait apparaître l'image de l'assaut sexuel (« His tongue moved like a poisoned estuary »). De la même manière, lorsqu'il « touche le coin souriant de sa bouche, sa voix retentit comme la lente meule de Londres, soulevant une brume obscène », entraînant la disparition de la figure féminine (« her shape dimmed »). Les multiples comparaisons envahissent le texte par leur

démensure et souillent complètement l'entreprise de Crow, en introduisant des rappels infamants envers celle dont il voulait faire l'éloge, en l'assaillant physiquement et en la détruisant. L'image des produits ménagers rappelle indirectement la figure féminine au travail domestique qui est attendu d'elle ; de même, la mention faite des prostituées fait valoir, par un glissement trop évident, l'insulte facile qui la menace. Enfin, le langage de Crow est capable d'exercer une violence physique qui témoigne définitivement de l'avilissement du langage de l'homme de la raison, langage du charognard devenu à son tour charogne. Crow est le souverain mis en avant dans « The Decay of Vanity » (« Makes him your King, makes him my scavenger ») : dans son royaume, tout n'est plus que vanité, et le monde s'étant déjà flétri, il finit par pourrir définitivement.

Dans la Bible, la déchéance de l'homme est causée par sa désobéissance face à l'interdit alimentaire imposé par Dieu. En goûtant du fruit défendu, l'homme est définitivement souillé, ce que son corps putrescent vient enfin confirmer. Comme le souligne Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, « c'est une tentation féminine et animale qui se dissimule derrière la première faute alimentaire » : Eve, elle-même tentée par le serpent, est rendue responsable de la faute commise par Adam et de la déchéance de l'humanité tout entière.²⁸⁹ Elle devient donc la première cible du roi puritain Jéhovah, sous la forme de la déesse Vénus, énième visage pris par la Déesse blanche, Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Fleur du Paradis et Reine des Enfers, Déesse de l'Être Complet. Après avoir rappelé que « dès les débuts, le texte biblique insiste pour maintenir l'écart entre l'homme et Dieu par une différenciation alimentaire », Julia Kristeva explique en effet :

L'abomination alimentaire trouve donc un parallèle – à moins que ce ne soit un fondement – dans l'abomination que suscite le corps féminin fécondable ou fertile (les menstrues, l'enfantement). Les interdictions alimentaires seraient-elles un écran dans un procès de séparation encore plus radical ? N'est-ce pas de la mère féconde que les dispositifs *lieu-sang*, et celui, plus élaboré, *parole-logique de différences*, voudraient tenir séparé l'être parlant à son Dieu ? Il s'agirait dans ce cas, de se séparer de la puissance fantasmatique de la mère, de cette Déesse-Mère archaïque qui a hanté réellement l'imaginaire d'un peuple en guerre avec le polythéisme environnant. (Kristeva 1980, 119)

²⁸⁹ « Dès les débuts, le texte biblique insiste pour maintenir l'écart entre l'homme et Dieu par une différenciation alimentaire. Ainsi Élohim (Gn 3, 22), après avoir constaté que l'homme est devenu 'comme l'un de nous grâce à la science du bien et du mal', décide d'empêcher ce prétentieux 'savant' de devenir également immortel. Il lui interdit alors certaines nourritures : 'il faut éviter qu'il étende sa main, prenne aussi de l'arbre de la vie, en mange et vive à jamais'. Si un certain manger, celui de la pomme de la connaissance, n'a pas pu être évité à Adam tenté par Ève elle-même tentée par le Serpent, une autre nourriture le sera absolument, pour couper court au chaos que serait l'identification de l'homme à l'immortalité de Dieu. On se souviendra que c'est une tentation féminine et animale qui se dissimule derrière la première faute alimentaire ; car nous ne retrouverons la référence à la femme que fortuitement dans les abominations ultérieures des lévites. Ainsi donc, comme le signale J. Soler, la nourriture opère un premier partage entre l'homme et Dieu [...]. » (Kristeva 1980, 114-5)

La femme incarne une triple menace à l'ordre établi par le dogme religieux, qui rappelle les différentes forces opposées au Dieu du Logos dans l'analyse livrée par Robert Graves dans *The White Goddess* : la femme, en levant l'interdit alimentaire, rappelle l'homme au monde de la matière auquel il appartient, force représentée par la divinité de la Lune et par Jupiter. Ainsi, dans « Wino », extrait de *Wodwo*, les raisins sont transformés en la « marâtre » qui engloutit finalement l'homme qui cède aux plaisirs de l'ivresse (« Grape is my mulatto mother... Her veined interior / Hangs me open for me to re-enter... I swell in there, soaking »). Elle est celle qui, « fécondable ou fertile », livre l'homme à la tentation de briser l'autre interdit de la chair, force que représente cette fois le couple divin formé par Mars et Vénus. Dans « Apple Tragedy », Eve, après avoir bu du cidre, pourtant offert par Dieu, s'adonne à des plaisirs défendus avec le serpent, mettant à l'œuvre cette double menace « féminine et animale » repérée par Julia Kristeva. Enfin, elle incarne une « puissance fantasmatique » dangereuse pour l'homme de la raison, qui doit se libérer du royaume du mal, force que représente enfin le diabolique Mercure.²⁹⁰ C'est bien pour se laver de cette souillure féminine, incarnée par la mère qu'il ne supporte plus, que le personnage de « Revenge Fable » use de détergents. Dans « Crow Tries the Media », en outre, Crow, pour honorer la femme d'un chant pur, refuse d'employer ce langage dévoyé, blanchi par ces mêmes détergents qui visent à le nettoyer d'une prétendue souillure féminine. Alors, l'image de ce langage qui continue d'agiter « sa longue queue en public » et pousse « des exclamations de prostituées », rappelle le double danger animal et féminin évoqué par Julia Kristeva. Elle met en évidence l'échec de l'homme de la raison à se protéger de la « tentation » et l'injuste traitement qu'il réserve à la déesse, muse avilie qui ne

²⁹⁰ « The result of envisaging this god of pure meditation, the Universal Mind still premised by the most reputable modern philosophers, and enthroning him above Nature as essential Truth and Goodness was not an altogether happy one. Many of the Pythagoreans suffered, like the Jews, from a constant sense of guilt and the ancient poetic Theme reasserted itself perversely. The new God claimed to be dominant as Alpha and Omega, the Beginning and the End, pure Holiness, pure Good, pure Logic, able to exist without the aid of woman; but it was natural to identify him with one of the original rivals of the Theme and to ally the woman and the other rival permanently against him. The outcome was philosophical dualism with all the tragi-comic woes attendant on spiritual dichotomy. If the True God, the God of the Logos, was pure thought, pure good, whence came evil and error? Two separate creations had to be assumed: the true spiritual Creation and the false material Creation. In terms of the heavenly bodies, Sun and Saturn were now jointly opposed to Moon, Mars, Mercury, Juppiter and Venus. The five heavenly bodies in opposition made a strong partnership, with a woman at the beginning and a woman at the end. Juppiter and the Moon Goddess paired together as the rulers of the material World, die lovers Mars and Venus paired together as the lustful Flesh, and between the pairs stood Mercury who was the Devil, the Cosmocrator or author of the false creation. It was these five who composed the Pythagorean hyle, or grove, of the five material senses; and spiritually minded men, coming to regard them as sources of error, tried to rise superior to them by pure meditation. This policy was carried to extreme lengths by the God-fearing Essenes, who formed their monkish communities, within compounds topped by acacia hedges, from which all women were excluded; lived ascetically, cultivated a morbid disgust for their own natural functions and turned their eyes away from World, Flesh and Devil. » (Graves 465)

lui inspire plus qu'un procès verbal dressant le registre de tous les maux dont elle est tenue responsable.

Malgré ce renversement de la part de Crow, la souillure dont l'homme accuse la femme contamine donc le langage : la souillure alimentaire, buccale, devient souillure langagière, orale. Elle ramène sempiternellement à la souillure vénale qu'incarne avant tout la figure féminine. C'est la raison pour laquelle les rapports entre l'homme et la femme, objets de la théologie génésique, donnent lieu à une véritable pornologie, dans des textes qui condensent les différents types de souillure dont l'humanité est désormais maculée. La brisure la plus absolue est en effet celle du rêve d'Eden évoqué dans « Reveille ». La seconde strophe forme une parenthèse idyllique : l'allitération en dentales (« Adam », « Deep », « dream ») et l'assonance en /i:/ (« Eve », « Deep », « dream », « Eve ») qui s'entremêlent délicatement et les marqueurs de réciprocité « Each » et « the other » mettent en valeur les deux figures humaines qui célèbrent leur mariage éternel (« everlasting ») et sacré (« Holy One ») dans l'harmonie du jardin paradisiaque. La brutalité du réveil annoncé dans le titre met en évidence l'impossibilité d'une telle union : dans « Notes for a Little Play », l'homme et la femme, égarés, ne savent plus que faire et « se reniflent » comme des bêtes (« They sniff towards each other »). Le simulacre d'enlacement qui a alors lieu (« They fasten together ») prend la forme d'un acte de prédation et de dévoration (« They seem to be eating each other »), puis d'une « danse étrange » (They have begun to dance a strange dance »), faisant d'eux des pantins désarticulés et maladroits. Leur « mariage » (« And this is the marriage of these simple creatures ») est représenté comme un acte bestial et disgracieux qui devient, dans certains textes, pornographique. Dans « Crow's First Lesson », en effet, le corbeau décrit la « vulve de la femme » enserrer le cou de l'homme et resserrer son étau. Comme l'enlacement caduc des personnages de « Notes for a Little Play », l'embrassement qui est ici décrit, fait valoir la violence de deux figures qui ne contrôlent plus ni leur corps ni leur esprit. Le spectacle pornographique atteste une souillure de l'image, celle idyllique du jardin d'Eden de « Reveille », qui ne fait que refléter la souillure des êtres mis en scène.

Dans l'Eden sacrifié mis en avant dans « A Childish Prank », les corps gisent, « sans âme, faibles, bouche bée, le regard vide et stupide, inertes » (« Man's and woman's bodies lay without souls, / Dully gaping, foolishly staring, inert »). Le parallélisme des rimes internes formées entre les adverbes « Dully » et « Foolishly » d'une part, et les participes présents « gaping » et « staring » d'autre part, renforce l'inertie de ces deux corps dépossédés. C'est le dernier sursaut de poésie et de musique qui précède le chaos. Crow livre en effet une explication supplémentaire de la genèse de l'homme et de la femme, en prenant soin de se concentrer sur

ce détail censuré par le récit biblique, concernant la constitution des organes génitaux. Après avoir tranché le ver en deux, Crow s'empresse de « fourrer la queue » dans le corps de l'homme, en laissant dépasser le bout amputé (« He stuffed into man the tail half / With the wounded end hanging out »), puis fait de même avec l'autre morceau du vers, qu'il vient déposer dans le corps de la femme, et qu'il laisse ramper à l'intérieur de son corps, jusqu'à ce qu'il réapparaisse derrière ses yeux (« He stuffed the head half headfirst into woman / And it crept in deeper and up / To peer out through her eyes »). Ce protocole méthodique met en évidence l'horreur sacrilège du mauvais tour joué par Crow : le caractère répétitif des vers, causé par l'anaphore « He stuffed », la récurrence des termes « half » et « head », et renforcé par le réseau allitératif en fricatives (« stuffed », « half », « stuffed », « half », « headfirst ») et en dentales (« stuffed », « into », « tail », « wounded », « end », « out », « stuffed », « head », « headfirst », « into », « it », « crept », « deeper », « To », « out »), souligne la violence et l'adresse maléfique de l'oiseau. Les nombreuses aspirations nécessaires (à la prononciation des termes « He », « half », « hanging », « He », « head », « half », « headfirst ») rendent audibles les hoquets et les halètements de douleur de l'homme et de la femme, et que met définitivement en évidence l'appel à l'aide du ver amputé s'adressant à sa moitié mutilée (« Because O it was painful »).

Par son geste, Crow achève de démystifier et de ridiculiser la figure christique : non seulement ce dernier est représenté sous la forme d'un ver, mais son corps démembré vient également former les organes génitaux du genre humain, et donc un des fondements de la faute originelle. La théologie devient pornologie, c'est-à-dire que le Dieu du Logos ne s'incarne non plus dans la chair sacrée du Christ mais dans le vulgaire organe reproducteur de l'homme, tout en donnant lieu à une description elle-même pornologique de la part de Crow. Par son obscénité, il achève de détruire ce simulacre langagier, codé par les hommes (« this cipher... beyond understanding ») qu'il ne parvenait pas à déchiffrer depuis la communion avortée de « Crow Communes ». Le verbe divin n'est plus qu'immense souillure langagière et l'image du ver tranché en deux dans « A Childish Prank » le confirme : le hiérophante n'a besoin que d'une « demi-illumination » pour en percer le secret.

e. Le poète-fripon : charognes poétiques et cadavres exquis

Dans « Lovesong » comme dans d'autres poèmes de Ted Hughes, l'agressivité de la voix poétique, que rendent palpable la multiplication des réseaux sémantiques et des figures rhétoriques, conduit à l'explosion : elle signale l'échec du poète-chasseur lancé à l'assaut d'une réalité qui échappe inéluctablement aux mailles de son langage. L'expérience dont il veut rendre compte éclate alors, brisée par les mains qui veulent l'écrire et la saisissent avec trop de vigueur : il ne reste alors qu'à décrire ces pièces détachées, ces morceaux dispersés, ces corps amputés, pour rendre compte d'une conscience mutilée qui ne peut saisir le monde que par fragments. Jacques Lacan étudie la façon dont la violence des « imagos du corps morcelé » trouve sa source dans l'angoisse causée par « le déchirement du sujet contre lui-même ».²⁹¹ Elle réactive la terreur éprouvée par l'enfant lorsqu'il comprend qu'il ne fait plus un avec sa mère et qu'il lui faut apprendre à se construire à partir de cette blessure irréparable. La peur de la séparation se trouve projetée de façon agressive dans des images « de castration, d'éviscération, de mutilation, de démembrement, de dislocation, d'éventrement, de dévoration, d'éclatement du corps », les « imagos du corps morcelés ».²⁹²

Ainsi, les corps fragmentés des amants « Lovesong », comme les corps humains détruits sous l'impact des balles de « Crow's Account of the Battle », ou des animaux déchiquetés dans « Crow Tyrannosaurus » et « Crow's Elephant Totem Song », renvoient à cette fracture élémentaire. L'individu, incapable de se réparer et de se construire, projette son propre morcellement intérieur sur ce qui l'entoure, qu'il n'est plus capable de voir que sous la forme d'éclats et de bris. Dans le monde en ruines de *Crow*, en outre, tout renvoie à l'échec de l'homme de la raison. Il n'a pas su faire sens du partage de son individualité entre le monde extérieur et son monde intérieur, et n'a pas su rendre hommage à la déesse à laquelle il devait

²⁹¹ « L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourissage qu'est le petit homme à ce stade infans, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. » (Lacan, Jacques. « Le stade du miroir comme fondateur de la fonction du Je ». 1949. In *Écrits*. Le Champ freudien. Paris : Le Seuil, 1966, 94) ; « La notion de l'agressivité répond au contraire au déchirement du sujet contre lui-même, déchirement dont il a connu le moment primordial à voir l'image de l'autre, appréhendée en la totalité de sa Gestalt, anticiper sur le sentiment de sa discordance motrice, qu'elle structure rétroactivement en images de morcellement. Cette expérience motrice motive aussi bien la réaction dépressive, reconstruite par Mme Melanie Klein aux origines du Moi, que l'assomption jubilatoire de l'image apparue au miroir, dont le phénomène, caractéristique de la période de six ou huit mois, est tenu par l'auteur de ces lignes comme manifestant de façon exemplaire, avec la constitution de l'Urbild idéale du Moi, la nature proprement imaginaire de la fonction du Moi dans le sujet » (Lacan, Jacques. « Variantes de la cure type ». 1955. In *Écrits. ibid.* 344-5). Passages cités par Diatkine, Gilbert. « Angoisse de séparation et angoisse de morcellement ». In *Revue française de psychanalyse*, vol. 65, 2001/2, 395-408. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2001-2-page-395.htm>

²⁹² Lacan, Jacques. « L'agressivité en psychanalyse ». 1948. In *Écrits. ibid.* 104)

tout, mais a choisi d'écarter et de soumettre sa Terre-Mère, de rejeter et de souiller sa Fiancée sacrée, de détruire la Fleur du Paradis en s'attaquant à la Reine des Enfers. De cette fracture primordiale, ne peut émerger qu'un univers fondamentalement brisé, où l'homme coupé de ses racines est voué au flétrissement, au pourrissement et à la dissolution : les Fleurs du Mal du corbeau évoquent effectivement la plus puante des charognes. Dans le recueil, les images du morcellement sont donc suivies par celles de la pourriture : la blessure non guérie, la souillure non lavée sont progressivement rongées par la gangrène.

Ainsi, le « commencement » annoncé dans « Lineage » contrecarre la majesté du récit biblique par son profond désordre. La structure anaphorique sur laquelle le poème est fondé est paradoxalement la source de son instabilité : les images hétéroclites qui s'accumulent dans un tourbillon de causalités étourdissant mettent en avant un monde en ruines, des hommes brisés de l'intérieur et réduits en morceaux. Les images du morcellement abondent aussi dans « Two Legends » et « A Kill », derrière une unité et un ordre de façade : dans « A Kill », la première strophe est composée de sept vers qui débutent tous par un participe passé, soulignant la souffrance endurée par le sujet humain en tous les points de son corps flagellé, crucifié, étranglé, frappé et matraqué. Le partage symbolique en sept parties, signifiant dans le cadre de la Genèse, est ici ramenée de façon perverse à la douleur sans issue à laquelle l'être naissant est condamné. Une mise à mort ignominieuse reproduit donc les sept étapes inversées de la Création divine, faisant valoir un corps fragmenté selon le type de torture qui lui est infligé. Un lien est établi entre chaque souffrance endurée et chaque partie du corps dont l'être humain est constitué : le calvaire qu'il subit est alors directement associé au fait qu'à chaque vers, alors même que ses souffrances s'accroissent et se multiplient, il ressemble davantage à un être humain, faisant de la vie humaine l'aboutissement suprême de l'ordalie qu'elle constitue déjà de bout en bout. Ainsi, ce sont ses jambes qui flagellent l'être humain (« Flogged lame with legs »), ce sont ses yeux qui le rendent aveugle (« Shot blind with eyes »), ce sont ses propres côtes qui le crucifient (« Nailed down by his own ribs »), c'est son souffle qui l'étouffe (« Strangled just short of his last gasp ») et c'est son cœur qui l'assomme (« Clubbed unconscious by his own heart »). L'être humain souffre et se meurt de sa tentative même d'être humain. Son corps, se libérant du joug de la raison et esquivant les balles de son cerveau (« Shot through the head with balled brains »), darde sur lui-même son viseur et fait feu, sombrant dans la folie et la mort pour ne plus endurer un supplice aussi absurde qu'atroce.

Dans la première partie de « Two Legends », en outre, la structure paratactique des vers qui constituent une unique phrase énumérative, régulièrement hachée par le martèlement anaphorique de l'adjectif « Black », établit un rythme brutal. Le réseau allitératif des

plosives /b/ et /p/ et des dentales /t/ et /d/ compose l'arrière-fond sonore cacophonique d'un moment terrifiant, où la constitution de l'être vivant se mue en dissection cruelle. C'est l'action du « cri » de « A Kill », qui lui déchire les entrailles (« Uttering a bowel-emptying cry »), l'arrache à lui-même (« his roots tearing out / Of the bedrock atom »), et le lacère (« letting the cry rip through his as at a distance »). Chaque vers de « Two Legends » fait mention d'un élément supplémentaire de ce corps (« eye », « tongue », « heart », « liver », « lungs », « blood », « bowels », « muscles », « nerves », « brain »), pour le ramener sempiternellement à sa seule noirceur. Ce cheminement se conclut par la mention de l'âme (« soul »), aussi noire que les parties physiques du corps fragmenté. Désormais, l'homme de la raison ne peut plus ignorer la noirceur de son être tout entier et le corps sonne le glas de son âme damnée. L'accent mis sur la décomposition anatomique de l'être humain dans ces poèmes fait écho à un autre texte encore : dans « Crow's Song of God », la mutilation du corps humain atteint un sommet inégalé, qui frise l'absurde. Le personnage mis en scène dans le poème, comparé à un « tournesol brisé » (« Like a broken sunflower »), est l'homme de la raison abandonné aux ténèbres. Ses « orbites vides » (« Eyesockets empty ») rappellent celles du mort-vivant de « Crow's Battle Fury », qui tente momentanément de sauver les apparences, en remplaçant ses yeux dans leurs orbites (« A dead man's eyes plugged back into his sockets »), en remettant en place ses entrailles en lambeaux (« His tattered guts stitched back into position »), et en couvrant sa cervelle détruite (« His shattered brains covered with a steel cowl »).

Néanmoins, il n'est désormais plus possible de faire semblant. L'homme n'est plus qu'un « nœud d'œil, d'orbites, sans vie » (« A knot of eyes, eyeholes, lifeless »), ses ongles sont réduits en miettes (« His fingernails broken and bitten »), ses cheveux tombent (« His hair vestigial and purposeless »), ses entrailles sont abandonnées au beau milieu d'une « opération interrompue » (« Stomach laid open / To the inspection of the stars / The operation unfinished »). Dans le poème, la description du corps mutilé est accompagnée de détails soulignant sa putréfaction : il gît dans « un estuaire putride », le corps déchiré par toutes les amputations qu'il a subies (« Of some putrid estuary, / Snaggy with amputations ») et dans les recoins oubliés de son corps, les « débris douloureux et mornes » de son cerveau, mènent encore « une vie de parasite » comme s'il baignait dans la « vase ocre » d'une mare, sous les décombres d'une décharge urbaine (« In the coils of his body, like the leech life, / In a slime and ochre pond / Under the smouldering collapse of a town dump, / His brain a hacked ache, a dull flint »). La décomposition physique de l'homme affiche sa monstruosité : il est devenu le « démon dégoulinant d'ordure » (« demon dripping ordure ») dont Saint Georges se débarrasse sans se rendre compte qu'il est une part de lui-même. Définitivement détruit, l'homme qui a

voulu soumettre le monde à sa volonté n'existe plus que sous la forme d'une charogne, seul vestige de l'univers qu'il a lui-même saccagé.

Comme « Lineage » le souligne, seul le corbeau peut encore apparaître dans ce monde défait, dernier rejeton d'une démiurgie insensée, charognard qui n'a besoin que de « sang », de « larves », de « croûtes », de « n'importe quoi » (« Screaming for Blood / Grubs, crusts / Anything »), qui, au final, jonchant « son nid crasseux » (« in the nest's filth »), atteste le triomphe de la pourriture et de la mort. Ainsi, dans « Crow Blacker Than Ever », où l'oiseau, brandissant le « noir drapeau de lui-même » (« Flying the black flag of himself »), œuvre à sa propre Création (« This is my Creation »), la vie humaine est ramenée à une insurmontable souffrance dont la seule issue est le pourrissement morbide. Le bricolage maladroit de Crow cède peu à peu, comme le souligne le craquement de l'articulation qui retient le ciel et la terre attachés (« Then heaven and earth creaked at the joint ») : tout « se gangrène et empeste » (« Which became gangrenous and stank »), achevant de transformer le monde en une « Horreur hors de toute rédemption » (« A horror beyond redemption »). Le dernier vers, averbal, signale l'impasse terrifiante dans lequel Crow a poussé l'humanité, réduisant le monde à l'état de pourriture pestilentielle. Le monde, estuaire amputé de « Crow's Song of God », est le reflet de l'homme-hyène de « Crow's Elephant Totem Song », dont la tête ressemble à une souche amputée à moitié pourrie (« Like the half-rotted stumps of amputations »). Sa langue, dernier reste d'un corps dévasté, et moteur d'un langage destructeur, est cet « estuaire empoisonné » (« His tongue moved like a poisoned estuary ») qui agit encore dans « Crow Tries the Media ».

Rien ne sert désormais de tenter de laver à grand renfort de « détergents » (« Crow Tries the Media », « Revenge Fable ») les taches qui maculent l'humanité. Le mal se diffuse avec une force de propagation terrifiante, contaminant l'homme, Dieu et leur langage. Dans « Two Legends », par exemple, les allitérations en plosives (« Black », « bed », « blood »), dentales (« bed », « blood ») et liquides (« Black », « gall », « lying », « blood ») s'entremêlent, exerçant un pouvoir de contamination similaire à celui d'un venin qui s'insinue, se répand et fait son lit partout sur le globe terrestre (« Black is the earth-globe »), pour finalement triompher de la vie. Elle guide Crow et son lecteur vers le spectacle désolant de « l'horreur de la Création » (« He shivered with the horror of Creation ») décrite dans « Crow Alights » comme le « virus de Dieu », dispersant les dernières étoiles dans les ténèbres et le néant (« He saw the stars, fuming away into the black, mushrooms of the nothing forest, clouding their spores, the virus of God »). L'homme est la poubelle rouillée de « Crow Alights », à travers laquelle le vent souffle, se dispersant dans un monde devenu vaste terrain vague détrempé (« And there was this garbage can, bottom rusted away / A playing place for the wind, in a

waste of puddles »). Il est le chien transformé en « sac gonflé » (« And the dog was a bulging filterbag ») de « Crow Tyrannosaurus », réduit à une panse boursouflée par la gangrène. Il moisit, comme la carcasse de « Invitation to the Dance », rongée par les asticots et dévorée par les rats (« Rats worked at him secretly. / Rot and maggot stripped him stitch by stitch »).

Ses rires, ses cris et chacun de ses actes forment le « tas d'ordure » évoqué dans « Crow Improvises » (« the rubbish heap of laughter / Screams, discretions, indiscretions, etcetera »). L'homme-hyène doit désormais « vomir » (« they vomit their laughter ») son rire « putréfié » (« putrefying laughter »), mais réduit à n'être plus que le « débris de lui-même » (« the rag of himself ») décrit dans « Oedipus Crow », il n'a guère que le néant à régurgiter (« he vomited empty »). En effet, la métaphore qui transforme, dans « Crow's Song of God », la vie en « rêve brouillé comme du vomi » (« Under a dream muddled like vomit »), révèle que le sujet humain, s'il ne peut se réveiller, est également incapable de rendre ce qu'il a déjà commencé à consommer (« That he cannot vomit, he cannot wake up to vomit »). C'est là l'ultime renversement du motif de la dévoration : l'accent mis de façon incessante sur la charogne et la pourriture culmine en ce point où l'homme s'avère incapable de dégobiller ce qu'il a englouti d'un appétit vorace. Dans un tel univers, seul survit le roi souverain de la charogne. A l'opposé de l'hygiénisme moral et langagier de l'homme de la raison, le corbeau amoral exulte à voir triompher la gangrène et le miasme. Le corbeau volubile et rieur décrit dans *Crow* est le poète-fripon qui jouit de souiller ce qu'il reste du langage des hommes et agite ses derniers lambeaux comme autant de délectables fanfreluches. « En jetant ses immondices, [...] il conforte par le geste ou par le verbe son statut excrémental », celui que la modernité doit maintenant reconnaître comme le sien.²⁹³ Il profite du carnaval, se jouant des rôles et des statuts assignés

²⁹³ « Certaines pratiques scatologiques, le jet d'excréments et de déchets qui rythme les batailles de Carnaval [...] atteste, dit-on, le refus de la discipline fécale et, d'une manière plus générale, de 'l'effacement de la fonction dionysiaque' du corps [...]. Plus évident encore est le refus de la désodorisation de la langue, entamée depuis le début du XVII^e siècle. L'injure scande le discours de cette littérature poissarde, mal étudiée, dont l'apogée se situe précisément quand se déploient les stratégies de désodorisation. La pourriture dont les savants dénoncent les terribles dangers se fait ici obsédante. 'En une infinie variété d'images, sont tour à tour évoqués la saleté, la décomposition, l'odeur de pourri, la charogne, le gluant, le sût, le déchet, le rebut, le réceptacle d'ordure, le cloaque, l'égout. L'excrément humain n'était là qu'une forme de l'ordure, qu'une espèce particulière de déchet. [...] 'La langue pure du roi', note Dominique Laporte, implique un 'bas langage' qui soit 'le lieu de la fiente' verbale. La scatologie du Carnaval, la dérision à l'égard de la vidange inodore et le déferlement des injures pourraient être interprétées comme l'acceptation d'un rôle. Le peuple, conscient de la différence des seuils de tolérance olfactive, assume ce clivage, tient à se situer lui-même en-deçà des pratiques de désodorisation et ne craint pas de le montrer. Autant que le refus des disciplines, le jet d'ordure ou son simulacre verbal se font reconnaissance d'une position. En jetant ses immondices, le misérable ne fait pas que lancer un défi à celui qui évite son contact comme il évite celui de l'ordure ; il conforte par le geste ou par le verbe son statut excrémental. » (Corbin, Alain. *Le Miasme et la jonquille*. Historique. Paris : Aubier Montaigne, 1982, 250-1)

à une humanité disciplinée, devenue prisonnière d'un carcan pestilentiel, instauré par la religion, la vie, le langage.²⁹⁴

Crow est le poète-fripon, dont la folie est à la fois pleine de sagesse et plaisamment amusante, mais aussi dangereuse, égoïste et destructrice. Il est d'une part une figure incontournable du carnaval, celle du bouffon du roi, jongleur adroit dont les tours émerveillent, amusent et inquiètent à la fois.²⁹⁵ Il est d'autre part un démon charognard qui cherche seulement à satisfaire ses intérêts personnels, délivrant un message en lambeaux à des hommes dont la vie n'a plus de sens. « Song for a Phallus » constitue à ce titre l'exemple le plus magistral de l'art poétique du fripon qui se délecte de piller et de réduire en charpie la plus belle de ses prises. Dans le premier vers du poème, « There was a boy was Oedipus », la formule existentielle « There was », qui introduit de nombreux autres poèmes de Crow, reprend les codes du conte, mais elle est immédiatement mise à mal par le hoquet syntaxique que représente l'omission d'un pronom relatif. De la même manière, plus tard, le décroché syntaxique opéré par la reprise pronominale « Oedipus he », met à mal la noblesse de la figure mythique. Le vers trébuche maladroitement, comme le héros boiteux, « aux pieds enflés », rendant d'autant plus frappant le vocabulaire relâché employé par la suite.

²⁹⁴ « A l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternatives et des renouvelaux. [...] Par voie de conséquence, cette élimination provisoire, à la fois idéale et effective, des rapports hiérarchiques entre les individus créait sur les places publiques un type particulier de communication impensable en temps normal. [...] C'est pourquoi toutes les formes et tous les symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouvel, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir. Elle est marquée, 'au contraire', des permutations constantes du haut et du bas ('la roue'), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et de travestissements, rabaissments, profanations, couronnements et détronements bouffons. La seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme 'un monde à l'envers'. » (Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. 1965. Trad. Andrée Robel. 1970. Tel. Paris : Gallimard, 1988, 18-9)

²⁹⁵ « Le rire au Moyen Age, qui a vaincu la peur du mystère, du monde et du pouvoir a témérairement dévoilé la vérité sur le monde et sur le pouvoir. Il s'est opposé au mensonge et à la flagornerie, à la flatterie et à l'hypocrisie. La vérité du rire a rabaissé le pouvoir, elle s'est accompagnée d'injures et de blasphèmes, et le bouffon en a été le porte-parole. Dans son article sur Rabelais, A. Vessélovski a défini en ces termes l'importance sociale du bouffon : 'Au Moyen Age, le bouffon est le porte-parole privé de droits de la vérité abstraite objective. A une époque où toute la vie était contenue dans le cadre conventionnel des États, des prérogatives, de la science et de la hiérarchie scolastiques, la vérité se trouvait localisée en fonction de ce cadre et était relativement féodale, scolaire, etc., elle puisait sa force dans tel ou tel milieu, était le produit de sa capacité vitale. La vérité féodale, c'est le droit d'opprimer le vilain, de mépriser son travail servile, de faire la guerre, de chasser sur la glèbe du laboureur, etc. ; la vérité scolaire, c'est le droit à la connaissance exclusive en dehors de laquelle on ne peut s'attendre à rien de bon, parce qu'il convient de la préserver de tout ce qui menace de la perturber, etc. Toute vérité universelle qui ne coïncide pas avec tel ou tel état ou profession bien déterminé, etc., avec un certain droit, a été éliminée, on a négligé de la prendre en considération, on l'a méprisée et fait monter sur le bûcher au premier soupçon, on ne l'a admise que lorsqu'elle se présentait sous une forme anodine, lorsqu'elle faisait rire et ne prétendait pas à quelque rôle tant soit peu sérieux dans la vie. C'est ainsi que s'est définie l'importance sociale du bouffon'. » (Bakhtine. *ibid.* 100-1)

Œdipe est ainsi décrit « coincé dans le ventre de sa Maman » (« Stuck in his Mammy's belly »), car « Son Papa a muré la sortie » (« His Daddy'd walled the exit up »). La conclusion « C'est un type horrible » (« He was a horrible fella ») met en évidence tout le grotesque des personnages représentés, transformant les nobles Laïos et Jocaste en caricatures bouffonnes et surréalistes, aussi sordides que ridicules. Dans les quatrains suivants, la présence de rimes (« Dickybird » / « turd », « out » / « shout »), renforce le contraste entre la sophistication formelle du chant de Crow et la vulgarité des personnages. Laïos et Jocaste, parce qu'ils sont seulement appelés « Daddy » et « Mammy » ou « Mamma », sont les figures grossières d'une fable burlesque, à la fois comique et sinistre. La rigidité du « Chant du Phallus » met en avant un décalage similaire : elle ne traduit qu'une appropriation brutale du code poétique, mise en avant par le recours à de rigides quatrains, mais n'aboutit qu'au ressassement du même balbutiement, charogne de refrain : « Mamma Mamma ». L'espacement entre les deux occurrences du terme fait valoir le souffle coupé du héros, criant de désespoir, tout en corroborant typographiquement l'impression du pillage poétique. Les références érudites au récit biblique, à l'œuvre de Shakespeare, d'Homère et des grands dramaturges antiques cohabitent tant bien que mal dans un esprit bestial qui n'a de cesse de les détruire.

Le discours poétique du corbeau bascule dans la coprolalie : les insultes et les jurons éruptifs au cours du poème font valoir le caractère ordurier du langage des hommes, devenue charogne putrescente dont Crow se délecte (« Because a Dickybird / Has told the world when you get born / You'll treat me like a turd »). Pourtant, cette dégradation du langage ne contribue pas seulement à accroître le sentiment de malaise à voir le glorieux mythe dévalorisé. En réalité, elle transforme ce dernier en une série d'épisodes carnavalesques, à la manière d'une bande-dessinée haute en couleurs. Au sens littéral, le « carnaval » est le moment précédant le carême où la « viande » est « levée » (*carne-levare*).²⁹⁶ Les masques tombent, révélant la véritable nature des hommes, et les illustres personnages du mythe d'Œdipe ne font pas exception. Lorsque Laïos s'obstine à empêcher la mise au monde de son fils, ce que sa déclaration « You stay in there » met en avant, il rend manifeste, par sa folie, une soif de domination absurde et

²⁹⁶ « Dans [le système des images de la fête populaire, représenté de la manière la plus parfaite par *le carnaval*], *le roi est le bouffon*, élu par l'ensemble du peuple, *tourné en dérision par ce même peuple*, injurié, battu lorsque son règne s'achève, de même qu'aujourd'hui encore on tourne en dérision, bat, dépèce, brûle ou noie le pantin de carnaval qui incarne l'hiver disparu ou l'ancienne année ('les joyeux épouvantails'). Si l'on avait commencé par donner au bouffon les parures du roi, à présent que son règne est terminé, *on le déguise, on le 'travestit'* en lui faisant enfiler l'habit du bouffon. Les coups et injures sont l'équivalent parfait de ce déguisement, de ce changement d'habits, de cette métamorphose. Les injures mettent à nu l'autre visage de l'injurié, sa véritable face ; les injures le dépouillent de ses parures et de son masque : les injures et les coups *détrônent* le souverain. » (Bakhtine. *ibid.* 199)

meurtrière. En cela, il tente effectivement littéralement de *carne-levare*, d'empêcher le surgissement de la chair de sa chair, agent de la prophétie qui menace son autorité. Le carnaval, moment de déchaînement des passions et du renversement des hiérarchies, est en cela le moteur du poème, dans la mesure où non seulement les nobles Labdacides ne sont plus que les pantins apeurés et impuissants du destin mais où tout le mythe d'Œdipe devient également la charogne putrescente d'un corbeau dévorateur.

La huitième strophe est à cet égard le lieu d'un climax en termes de vulgarité langagière (« You murderous little sod / The Sphinx will bite your bollocks off »). Il est signifiant que cela soit la pythie, déjà ridiculisée par la reprise du surnom dont Laïos l'avait affublée (« Dickybird »), qui prononce les mots les plus orduriers du poème. L'avertissement sur lequel elle conclut ses propos ravageurs (« This order comes from God ») rappelle le caractère sacré des paroles de l'oracle de Delphes. Pourtant, la voix du Divin est dans le poème la plus vulgaire et la plus violente de toutes, et sa pertinence sera doublement anéantie par la tournure que prendront les événements. Le chant de Crow montre exactement ceci, à savoir que les hommes sont prisonniers d'une prophétie, autrement dit de leur langage, qui a été souillé. Le corbeau, cependant, évolue de plus en plus de facilité : lui, l'oiseau incapable de chanter, apprend à maîtriser les codes imposés par le langage des hommes, et se l'approprie comme la plus délectable charogne. Si ses aventures témoignent en effet de son aptitude à remettre en question les fondations et la valeur du langage de l'homme de la raison et de ses vérités, ses chants attestent aussi son habileté croissante à l'employer, tout en faisant valoir le soin qu'il prend à se perfectionner d'un point de vue technique.

Le poète charognard s'adonne notamment, et fort à propos, au jeu des cadavres exquis. Dans « Two Legends » ou « Lineage », par exemple, les structures anaphoriques qui organisent une partie du texte, à travers la reprise de la formule « Black was... / Black is... » ou de la question « Who begat... », à chaque fois complétées par un nouvel élément, donnent l'impression que le texte est le lieu d'un exercice ludique de composition à l'aveugle. La règle est simple dans « Examination at the Womb-Door » : la simploque, ajoute à la reprise anaphorique de la question « Who own this... / Who own these... », la brutale et systématique réponse épiphorique « *Death* ». Dans « The Black Beast », en revanche, il ne suffit plus de répondre à la question « Where is the Black Beast » par un ou quelques mots : il faut composer une phrase entière puisque, de toute manière, chacune des réponses apportées laisse à désirer. Dans « Crow's Song of Himself », les règles se complexifient un peu plus : à partir du moule formé par l'alternance entre la cause « When God... » et l'effet « He made... », il faut user de logique pour faire des propositions satisfaisantes qui donnent à l'acte divin une conclusion

appropriée. L'exercice est le même, mais se perfectionne encore, dans « Crow and Mama », où seule l'introduction causale « When Crow... / When he... » est donnée à l'apprenti-poète ; le résultat demeure souvent incongru ou absurde, peu flatteur pour le pleutre corbeau, mais la surprise qui patiente à chaque coin du vers sert d'agréable consolation. Dans « How Water Began to Play », puisque l'eau est joueuse, il faut composer non pas avec un seul terme, mais parvenir à jongler avec trois propositions « Water wanted... », « It went to... » et « It came... ». Dans « Crow's Undersong » ou dans « Lovesong », seuls des pronoms apparaissent comme les chevilles qui articulent le discours du corbeau, capable désormais de composer sans aide et de développer lui-même le récit poétique. Dans « Amulet », enfin, la sophistication du jeu le confirme : l'inventivité des formules que l'apprenti-sorcier convoque comme s'il les sortait de son chapeau l'une après l'autre, au gré des anadiploses, sont les sortilèges qui assurent le succès du tour de magie poétique.²⁹⁷

La reprise de la formule « Baby bawled for Mama », qui structure le poème « Lullaby » du début à la fin introduit une série de virelangues particulièrement bruyants qui contredisent le programme annoncé par le titre :

Baby bawled for Mama – skull savaged it,
 Death-hunger anger, the kissless trap-clamp,
 Baby bawled for Mama – skeleton skelped it,
 Clash of crockery knuckles, the shatter-bottle bones.
 Baby bawled for Mama – grave grinned, gripped it,
 Windowgap teeth and a flagfloor tongue,
 Crawled toward the cupboard, Baby bawled for Mama. (« Lullaby », CP 265)

Le conte paisible sensé assoupir l'enfant devient une vanité inquiétante, qui se concentre sur une scène d'accouchement aussi burlesque que dérangeante, où la parturiente, veillée par la mort, accouche d'une créature étrange aux allures de reptile (« Bestrid the thing, between her thighs she trapped it, throttled it / Till the snake-face gaped O became Beauty [...] // She loses it, released it. // Delivered it. // Baby bawled for Mama »). La transfiguration du motif de la berceuse, inquiétée aussi bien dans sa forme que dans son propos, atteste le talent polémique du corbeau malicieux, qui en vient à maîtriser avec brio les règles du langage des

²⁹⁷ Le poème « Amulet », finalement exclu de l'édition publiée des aventures et des chants de Crow, peut être lu comme une formule magique qui permet de percer le mystère de la créature évoquée par le poète-magicien. Au gré des anadiploses, le poème revient sur ses pas et se conclut de façon cyclique, par la reprise de la formule initiale. Le loup finit par livrer le secret de son essence alors que le langage revient lui-même à sa source : « Inside the wolf's fang, the mountain of heather. / Inside the mountain of heather, the wolf's fur. / Inside the wolf's fur, the ragged forest. / Inside the ragged forest, the wolf's foot. / Inside the wolf's foot, the stony horizon. / Inside the stony horizon, the wolf's tongue. / Inside the wolf's tongue, the doe's tears. / Inside the doe's tears, the frozen swamp. / Inside the frozen swamp, the wolf's blood. / Inside the wolf's blood, the snow wind. / Inside the snow wind, the wolf's eye. / Inside the wolf's eye, the North star. / Inside the North's star, the wolf's fang ». (CP 260)

hommes et à déranger leurs vérités, pour les manipuler à sa convenance. En réalité, le « vertige » provoqué par le langage du corbeau, rappelle celui que Julia Kristeva décrit en évoquant « la vérité fondamentale de l'écriture » de Louis-Ferdinand Céline : la « vulgarité » et la « sexualité » de certains poèmes de *Crow* comme « Song for a Phallus » ont pour objectif principal de « resensibiliser la langue » afin « qu'elle palpète plus qu'elle ne raisonne », revalorisant sa puissance signifiante dans le monde détruit de l'homme de la modernité. De la même manière, les tours de magie et les jongleries habiles du poète-fripon, « ne sont que des paliers vers ce dévoilement ultime du signifiant » qui doit consacrer une écriture de l'émotion.²⁹⁸ Comme le suggère Julia Kristeva, en effet, « le culte de l'émotion glisse ainsi en glorification du son ». A ce titre, l'énergique musicalité des mots de Crow que célèbre le frénétique carnaval dont il est le roi, est celle « du fond des choses », qui se dissimule dans le « pli-catastrophe » où l'émotion se « renverse » en son, « à cette charnière entre corps et langue ».²⁹⁹

Dans sa correspondance et ses réflexions critiques, Ted Hughes est fréquemment revenu sur les recherches poétiques à l'origine de la composition du recueil des aventures et des chants du corbeau, en mettant systématiquement en avant un effort de simplification et d'épuration du vocabulaire employé et la sélection des mots possédant une force physique et musicale. Dans un essai repris dans *Winter Pollen*, il souligne par exemple avoir fondé son travail d'écriture sur le choix d'un « vocabulaire élémentaire aux racines physiques, kinesthésiques, comme celles de la musique »³⁰⁰, et dans une lettre adressée à Keith Sagar datée du mois de novembre 1973, il évoque sa volonté de se débarrasser de tout élément langagier qui ne soit pas absolument indispensable pour parvenir au noyau « le plus élémentaire et limpide » du

²⁹⁸ « Le vertige auquel Céline s'abandonne et s'oblige pour capter l'émotion du dedans est, à ses yeux, la vérité fondamentale de l'écriture. Ce vertige le conduit jusqu'au bout d'une sorte de défi à l'abjection. c'est ainsi seulement qu'il peut, en la nommant, à la fois la faire exister et la dépasser. La 'vulgarité', la 'sexualité' ne sont que des paliers vers ce dévoilement ultime du signifiant ; à la limite ces thèmes importent peu : 'Ni la vulgarité ni la sexualité n'ont rien à faire dans cette histoire – Ce ne sont que des accessoires'. Le projet est de 'resensibiliser la langue, qu'elle palpète plus qu'elle ne raisonne – TEL FUT MON BUT'. » (Kristeva 1980, 225)

²⁹⁹ « 'Cela ne va pas sans imprimer à la pensée un certain tour mélodieux, mélodique, un rail [...] un petit tour de force harmonique. Je connais la musique du fond des choses – Je saurais s'il le fallait faire danser les alligators sur la flûte de Pan. ... de telle sorte qu'une fois écrit [...] IL SEMBLE au lecteur qu'on lui parle à l'oreille.' Au lieu précis du renversement de l'émotion en son, à cette charnière entre corps et langue, dans le pli-catastrophe entre les deux, surgit alors « ma grande rivale, la musique. » (Kristeva. *ibid.* 225-6)

³⁰⁰ « Considering 'Crow on the Beach' as a song among songs, the dominance of melody (the kind of melody that will carry a legend), in the voice of it, tends again to select for itself an elemental vocabulary – one that has, like music itself, kinaesthetic or at least physical roots. That seems to have happened, sure enough, but I only offer it as an observation. I suppose a close analysis of the vocabulary might come up with some account of the melody as a variant of a certain species, pinpoint its psychosomatic characteristics, etc. Whatever that may be, the melody controlled the selection of words) as a physical act summons just the right hormones. The special function of the melody is the only law to the language of Crow. » (WP 242-3)

langage.³⁰¹ Dans sa réponse aux questions de la chercheuse Anne-Lorraine Bujon, Ted Hughes revient à nouveau sur l'objectif poursuivi : c'est en exposant la laideur et le chaos du monde dans le langage même qui l'exprime, ce « langage super-simple » et « super-laid » que le poète décrivait auprès du critique Ekbert Faas (Faas 208), qu'il peut les évoquer avec le plus d'efficacité, trouvant ainsi une issue à l'impasse à laquelle la rédaction des poèmes de *The Hawk in the Rain* et *Lupercal* l'avait fait aboutir. En simplifiant son vocabulaire au maximum, il parvient à cette force de concentration où la densité du langage parvient à animer la réalité qu'elle convoque.³⁰²

La force sonore de l'art poétique développé par Crow engage effectivement le langage d'un point de vue physique, et les textes qu'il compose exploitent ces potentialités jusqu'au bout, en allant jusqu'à faire valoir le corps des mots employés. A cet égard, les possibilités offertes par la typographie sont notamment mises à contribution. Par exemple, le recours à des caractères italiques dans « Robin Song » met en avant l'élégante sophistication des quatrains, et dans « Crow and Stone », elle met au premier plan la conclusion où l'envol de l'oiseau coïncide avec l'envoi poétique (« *And still he who never has been killed / Croaks helplessly / And is only just born* »). Dans « Examination at the Womb-Door », en outre, l'emploi de caractères italiques met en relief la structure dialogique des réflexions du corbeau, et la façon dont, tant bien que mal, malgré l'impasse à laquelle le mot « *Death* » le fait se heurter, son

³⁰¹ « As for the style – I simply tried to shed everything. It was quite an effort to get there – as much of an effort to stay there – every day I had to find it again. It was like hanging on to the 9·5 second 100 yards. I tried to shed everything that the average Pavlovian critic knows how to respond to. It was a wonderful sensation when I finally got there. My idea was to reduce my style to the simplest clear cell – then regrow a wholeness & richness organically from that point. I didn't get that far. 'Horrible Religious Error' is a sort of fable of the idea of the confrontation in the style, I suppose, (mainly it's Crow mis-recognising the object of his quest) – but that was the last poem, March 20th 69, on the train leaving Manchester. » (*LTH* 340)

³⁰² A Anne-Lorraine Bujon, 16 décembre 1992 : « In *Crow*, my notion was, again to re-simplify my language but simultaneously to break it out of dependence on a sacred object for subject – to make it narrative and in a way lyrical-dramatic. I set about quite deliberately to relax the focus of the beam but amplify the momentum of the total input. Sometimes, writing in the Pig-pike-Hawk Roosting vein I got into such a state of fixated concentration that I felt myself sinking like a sort of stone beyond words – had to pull myself back into the physical shape of the subject. As if I had narrowed my concentration to the point where it excluded the world I was trying to write about, and then went into a sort of lock. I wanted to relax that, to find a different kind of concentration: a broad inclusive concentration – where you can take in a whole scene and simply hold it, with all its parts in their real relationships, no part under sharper focus than any other. I was also aware that the former kind of concentration excluded my freely subjective life – or included it only after it had been melted and recast as a figurine. I wanted to include a broader play of a more liberated music. So, my notion was: to simplify the language and find that open but full-frontal sort of music and then, having got that far, to begin to include other elements, the colours and solidities and more intricate musics of that earlier form of simplicity and concentration. So my ideal was to somehow first get hold of this open, larger, inclusive but still top pressure simplicity – and then, complicate and solidify it with all the experience (all my grasp of the actual world, that I'd managed handful of in those earlier pieces) that it excluded. In other words, to bring all I'd gained into a poetry about life in general. I only got as far as the end of the simplification stage – the actual poems are *When Water Began to Play*, and *Horrible Religious Error*. Then autobiographical things knocked it all to bits, as before. » (*LTH* 632)

La maîtrise formelle de Crow est aussi rendue manifeste par les espacements intempestifs qui séparent anormalement les mots du texte, faisant valoir visuellement les silences qui trouent ses chants, renforçant le sentiment de décalage de l'oiseau face à l'horreur du monde des hommes. Les répétitions qui structurent ces passages mettent en avant le bégaiement stupéfait de Crow, qui peine à articuler le sentiment de terreur qui le saisit alors. Par exemple, dans « Crow Alights », il cligne des yeux, en vain : le spectacle effrayant qui s'affiche face à lui ne veut pas disparaître. Au début de « Crow's Last Stand » comme à la fin de « Crow's Battle Fury », le vers se démantèle, faisant « sortir les phrases légèrement de leurs gonds », pour reprendre la formule de Céline rappelée par Julia Kristeva, accentuant l'égarement du corbeau qui bégaié, abasourdi, peinant à faire sens du cauchemar dans lequel il évolue.³⁰³

He comes forward a step,
and a step,
and a step –
(« Crow's Battle Fury », *CP* 244)

286

But his eye saw a grub. And his head, trapsprung, stabbed.
And he listened
And he heard
Weeping

Grubs grubs He stabbed he stabbed
Weeping
Weeping

Weeping he walked and stabbed

Dans « Crow Blacker Than Ever », le hoquet grammatical disgracieux qui provoque la répétition immédiate du nom « God » (« Man could not be man nor God God ») fait valoir le mur auquel les mots aveugles des hommes se heurtent. Plus rien ne semble possible que le vide et le silence, au bout du voyage.³⁰⁴ Pourtant, même là, le poète-fripon parvient encore à trouver d'autres moyens pour faire émerger le sens d'une façon qui soit adéquate à l'ampleur de la crise traversée par le langage humain. Ce dernier endosse une fonction métonymique, qui exploite sa forme écorchée mais encore vive, plutôt que son fond déjà putrescent. Si la matérialisation de la souillure langagière sert déjà à montrer le caractère inadapté du langage, à l'inverse, Crow le densifie à nouveau, d'une manière oblique, par ses propres moyens d'expression. Les cris que l'oiseau pousse et les bruits qu'il produit, exploitant chaque souffle d'air, deviennent le seul moyen d'encre créer du sens. « Crow and the Birds » constitue un modèle de l'aptitude que l'oiseau manifeste à cet égard, derrière son apparente désinvolture. L'image apparemment insensée de l'oiseau en train d'engloutir une crème glacée, au dernier vers du poème, n'offre pas seulement un spectacle visuel désolant. La charge homophonique des mots fait valoir ce qui caractérise le corbeau encore davantage que sa propension à satisfaire son appétit glouton. Dans la formule « guzzling a dropped ice cream » résonne le cri (« I scream ») que Crow pousse de toutes ses forces, couvrant les autres bruits et le langage des hommes. C'est de façon détournée que le poète use du langage, lui faisant dire autre chose que

287

ce qu'il écrit, dédoublant ses fonctions, retardant l'advenue d'un sens second rescapé de la débâcle. Il met aussi en avant sa créature, le corbeau, en tant que poète négatif, qui construit et défait à sa guise tout ce qu'il entreprend, selon ses propres impératifs.

Dans « The Battle of Osfrontalis », Crow s'exprime encore d'une autre manière : face aux attaques des mots, il n'en prononce pas un seul, mais siffle (« whistled »), joue de son bec (« Crow clapped his beak, scratched it ») et, lassé, finit par bâiller (« And Crow yawned »). De la même manière, dans « Crow's Fall », il pousse des cris menaçants avant de se lancer à l'assaut du soleil (« His battle cries »), rit à gorge déployée (« He laughed himself to the centre of it »), bat de l'aile, montre ses griffes, ou claque du bec (« He clawed and fluffed his rage up. / He aimed his beak ») avec orgueil et détermination. Crow fait valoir la charge signifiante que le souffle et les bruits les plus élémentaires endossent à présent. Lui qui quitte de façon répétée la scène du poème d'un battement d'ailes (« Two Legends », « The Door », « Crow's First Lesson », « Crow's Nerve Fails », « Crow Blacker Than Ever »), sait parfaitement évoluer dans l'air et jouer de lui. Il use du souffle nécessaire à l'homme pour prononcer ses vocables, le possédant de tout son corps lorsqu'il dévore des bribes d'air et les déchire de son bec pour produire des crissemments intimidants, ou qu'il semble l'empoigner d'un mouvement de ses serres. Cette revitalisation des sons et du souffle que le langage humain fait valoir, ménage un espace de respiration au cœur du recueil. Le langage devient le porteur mécanique d'un sens qui émerge dans ses creux, malgré lui : pour reprendre les termes de Julia Kristeva, il crispe, boite et grince, langage maladroit d'un gauche corbeau,³⁰⁵ seul moyen selon Paul Bentley « d'articuler de façon authentique » la douleur dont souffre une humanité sans plus aucun recours.³⁰⁶

Parmi les moyens d'expression privilégiés par le corbeau-fripon, figure le rire : dans « A Childish Prank » (« Crow laughed », « Crow went on laughing ») ou « Crow and Mama » (« When Crow cried his mother's ear / Scorched to a stump », « When he laughed she wept »), il est directement opposé à la souffrance d'autres personnages, suggérant l'indifférence, la bêtise ou la cruauté de l'oiseau (« O it was painful »). Dans deux autres textes, « Crow's Battle Fury » et « In Laughter », la thématique du rire est mise au premier plan et révèle son étrange lien avec la souffrance et le chagrin : ainsi, dans le premier de ces poèmes, le corbeau se tord de

³⁰⁵ « La rhétorique apprêtée de la littérature et même la rhétorique usuelle du parler quotidien semblent toujours quelque peu en fête. Comment dire la vérité de la douleur, sinon en mettant en échec cette fête rhétorique, en la gauchissant, en la faisant grincer, en la rendant contrainte et boiteuse ? » (Kristeva 1987, 233)

³⁰⁶ Paul Bentley, citant ce passage de *Soleil noir*, conclut « The type of awkward, mangled language to be found in Crow might be the only authentic way of articulating this pain [...] » (Bentley 54)

rire jusqu'à pleurer (« He bellows laughter till the tears come », « He rolls on the ground helpless ») et son corps fragmenté par la description se brise sous l'effet d'une épouvantable torture (« His temple-veins gnarl... His heels double to the front, / His lips lift off his cheekbone, his heart and his liver fly in his throat / Blood blasts from the crown of his head in a column »). Dans « In Laughter », le rire rythme de façon ironique les événements sordides et effrayants qui ponctuent le quotidien des hommes,³⁰⁷ et finit, comme dans le poème précédent, par détruire un corps humain qui se décompose en pièces éparses : les éclats de rire deviennent des éclats d'obus qui font exploser le corps (« The ears and eyes are bundled up / Are folded up in the hair, / Wrapped in the carpet, the wallpaper, tied with the lampflex / Only the teeth work on / And the heart, dancing on in its open cave / Helpless on the strings of laughter »).

Dans ces textes, le contraste entre l'horreur et l'hilarité devient insoutenable : mais plutôt que de conforter l'hypothèse de l'intolérable insensibilité de Crow, elle expose la façon dont l'humanité a sombré dans la folie, la barbarie et le non-sens, en faisant basculer la description dans une outrance telle qu'elle en devient improbable et proprement insignifiante. L'apocalypse de Crow est donc une « apocalypse qui rit », cette « mystique noire de l'effacement transcendantal » que Julia Kristeva évoque en décrivant l'écriture de Louis-Ferdinand Céline et sa « beauté brillante et dangereuse ». Le chant du charognard fait retentir cette même musique et le rythme du « rigodon sans fin, pour rien ».³⁰⁸ L'illusion se dissipe, révélant ses artifices grossiers, mais aussi la fonction la plus essentielle du corbeau-bouffon. Lorsque le rire éclate, le cauchemar s'interrompt, rappelant que la scène du théâtre n'est pas un vrai champ de bataille et que la guerre n'aura pas lieu sur ses planches : derrière ses portes closes, en revanche, la terre est déjà jonchée de morts.

³⁰⁷ « In laughter / Cars collide and erupt luggage and babies / In laughter / The streamer upends and goes under saluting like a stuntman / In laughter / The nosediving aircraft concludes with a boom / In laughter / People's arms and legs fly off and fly on again / In laughter / The haggard mask on the bed rediscovers its pang / In laughter, in laughter / The meteorite crashes / With extraordinarily ill-luck on the pram. » (CP 233)

³⁰⁸ : « L'apocalypse qui rit est une apocalypse sans dieu. Mystique noire de l'effacement transcendantal. L'écriture qui en résulte est peut-être la forme ultime d'une attitude laïque, sans morale, sans jugement ni espoir. L'écrivain de ce type, Céline, cette exclamation catastrophique qu'est son style, ne trouvent pas d'appui extérieur où se soutenir. Leur seul appui, c'est la beauté du geste qui, ici, sur la page, contraint la langue à s'approcher au plus près de l'énigme humaine, là où ça tue, pense et jouit en même temps. Parole d'abjection dont l'écrivain est le sujet et la victime, le témoin et la bascule... Bascule dans quoi ? Dans rien d'autre que cette effervescence de passion et de langage qu'est le style, où se noient toute idéologie, thèse, interprétation, manie, collectivité, menace ou espoir... Une beauté brillante et dangereuse, envers fragile d'un nihilisme radical qui ne peut s'évanouir que dans « ces profondeurs pétillantes que plus rien existe »... Musique, rythme, rigodon, sans fin, pour rien. » (Kristeva 1980, 242)

f. L'inhumanité, l'impertinence et l'improvisation

Crow est le poète-fripon : comme le rappelle Ted Hughes, il est à ce titre « l'ombre » de l'homme, au sens que Carl Gustav Jung assigne à cet archétype, et son parcours raconte, en filigrane, celui des êtres humains : « Crow is the shadow of man. He's man to correct man, but of course, he's not a man, he is a crow... He never does quite become a man. For most of the adventure, having been created he's put through various adventures, and disasters and trials and ordeals, and the effect of these is to alter him not at all, then alter him a great deal, completely transform him, tear him to bits, put him together again, and produce him a little bit changed. And maybe his ambition is to become a man, which he never quite manages » (Sagar 157). Le recueil des aventures et des chants du corbeau livre un panorama de l'histoire de l'humanité, relayée par l'oiseau devenu maître-chanteur. Crow fournit tous les efforts dont il est capable pour évoquer avec pertinence ces destinées, dans un langage qu'il apprend encore à apprivoiser. Il sait désormais réciter des « histoires » (« A Bedtime Story »), des « fables » (« Revenge Fable »), des « chants » (« Song for a Phallus »), des « ballades » (« Criminal Ballad »), et il a compris que la meilleure manière d'attirer l'attention de son auditoire était de commencer par la formule invocatoire des contes de fées : « Once upon a time », comme dans « Crow's Elephant Totem Song ». Le hoquet syntaxique qui substitue à cette introduction la formule « Once upon there was a person » dans « A Bedtime Story », le signale déjà : les fées ont disparu, et le corbeau n'a que des histoires d'épouvante à raconter. De même, « The Contender », « Crow Improvises », « Criminal Ballad », « Song for a Phallus » ou « Revenge Fable », qui commencent respectivement par « There was this man », « There was a man », « There was a boy », « There was a person », font valoir un mouvement de régression inquiétant. Le récit que le corbeau relate est celui d'un irrévocable basculement : l'humanité déchue, condamnée à un sort funeste, est en train de tout perdre, et révèle alors, progressivement, son inhumanité.

Dans « Criminal Ballad », l'organisation chronologique du récit du corbeau ne fait que mettre plus en avant le déclin de l'humanité ; chaque étape des vies humaines apporte son quota de souffrance et entraîne son lot de morts. D'abord, la naissance du protagoniste provoque la noyade d'une figure féminine (« A woman fell between the ship and the jetty »). Le moment attendrissant de la tétée est ensuite présenté comme un simple exercice mécanique, comme l'atteste la métaphore qui fait du sein une « réserve chaude » (« the hot supply »), auprès duquel le nourrisson s'approvisionne avec avidité (« And when he sucked / And fastened greedily »).

L'image du nouveau-né suçant le sein maternel se superpose avec celle montrant les lèvres d'une vieille femme se desserrer en mourant (« An old lady's head sank sideways, her lips relaxed »), et le visage de la mourante devient un « simple masque » venant se refléter dans « des bouteilles marron mi-vides et dans les yeux des proches » (« she became a mere mask / Reflected in half-empty bottles / And the eyes of relatives / That were little circles in blind skin »). Les deux hypallages qui évitent, par un procédé de déplacement, de désigner le regard absent des proches de la mourante par les adjectifs « half-empty » et « blind », mettent en évidence le décalage des figures humaines, passives et engourdies, alors que la mort étend son emprise dans l'indifférence générale.

Le troisième moment évoqué est celui du jeu enfantin, mais l'oxymore « squealing with delight » superpose à l'image de l'enfant qui se précipite pour sauver son jouet (« And when he ran and got his toy squealing with delight ») la cruelle vision d'un vieillard écrasé par sa faute (« An old man pulled from under the crush of metal »). L'opposition directe entre sa mort accidentelle et le glorieux trépas des héros antiques (« And slowly forgot the deaths in Homer / The sparrowfall economy / Of the dark simple curtain ») fait valoir une humanité livrée à elle-même et condamnée à sa perte, sans aide ni hommage.³⁰⁹ Le quatrième moment scelle l'entrée du protagoniste dans la vie adulte, mais le moment de la première étreinte devient un épisode grotesque, où les deux amants, « panse contre panse » (« And when he clasped his first love belly to belly »), peinent à s'unir l'un à l'autre. Les métaphores qui décrivent le « masque anesthésié » qui tient lieu de visage au mari, lorsqu'il sent sous ses doigts, « le corps en carton » de son épouse (« and the husband stared / Through an anaesthetized mask / And felt the cardboard of her body ») mettent en avant des figures déshumanisées qui peinent à s'incarner, à l'instar du personnage de « A Bedtime Story » (« Almost a person »). L'épisode suivant est celui où, devenu père, le protagoniste observe ses enfants jouer dans le jardin (« Bouncing among the dogs and balls »). La joyeuse insouciance des bambins est renforcée par la mention des « chants niais » et des « aboiements » qui lui font écho, mais elle est brutalement mise à mal par le bruit atroce des « mitrailleuses » qui retentit au détour du vers (« For machine guns »). Alors que se recouvrent « un cri et un rire dans la cellule » (« And a screaming and laughing in the cell »), la fin sinistre de l'homme prisonnier de son destin apparaît brutalement.

³⁰⁹ « 'Sparrowfall' refers us to Matthew 10:29, where Christ is comforting the disciples by telling them that God's providence, his caring scheme of things, covers everything, even the smallest details such as man himself would forget. For Hughes, this is no comfort to the old man at his death; the gentle euphemistic 'forgot', describing the brain's ceasing to function, strengthens the point, which is further bolstered by the death's being accidental at a far remove from any sense of salvatory pattern. » (Robinson 61)

Alors qu'il comparaît devant ses juges et commence à se défendre (« And when he began to shout to defend his hearing »), le protagoniste voit ses mains se couvrir de sang (« His hands covered with blood suddenly »). Le phénomène, qui semble improbable et injustifié, le confirme définitivement : l'humanité est coupable par nature et condamnée par défaut.

Le dernier moment évoqué dans le poème est celui de l'exil : l'homme criminel de la civilisation est contraint de s'enfuir à jamais (« And now he ran from the children and ran through the house », « And ran along the road and into the wood »). Sur la scène du monde, les hommes sont tous condamnés à devenir les alter-ego de Macbeth, souillés par une faute originelle indélébile (« Holding his bloody hands clear of everything »). La succession de compléments circonstanciels de lieu à la fin du poème (« from the children », « through the house », « along the road », « into wood », « under the leaves »), mettant en avant la fuite précipitée du personnage, signale également le fait qu'il n'est plus chez lui nulle part, et qu'il est bel et bien condamné à demeurer en exil et loin de tout. La répétition de la formule « And under the leaves he sat weeping », sert de conclusion mélancolique à un poème qui refuse d'offrir le moindre salut à des hommes prisonniers de leur mal. Le dernier vers évoque pourtant un dernier revirement signifiant : seul le rire offre sa résolution au criminel (« Till he began to laugh »), dans un dernier sursaut obscène de cruauté : l'homme ne rit plus que parce sa figure mutilée le fige dans un sourire, ou parce qu'il a définitivement sombré dans la folie. Comme « A Bedtime Story », « Criminal Ballad » tire une conclusion sinistre : l'homme criminel de la civilisation ne peut désormais plus se soustraire au châtiment, et il ne reste plus au poète-charognard qu'à retracer l'histoire du basculement de l'humanité dans l'inhumanité.

Malgré la formalisation, dans le recueil, d'une logique qui ramène inéluctablement les hommes au même constat, une énigme demeure insoluble. Crow comprend-il seulement ce qu'il raconte ? Est-il vraiment l'auteur de ces histoires et de ces chants dont il demeure parfois complètement absent ? Une des réponses apportées à ces questions est celle de Paul Bentley, qui considère que *Crow* met en scène le « monde dialogique » théorisé par Mikhaïl Bakhtine dans l'œuvre de Fiodor Dostoïevski.³¹⁰ Bien que le critique russe refuse au genre poétique la

³¹⁰ « La conscience de soi, chez les héros de Dostoïevski, est entièrement dialogisée : à chaque moment elle est tournée vers l'extérieur, s'adresse avec anxiété à elle-même, à l'autre, au tiers. Sans cette orientation vivante vers soi et les autres, elle n'existe pas non plus pour elle-même. [...] Partout, *c'est l'interférence consonante ou dissonante des répliques du dialogue apparent avec des répliques du dialogue intérieur des personnages*. Partout, *un ensemble déterminé d'idées, de réflexions, de mots est distribué entre plusieurs voix distinctes avec une tonalité différente dans chacune d'elles*. L'auteur a pour objet non pas la totalité idéale considérée comme neutre et égale à elle-même, mais la discussion d'un problème par plusieurs voix différentes, son plurivocalisme, son hétérovocalisme fondamental et inéluctable. C'est la disposition des voix et leur interaction qui comptent pour

possibilité d'un véritable dialogisme, Paul Bentley souligne que la définition donnée de ce concept peut s'appliquer au recueil composé par Ted Hughes et contribuer à sa compréhension.³¹¹ Dans *Crow*, en effet, la façon dont l'oiseau manipule des réalités et des vérités attestées par les hommes, en parlant de plus une langue qui lui est étrangère, fait valoir cet « affrontement » des langages et des points de vue repéré et analysé par Mikhaïl Bakhtine. *Crow* donne l'impression d'être un « ventriloque », faisant résonner dans ses chants de multiples voix aux points de vue opposés, qu'il reproduit sans forcément avoir à les comprendre ou à les accepter. En cela, il met aussi en évidence ce que Mikhaïl Bakhtine dit du monde autorial : le poète y parle « à travers le langage, langage qui a été plus ou moins matérialisé, objectifié ».³¹² *Crow*, en s'emparant du langage des hommes comme d'une charogne supplémentaire, en joue effectivement comme d'un objet, faisant valoir son épaisseur matérielle et mettant donc en évidence le poids des fabrications linguistiques et la façon dont elles peuvent déformer le regard que les hommes portent sur la réalité qui les entourent. C'est en cela que le corbeau s'impose dans le recueil comme une figure foncièrement impertinente, à la fois décalée et contestataire, témoins des crimes et des châtements commis et endurés par les hommes.

De multiples points de vue cohabitent en *Crow*, sans qu'ils y trouvent forcément un refuge bienveillant. L'oiseau demeure un charognard, qui délivre la vérité en charpie d'un monde détruit. Le pillage du langage auquel il se livre est accompagné de celui du récit de l'histoire des hommes. Dans *Crow*, le récit biblique et le mythe d'Œdipe en offrent les deux exemples les plus magistraux, qui apparaissent à présent déchiquetés et éparpillés par l'oiseau dans le recueil. Ailleurs, *Crow* sait encore s'approprier toutes sortes de références : dans « *Crow Tries the Media* » et dans « *The Battle of Osfrontalis* », par exemple, il se révèle friand de culture populaire, mentionnant à tour d'aile King Kong, Aladin, Mickey et Minnie. Dans ce

Dostoïevski. » (Bakhtine, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. 1929 Trad. Isabelle Kolitcheff. 1970. Points Essais. Paris : Le Seuil, 1998, 343, 362)

³¹¹ « To employ one of Bakhtin's key terms, the language of *Crow* is to varying degrees 'dialogized' – Bakhtin writes: 'Every type of intentional stylistic hybrid is more or less dialogized. This means that the languages that are crossed in it relate to each other as do rejoinders in a dialogue; there is an argument between languages, an argument between styles of language. But it is not a dialogue in the narrative sense; rather it is a dialogue between points of view, each with its own language that cannot be translated into the other'. This does not necessarily mean that the poet's own 'voice' as such cannot be heard in the poems, but rather that it is *refracted* to varying degrees through the different languages the poems draw on; following Bakhtin, the word in *Crow*, 'breaking through to its own meaning and its own expression across an environment full of alien words and variously evaluating accents, harmonizing with some of the elements in this environment and striking a dissonance with others, is able, in this dialogized process, to shape its own stylistic profile and tone'. » (Bentley 44)

³¹² « What Bakhtin calls 'the direct authorial word' is difficult to locate in *Crow*, in Bakhtin's words, the poet here is speaking 'through a language, a language that has somehow more or less materialised, become objectified, that he merely ventriloquates.' » (Bentley 44)

dernier poème, ces figures cohabitent aussi bien avec des références plus classiques, tel le compositeur Georg Friedrich Haendel. Dans « Carnival », le corbeau confirme la variété de ses centres d'intérêts, étalant sa connaissance de la philosophie d'Arthur Schopenhauer, de la musique de Ludwig van Beethoven, de la psychanalyse jungienne aussi bien que freudienne (« He saw his guts in Schopenhauer's spectacle case / He saw his blood spattered / Across Beethoven's score / He saw his brains splashed like a custard pie / Jung had lobbed at Freud »), au cours d'un festival particulièrement bien fréquenté. Le phénomène semble plutôt traduire, une fois de plus, la manière dont le poète charognard s'exprime « à travers le langage », matérialisant la souillure de ce dernier par la façon dont il s'empare de ces noms propres comme autant d'objets appétissants dont il ne fera qu'une bouchée.

Dans « Crow and the Birds », où Crow tient le registre de sa propre espèce, le même mouvement de régression qu'il décrit en relatant l'histoire des hommes devient perceptible. Si le corbeau, à la différence des autres oiseaux, ne sait pas chanter, c'est pourtant lui qui évoque à chaque vers une espèce différente, comme autant de trésors rassemblés dans un cabinet de curiosités. Au fil du texte, pourtant, la délicatesse des premiers exemples fait peu à peu place au spectacle dégoûtant de la vie moderne, pour aboutir à la dernière figure, celle de Crow, juché sur un tas de détrit. La structure anaphorique du poème, dont tous les vers sauf le dernier commencent par les conjonctions temporelles « When », « While » ou « And », et l'accent mis sur la simultanéité, sont remis en cause par l'impression de progression temporelle donnée par la série de vignettes qui se succèdent. Dans le premier vers, un aigle s'élance avec puissance (« When the eagle soared clear »). La splendeur du rapace est soulignée par la lueur d'émeraude que distille le jour naissant (« a dawn distilling of emerald »), faisant de lui le seigneur majestueux du temps à venir. Un courlis en train de pêcher est ensuite évoqué ; l'expression « a chime of wineglass » met en avant la délicatesse cristalline du fond sonore sur lequel l'oiseau évolue. De même, la grâce du vol de l'hirondelle est soulignée par l'allitération en sibilantes qui marque le troisième vers (« swallow », « swooped », « woman's song »), alors qu'elle danse au rythme d'un chant féminin. Le vers suivant décrit un martinet voletant autour d'une violette, qui semble animée par un souffle vivant (« breath of a violet »). La nature tout entière semble animée par une profonde harmonie qui marque tous ses mouvements, ses bruits, et ses couleurs. Cependant, la seconde strophe remet en cause cet équilibre. Un hibou omniscient « vogue, libre de la conscience du lendemain » (« When the owl sailed clear of tomorrow's consciousness ») tandis qu'un moineau « se fait beau, se défaisant de la promesse du jour d'avant » (« And the sparrow preened himself of yesterday's promise »). Le rappel épiphorique mis en avant par l'opposition temporelle introduit l'indice d'un déclin irréversible

où passé et avenir se confondent dans une impasse où, peu à peu, savoir, conscience et promesses perdent toute valeur.

Ainsi, les oiseaux qui sont présentés dans la suite du poème semblent faire face à des difficultés croissantes : un héron, par exemple, se soustrait au regard noir des métallurgies (« And the heron laboured clear of the Bessemer's upglare »). L'anthropomorphisation des usines, à travers la mention de leur regard (« upglare »), met en avant la menace de plus en plus redoutable que l'homme, au cours de l'histoire, est venu à constituer vis-à-vis de la nature. De la même manière, une mésange bleue se débat pour s'extraire des dentelles d'une simple culotte (« And the bluetit zipped clear of lace panties »), devenue filet qui la piège. Un pivert s'enfuit loin d'une ferme et de ses dangereux engins, tandis qu'un vanneau se libère avec peine d'une laverie automatique (« And the peewit tumbled clear of the laundromat »). Dans l'avant-dernière strophe, les exemples varient encore davantage, mais un basculement irrévocable a déjà eu lieu. Les oiseaux qui y sont présentés ne tentent plus d'échapper à une situation menaçante, mais semblent au contraire s'accommoder de leur environnement. C'est le cas du bouvreuil qui grossit dans le germe d'une pomme, ou du chardonneret qui luit au soleil (« While the bullfinch plumped in the apple bud / And the goldfinch bulbed in the sun »). Le jynx, quant à lui, se replie sous la lune, et le cincle est en observation, se servant d'une goutte de rosée comme d'un écran ou d'une lunette (« And the wryneck crooked in the moon / And the dipper peered from the dewball »). Si les images semblent remettre au premier plan le monde naturel, débarrassé de toute menace humaine, il est signifiant que les oiseaux demeurent immobiles. Ils deviennent autant d'exemples littéraires de natures mortes, au nom de plus en plus exotique à mesure que le poème progresse : ils ressemblent ainsi à des modèles empaillés, figés dans une posture pittoresque, exhumés d'un musée d'histoire naturelle. Le dernier oiseau du poème dissipe toute illusion : Crow apparaît sur une plage, à califourchon sur une pile d'ordures, où il engloutit avec délectation une crème glacée.

Cette posture burlesque met en évidence le mouvement de dégradation à l'œuvre dans tout le poème. Crow est le survivant d'un monde réduit à l'état de détrit. Il profite, inconscient, d'un plaisir superficiel, sans plus s'étonner du chaos qui l'entoure. La progression diachronique sur laquelle le texte est fondée, que la synchronie appuyée des anaphores tente de masquer, a une force implacable : elle décrit le naufrage de l'humanité, sombrant dans les ténèbres et l'abjection d'un monde où le seul bruit qui résonne encore, à la place du chant des oiseaux, est celui de la mastication et de la déglutition d'une armée de pillards dont Crow est l'emblème. Les anaphores qui structurent le poème trahissent encore autre chose : elles deviennent les rimes renversées en début de vers d'un poète-fripon, oiseau cacophonique,

essayant à tout prix de chanter. « Crow and the Birds », long de quinze vers, devient un sonnet défiguré, qui avance à reculons : au premier quatrain, structuré par cette anaphore (When / When / When / And) s'offre le reflet d'un second quatrain gommé (And / And / And / When), suivi d'un premier tercet (And / And / While), dont le rythme est définitivement brisé par l'addition d'un « And » supplémentaire et la disparition du « While » conclusif attendu, dévoré par l'oiseau, objet du spectacle désolant sur lequel se referme le texte. Le poète-fripon distrait par une crème glacée produit un sonnet défiguré où il courtise sa « laide ». L'homophonie qui fait entendre, derrière le nom composé « ice-cream » le glapissement du charognard (« I scream ») le confirme : dans le monde des hommes déchus, plus d'espoir ou de poésie, et l'improbable talent poétique du corbeau ne sert qu'à pousser un dernier cri funèbre.

En effet, Crow raconte ne raconte pas seulement l'histoire du déclin des hommes mais il retrace aussi celle de la régression de leur langage. « Crow Improvises » le met plus que jamais en évidence : tout ce que l'homme entreprend de saisir de sa main se dérobe, « éclair » (« spark ») impalpable qui se retourne contre lui pour le foudroyer. Le contraste entre la démesure du soleil et l'insignifiance de la feuille que l'homme empoigne (« Who took the sun in one hand, a leaf in the other ») entraîne une déflagration disproportionnée qui fait disparaître le nom de l'homme (« The spark that jumped burned out his name »). Son identité calcinée est réduite à néant, signalant la vacuité des destinées humaines mais aussi du langage qui pouvait les préserver de l'oubli. L'image presque comique du « sac à lavande des ancêtres » (« lavender-bag ancestors ») nimbe d'un doux parfum l'odeur putride de vies sans gloire, tout en soulignant la manière dont les hommes objectifient tout du monde qui les entoure. Ils sont semblables au chien qui se débat désespérément (« twisting dog »), rappelant le constat fait par Jacques Lacan à propos du langage : ils sont les esclaves d'une parole-charogne, aussi impuissante qu'ingrate. L'allitération en fricatives (« The spark that flash-thumped fused his watch of all things »), par son frottement désagréable, met à mal la capacité du sujet humain à maîtriser le temps qui passe (« And left a black orifice instead of a time-sense »), mais aussi son aptitude à veiller sur « toutes les choses » (« watch of all things »), réduisant ses yeux à de « noirs orifices », aveugles et creux.

Comme le révélait déjà « Criminal Ballad », l'homme est laissé à l'abandon sur terre, sans l'espoir d'un quelconque salut : le livre des Ecritures n'apportera aucune réponse à l'ineptie des vies humaines (« he reached for the bible »). Il ne reste plus grand-chose de l'œuvre des hommes, comme l'atteste l'accumulation d'apartés restrictifs (« all there was of it », « all that he remembered »). Il vaut mieux alors tout oublier dans le sommeil (« a sleeping tablet »), faute de pouvoir faire sens des catastrophes (« the battle of the Somme ») et espérer

ne plus jamais se réveiller. L'homonymie du nom « Somme » le suggère : le monde, transformé en un vaste champ de bataille, n'est plus qu'un dortoir morbide, et ce qui faisait le propre des vies humaines, sombre dans le commun. Inhumaine est l'humanité sans plus aucun repère. Plus rien n'a de sens ou d'importance dans un monde où les crânes deviennent les vestiges d'une mort infligée « aimablement » (« the humane-killed skull of a horse »), où naissance et trépas se confondent alors que sont conjointement évoqués un crâne et des quenottes (« a baby's fairy-bait molar »), où le sursaut d'éternuement du bambin (« his birth-sneeze ») rappelle le frisson donné par la mort (« death-chill »). La mention de la « relativité » qui gouverne les vies humaines signale leur profonde insignifiance, alors que les araignées (« a sham-dead spider »), ouvrières des Parques, tissent l'écheveau des destinées sans jamais se concerter, jusqu'à ce qu'il soit impossible de le défaire et que son énigme soit aussi bien conservée que le secret du sourire de la Joconde (« And so the smile not even Leonardo / Could have fathomed »). S'entassent de façon désordonnée les rires, les cris, et les murmures timides ou indiscrets des hommes, tous condamnés à la dissolution (« the rubbish heap of laughter / Screams, discretions, indiscretions etcetera »).

Crow, à l'image de l'araignée, tente de maîtriser ces fils et de défaire les nœuds pour tisser l'étoffe qui racontera le mieux l'histoire des hommes. Son « improvisation », cependant, révèle une maladresse bien humaine : l'organisation duelle du poème, fondée sur la reprise anaphorique de deux propositions, avec d'un côté les gestes du sujet humain (« So he... »), et de l'autre la réaction de cet « éclair » (« The spark ») qui met à mal tous ses efforts, alourdit le chant de l'oiseau. Il s'accroche à cette structure linéaire comme à un motif musical qui pourrait l'aider à se lancer dans son improvisation, mais duquel il ne parvient pas à s'extraire. Il s'embourbe, accumulant les détails inutiles, dont il ne parvient pas à faire sens ou son. Le texte s'étale temporellement, sans parvenir à créer du relief : il se limite à enregistrer une succession d'actions sans fondement ni lien, jusqu'à l'étiollement. La formule finale, « etcetera », qui laisse le poème suspendu, met en avant un moment d'épuisement énonciatif, qui coupe court le chant de Crow, et voue au néant le temps de l'improvisation, de l'écriture et des vies humaines. Le récit improvisé du corbeau se voulait, comme son modèle biblique, force créatrice et créative, mais la seule invention qui prend ici forme, est le langage des hommes, qui apparaît plus que jamais étrange et artificiel (« wordage »). Réduit à un assemblage maladroit de termes vidés de sens, il est tout sauf constructif. En dépit des velléités poétiques du corbeau à mettre en avant, par des jeux d'échos et des formules bien trouvées, une temporalité alternative et une voie de traverse qui pourraient contrarier le cours sinistre de l'histoire humaine, les ruptures entraînées par les apartés, introduits par un tiret de séparation, suggèrent avant tout que l'oiseau

improvisateur, comme l'homme vivant de bric et de broc, tente tant bien que mal de gagner du temps dans une situation de profond chaos.

Crow le fripon improvise, en effet, car il n'est au fond du compte jamais capable de maîtriser quoi que ce soit. La question de sa progression morale, au cours du recueil, demeure sans réponse. Comme Leonard Scigaj le souligne, tandis que Paul Radin et Carl Gustav Jung prennent le parti d'un développement attesté du fripon au cours des cycles mythiques qu'ils analysent, d'autres penseurs, comme Karl Kerényi ou John Greenway soutiennent le contraire.³¹³ Leonard Scigaj soulève en outre le problème de l'agencement des poèmes du recueil de Ted Hughes : des poèmes, placés à la fin du recueil, notamment dans l'édition de 1970, contrarient l'espoir d'une quelconque amélioration du caractère de l'oiseau.³¹⁴ Le processus d'énantiodromie que Carl Gustav Jung décrit dans son œuvre et à la progression duquel la figure du fripon doit contribuer n'a certes pas forcément lieu dans *Crow*, de la part de l'oiseau. Cependant, il faut souligner que les deux chants eskimos (« Two Eskimo Songs »), et l'étrange petite berceuse de « Littleblood », sur lesquels se clôt le recueil, ménagent un espace de progression qui, comme dans les autres œuvres de Ted Hughes, se fait de justesse, à la dernière minute, et sur une tonalité toujours mineure. « The Martyrdom of Bishop Farrar », qui fait suite à plusieurs poèmes consacrés au désastre des guerres dans *The Hawk in the Rain*, le rituel des Lupercales, à la fois brutal et salvateur, évoqué dans « Lupercalia » à la fin de *Lupercal*, le déconcertant monologue de « Wodwo » dans le recueil éponyme, l'irréversible suspension de Prométhée entre ciel et terre dans le dernier poème de *Prometheus On His Crag*, qui rappelle la fébrilité du sujet poétique mis en avant dans l'Épilogue de *Gaudete*, l'humble résolution d'Adam dans la séquence *Adam and the Sacred Nine*, le curieux « Finale » à la fin de *Cave Birds*, ont la même réserve. Ils font invariablement valoir l'ouverture d'un interstice qui permettrait à l'homme de cheminer vers un ailleurs potentiellement salvateur, mais en

³¹³ « Trickster's development in the primitive cycles is questionable, but the topic should be addressed because of its relevance to Crow's character. Radin and Jung affirm some degree of development; Kérényi and Greenway do not. [...] To Radin, the essence of trickster narratives concerns their relationship to 'the vague memories of an archaic and primordial past, where there as yet existed no clear-cut differentiation between the divine and the non-divine' and the promise of differentiation within the trickster symbol itself. For Jung, Trickster, as an archetype of personality development, must *per se* demonstrate developmental potential. [...] Kérényi sees Trickster as the original picaresque hero, the spirit of disorder and revolt who, released in the freedom of a literary work, demonstrates the power of the social order under ridicule. [...] Greenway contends that trickster narratives are cathartics to purge the audience of incest and avoidance restrictions and other stern regulations of conduct in primitive societies. The audience laughs at Trickster's ineptitude, all the while comprehending that such conduct in themselves would doubtless earn exile or death. » (Scigaj 145-6)

³¹⁴ Voir notamment Scigaj 156-62 : « Changing Crow from trickster hero *manqué* to the hero of a poetic *Bildungsroman* will require a reordering of the poems in the sequence, and the addition of more poems that reveal Crow's inner development. » (Scigaj 160)

prenant soin de montrer qu'il faut bien vivre et aimer les ténèbres pour pouvoir les traverser et revoir la lumière. La violence de l'amertume fait alors place à la vaillance de l'amour : seul peut s'avancer sur ce chemin le sujet humain qui reconnaît qu'il doit tout à sa Terre-Mère, sa Fiancée Sacrée, à la fois Reine des Enfers et Fleur du Paradis, et qu'il lui faut accepter la plus terrible souffrance pour parvenir à connaître la plus belle satisfaction, et qu'il ne pourra s'accomplir dans la vie qu'en ayant, paradoxalement, d'abord déjà tout offert dans la mort. Ted Hughes refuse à l'homme un triomphe facile et linéaire qui conduirait directement le rescapé de la chute vers son avenir glorieux : en témoigne aussi la versatilité de ses recueils, mélangeant les genres et les supports, comme *Wodwo* ou *Gaudete*, composés à la fois de poèmes et de textes en prose, ou bien *Cave Birds* ou *Remains of Elmet*, partagés entre les mots et les images. Ni répit ni certitude ne s'offrent au sujet humain qui doit s'engager sans aucune assurance, mais en prenant tous les risques. Le poète propose un récit polyphonique, multipliant les points de vue et les tonalités dans un jeu kaléidoscopique, pour faire valoir toutes les possibilités qui s'offrent encore à celui qui ose faire un pas, comme autant de brèches qui s'ouvrent à la lumière et de chemins de traverse balayés par le vent.

Si Crow peine à s'approprier parfaitement des codes poétiques et humains dont il ignore tout, inversement, il ne se laisse guère apprivoiser. Il déroute le lecteur à chacun de ses chants cacophoniques et impose un rythme alternatif : fuyant et incompréhensible, il est bel et bien le corbeau dont Hughes souligne l'insaisissabilité dans *Poetry in the Making*. Il en vient à incarner lui-même cette part de l'expérience humaine qui résiste absolument à la conscience et au langage. Malgré les nombreuses aventures et les multiples rebondissements décrits dans le recueil, le lecteur peut en effet se demander si « Crow est Crow pour sûr » (« Crow is Crow without fail »), comme l'oiseau voulait le penser dans « Crow Goes Hunting ». Si le corbeau obéit à certaines définitions données de son espèce, ou correspond à la symbolique qui lui est souvent attribuée, il sait toujours déjouer les attentes, même les plus sordides. Dans le poème, il met brutalement fin au mouvement incontrôlable dans lequel les vers sont entraînés : il s'arrête, tout à coup, comme épuisé, momentanément tenu en échec. En cela, il est loin d'être « Crow sans faille », l'autre sens que l'on peut donner à la formule « Crow is Crow without fail », et offre son reflet à l'homme de la raison exténué. Forcé de reconnaître son incapacité à saisir toute la complexité du corbeau et du monde, le sujet humain doit se résoudre à de plus modestes perspectives : il lui faut admettre qu'il n'est ni au sommet ni au centre de la Création, que la nature autour de lui ne lui doit rien mais, au contraire, a tous les droits sur lui. A ce titre, c'est à lui de s'offrir à elle, et d'accepter d'en découvrir les secrets seulement de façon partielle et provisoire, à la mesure de ses moyens. Enfin, apparaît un autre reflet du corbeau-fripon,

jusqu'à présent insoupçonné, qui dissipe l'opacité du miroir et ouvre, en un timide interstice, la voie de la progression : face à Crow se tient l'image d'un autre Crow, cette fois sans défaut.

Derrière le corbeau-fripon, apparaît aussi le poète qui n'a, au fond, que faire des significations et des symboles qu'il faudrait assigner à sa créature : son corbeau est une création sauvage qu'il ne prétend ni capturer, ni apprivoiser. Dans une lettre adressée à Keith Sagar, datée du mois de novembre 1973, il explique ainsi : « My main concern was to produce something with the minimum cultural accretions of the museum sort – something autochthonous and complete in itself, as it might be invented after the holocaust and demolition of all libraries, where essential things spring again – if at all – only from their seed in nature – and are not lugged around or hoarded as preserved harvests from the past. So the comparative religion/mythology background was irrelevant to me, except as I could forget it. If I couldn't find it again original in Crow, I wasn't interested to make a trophy of it » (*LTH* 339). En faisant état de son indifférence vis-à-vis des mythes et de leurs innombrables transformations symboliques, Ted Hughes met en avant le fondement de l'impertinence du corbeau. Il ne s'agit pas pour lui de renoncer à la puissance symbolique de l'oiseau, mais d'empêcher qu'elle le fige comme un fossile, « récolte préservée du passé », tout juste bonne pour le musée. Ted Hughes a beau rappeler avec désinvolture que l'origine de *Crow* vient de la simple invitation faite par Leonard Baskin de faire un livre sur des corbeaux, il souligne immédiatement qu'il fallait bien « une vie légendaire à ce corbeau symbolique ».³¹⁵ Derrière Crow, apparaît encore le corbeau blanc devenu noir parce qu'Appolon, ivre de rage et assoiffé de vengeance, le punit pour lui avoir révélé la trahison de la belle Coronis ; ou bien encore le corbeau des mythes d'Amérique du nord, à la fois créateur du monde et fripon égoïste et puéril.

Crow est impertinent car il est équivoque : il est d'un côté une figure polémique, caustique et cruelle, dérangeant tout ce que l'homme a institué d'une main autoritaire, mais il est, de l'autre, un personnage anémique, creux et criard, qui renvoie à tout ce qui du monde a sombré dans l'insensé et l'insignifiance. Qu'il bascule dans l'hyperbole et la surcharge référentielle, ou au contraire demeure aveugle et sourd à tous les indices et se mure dans le silence, le corbeau « autochtone et complet en lui-même », est le seul poète que peut s'offrir une humanité en faillite, qui se dirige de façon univoque vers sa fin. Seul un chant funèbre et

³¹⁵ « Perhaps it should be said that *Crow* grew out of an invitation by Leonard Baskin to make a book with him simply about crows. He wanted an occasion to add more crows to all the crows that flock through his sculptures, drawings, and engravings in their various transformations. As the protagonist of a book, a crow would become symbolic in any author's hands. And a symbolic cow lives a legendary life. That is how *Crow* took off. » (*WP* 239 sqq)

atonal s'élève encore, lambeau d'un récit incapable de rendre compte des dernières heures d'un monde qui a connu l'holocauste et les autodafés. Les remarques de Ted Hughes suggèrent encore que *Crow*, au même titre que tout le reste, est lui-même le résultat d'un pillage, d'un évidemment du langage et du mythe qui ont contribué à son existence, et grâce auquel le poète, étendant un pavillon pirate (« jolly roger ») compose avec la « pression » qu'exige cette économie de moyens, pour exprimer une certaine vérité.³¹⁶ Dans son analyse de l'écriture de Louis-Ferdinand Céline, Julia Kristeva révèle l'efficacité redoutable de ce style qui « se dépouille de plus en plus sec, précis, fuyant la séduction pour la cruauté, mais toujours hanté par la même préoccupation : toucher au nerf intime, saisir l'émotion par le parler, rendre l'écrit oral, c'est-à-dire contemporain, rapide, obscène ». Écartant tous les artifices, le poète parle d'une voix brute et crue, révélant « l'inhumanité même de la langue, la plus radicale donc, touchant à la garantie ultime de l'humanité qu'est le langage ».³¹⁷

Si le corbeau peine à improviser et finit par atteindre les limites de son art, c'est parce que c'est au stade du brouillon qu'enfin, il exprime le mieux la vérité d'un univers lui-même réduit à l'état de dépouille. « Notes for a Little Play » met en scène le monde de l'homme de la raison, définitivement détruit par les bombes : les derniers visages, les derniers regards, les derniers esprits s'effacent « sans un au-revoir » (« Without a goodbye / Faces and eyes evaporate. / Brains evaporate »), laissant seulement une flamme unique qui « emplit tout l'espace » de l'absolue démolition (« And the flame fills all space. / The demolition is total »). Deux figures survivent encore (« Two survivors »), « objets étranges qui demeurent dans les

³¹⁶ Dans son entretien avec Ekbert Faas, Hughes souligne l'influence de l'écriture de la pièce *Œdipe* sur la rédaction des poèmes de *Crow* : « It gave me a very sharp sense of how the language had to be hardened or deepened so it could take the weight of the feeling running in the story. After a first draft I realized that all the language I had used was too light. So there was another draft and then another one. And as I worked on it, it turned into a process of more and more simplifying, or in a way limiting the language. I ended up with something like three hundred words, the smallest vocabulary Gielgud had ever worked with. And that ran straight into *Crow*. However it was a way of concentrating my actual writing rather than of bringing me to any language that was then useful in *Crow*. It simply concentrated me. That was probably the main use. It gave me a very clear job to work on continually, *at top pressure*. » (Faas 212) Plus loin, Hughes reprend cette même idée de rédaction « sous pression » pour décrire la manière dont il a composé les poèmes de *Crow* : « It is a quarry in that it is a way of getting the poems. So it is not the story that I am interested in but the poems. In other words, the whole narrative is just a way of getting a big body of ideas and energy moving on a track. For when this energy connects with a possibility for a poem, there is a lot more material and *pressure* in it than you could ever get into a poem just written out of the air or out of a special occasion. » (Faas 213) (*Mes italiques*)

³¹⁷ « Plus spécifiquement célinienne est pourtant la noyade du récit dans le style, qui [...] se dépouille de plus en plus sec, précis, fuyant la séduction pour la cruauté, mais toujours hanté par la même préoccupation : toucher au nerf intime, saisir l'émotion par le parler, rendre l'écrit oral, c'est-à-dire contemporain, rapide, obscène. Si cette écriture est un combat, il ne se gagne pas par le biais des identifications œdipiennes que produit la narration, mais par des plongées beaucoup plus profondes, lointaines et risquées. Ces plongées qui atteignent le lexique et la syntaxe apparentent l'expérience céliniennes non pas au vraisemblable du romancier mais à l'inhumanité du poète. Une inhumanité même de la langue, la plus radicale donc, touchant à la garantie ultime de l'humanité qu'est le langage. » (Kristeva 1980, 161)

flammes » (« two strange items, remaining in the flames ») et s'y fondent peu à peu, comme le suggère la rime formée entre les noms « items » et « flames ». « Aveugles » (« blindly »), ils sont le produit de « mutations » et d'« horreurs », s'accommodant de « l'éclat nucléaire » (« at home in the nuclear glare »), qui les a transformés en des bêtes « brutes et luisantes, poilues et baveuses » (« hairy and slobbery, glossy and raw »). Si Crow est l'auteur de ces quelques notes dramaturgiques, il est un instant saisi de poésie : mais l'harmonieux rythme dactylique du vers ne contraste que davantage avec le spectacle répugnant qu'il décrit. Les deux figures se reniflent (« They sniff towards each other in the emptiness »), s'embrassent (« They fasten together »), semblant prêtes à se dévorer (« They seem to be eating each other ») plutôt que de s'unir l'une à l'autre. Crow peine à comprendre cette réalité-là et à en rendre compte : il doit s'y reprendre à plusieurs reprises pour décrire la gaucherie des deux figures qui, finalement, n'essaient pas de s'entre-dévorer (« But they are not eating each other ») mais dont les gestes saugrenus semblent n'avoir aucune motivation (« They do not know what else to do »). Le couple observé par Crow ébauche ce qui ressemble à une danse (« They have begun to dance a strange dance »), mais la maladresse tautologique de la formule « to dance a strange dance », accrue par la litote qui évite, comme par pudeur ou dégoût, d'évoquer leurs ébats, met en avant deux êtres engourdis et égarés qui célèbrent leur union sans vraiment en connaître la raison (« And this is the marriage of these simple creatures »). Le corbeau qui peine à faire sens de leur comportement, révèle aussi l'irrémissible écart qui le sépare de l'humanité, et son incapacité, comme le souligne Ted Hughes, à « devenir complètement homme » (« And maybe his ambition is to become a man, which he never quite manages »).

La cérémonie qu'il décrit a lieu dans le vide absolu des « ténèbres du soleil, sans convive ni Dieu » (« Celebrated here, in the darkness of the sun, / Without guest or God »). Si le poème annonce, par son titre, un programme théâtral, puis évoque une danse et un mariage, mettant l'accent sur des rituels essentiels des vies humaines, il constitue en lui-même un « avoir-lieu » symbolique et signifiant. Pourtant, le monde apocalyptique qui est mis en scène suggère justement que rien ne peut plus avoir lieu, sinon que l'inlassable décompte des bombes meurtrières qui condamnent le monde à la « démolition totale ». Les deux figures humaines encore rescapées ne sont que des « objets étranges » qui se meuvent maladroitement, comme des machines hébétées, rouillées et cahotantes. Leur union ressemble à une simagrée stérile, et leur mariage à une performance insignifiante, à laquelle plus personne n'a besoin d'assister. Le néant s'apprête à engloutir définitivement ces pauvres hères qui agonisent lors de leur mariage, attestant l'échec de la Création (« Creation had failed again »). Comme le protagoniste de « A Bedtime Story », ils ne sont plus vraiment des « personnes » (« Almost a person ») et derrière

leur masque vide (*persona*), a lieu l'ultime « noyade du récit », qui révèle, lorsque tombent ses dernières garanties, l'inhumanité des hommes et de leur langage. Le poète-fripon, roi de la charogne et du carnaval n'est, en fin de compte, ni « comédien » ni « martyr », ou bien il est « les deux à la fois, comme un véritable écrivain qui croit à sa ruse » : « il croit que la mort, l'horreur, c'est l'être. Mais brusquement, et sans crier gare, voilà que la plaie nue, de sa douleur même et par l'artifice d'un mot, s'auréole [...] d'un 'ridicule petit infini', aussi tendre, gorgé d'amour et de rire gai que d'amertume, de dérision implacable et de lendemain impossible. » Comme le souligne Julia Kristeva, l'écriture est bel et bien un « combat », mais elle n'est plus le fait d'un poète-chasseur conquérant. C'est l'écriture d'un poète endolori qui « appelle ce qui, en nous, échappe aux défenses, aux apprentissages, aux paroles, ou qui lutte contre. Une nudité, un abandon, un ras-le-bol, le malaise, une déchéance, une blessure ». Il est le poète du néant qui « nous saisit en ce lieu fragile de notre subjectivité où nos défenses écroulées dévoilent, sous les apparences d'un château fort, une peau écorchée ». ³¹⁸

³¹⁸ « Il appelle ce qui, en nous, échappe aux défenses, aux apprentissages, aux paroles, ou qui lutte contre. Une nudité, un abandon, un ras-le-bol, le malaise, une déchéance, une blessure. Ce qu'on n'avoue pas mais qu'on sait commun : une communauté basse, populaire ou anthropologique, le lieu secret auquel sont destinés tous les masques. Céline nous fait croire qu'il est vrai, qu'il est le seul authentique, et nous sommes prêts à le suivre, enfoncés dans ce bout de nuit où il vient nous chercher, et oubliant que s'il nous le montre, c'est qu'il se tient, lui, ailleurs : dans l'écrit. Comédien ou martyr ? Ni l'un ni l'autre, ou les deux à la fois, comme un véritable écrivain qui croit à sa ruse. Il croit que la mort, l'horreur, c'est l'être. Mais brusquement, et sans crier gare, voilà que la plaie nue, de sa douleur même et par l'artifice d'un mot, s'auréole, comme il dit, d'un « ridicule petit infini », aussi tendre, gorgé d'amour et de rire gai que d'amertume, de dérision implacable et de lendemain impossible. [...] La lecture de Céline nous saisit en ce lieu fragile de notre subjectivité où nos défenses écroulées dévoilent, sous les apparences d'un château fort, une peau écorchée : ni dedans ni dehors, l'extérieur blessant se renversant en dedans abominable, la guerre côtoyant la pourriture, alors que la rigidité sociale et familiale, ce faux masque, s'écroule dans l'abomination bien-aimée d'un vice innocent. Univers de frontières, de bascules, d'identités fragiles et confondues, errances du sujet et de ses objets, peurs et combats, abjections et lyrismes. A la charnière du social et de l'asocial, du familial et du délinquant, du féminin et du masculin, de la tendresse et du meurtre. » (Kristeva. *ibid.* 159)

PARTIE II

Chapitre 4

Le désastre et l'essoufflement

La mise en avant de la fracture dont souffre l'homme de la modernité, monstre fou de contrôle et ogre charognard, a mené Ted Hughes à décrire les abords de l'abîme, au point où, acculé au précipice, l'homme de la raison va bientôt basculer. L'homme erre dans l'exil paradoxal d'une prison fortifiée : privé de tout ce qu'il convoitait, il arpente le monde sans but ni vision, dans un néant généralisé qui vient le hanter de l'intérieur. Figure de l'aliénation, absent à lui-même, l'héritier de Socrate souffre d'une faille tragique qui le brise complètement. Il vacille : « *l'homme théorique* armé des moyens de connaissance les plus puissants et travaillant au service de la science » n'est plus que l'ombre de lui-même :

Mais maintenant la civilisation socratique, ébranlée de deux côtés à la fois, ne peut plus guère tenir que d'une main tremblante le sceptre de son infaillibilité, – d'abord par peur de ses propres conséquences qu'elle finit à la longue par soupçonner, et parce qu'elle-même, ensuite, a perdu sa naïve confiance de jadis et qu'elle n'est plus absolument convaincue de l'éternelle validité de ses fondements : triste spectacle que cette valse-hésitation d'une pensée qui se précipite, consumée du désir de les étreindre, à la recherche de formes nouvelles et qui soudain, tel Méphistophélès avec les trompeuses Lamies, les laisse échapper dans un frisson d'horreur ! C'est bien là le signe de cette « cassure » dont chacun parle aujourd'hui comme d'un mal originaire de la civilisation moderne, et qui fait que l'homme théorique, effrayé des conséquences qu'il entraîne, insatisfait, n'ose plus se confier au fleuve glacial et terrifiant de l'existence, mais court dans tous les sens, anxieusement, sur la berge. Il ne veut plus rien posséder dans sa totalité, parce que – tant les conceptions de l'optimisme l'ont rendu douillet ! – la totalité comprend la naturelle cruauté des choses. Il sent bien avec cela qu'une civilisation fondée sur le principe de la science ne peut que sombrer, du moment où elle commence à devenir *illogique*, c'est-à-dire à reculer devant ses propres conséquences. (Nietzsche 1872, 110)

Dans *La Naissance de la tragédie*, Friedrich Nietzsche décrit la « cassure » qui a brisé l'homme théorique, en des termes qui se rapprochent de la description donnée par Ted Hughes de la « schizophrénie » dont souffre l'homme de la raison. La « valse-hésitation d'une pensée » est celle des hyènes de « Crow's Elephant Totem Song », et des hommes qui n'ont plus aucun sens à donner à leur vie. Comme autant de Saint Georges, avides de « formes nouvelles », ils ne produisent plus que silence et vide, et s'adonnent à la dé-crédation du monde (« He makes a silence, he refrigerates an emptiness, decreates all to outer space »). Friedrich Nietzsche décrit lui aussi l'errance de la civilisation moderne qui n'ose plus se confronter aux véritables énergies

du monde, à « la naturelle cruauté des choses ». Il souligne notamment qu'elle « ne peut guère tenir que d'une main tremblante le sceptre de son infailibilité », et qu'elle « ne veut plus rien posséder dans sa totalité » au « moment où elle commence à devenir *illogique*, c'est-à-dire à reculer devant ses propres conséquences ». Est en effet venu le moment où Saint Georges sent son cœur se mettre à battre violemment, coupant son souffle, et voit sa main trembler, arrêtant son geste (« His heart begins to pound, his hand trembles »).

Dans « Myth and Education », Ted Hughes met encore en avant les conséquences de cette fracture intérieure : l'homme de la raison objective, victime de son « idéal scientifique », a mis en œuvre le « désastre » : les hommes s'identifient à ce qui n'est plus qu'un « mode étroit de perception », et leur œil, « brillant, intelligent, plein d'images exactes s'installe chez un esprit à la stupidité effrayante ».³¹⁹ L'homme ne participe plus à la réalité qu'il se contente de contempler à travers un écran et il se paralyse.³²⁰ Le silence que « fait » Saint Georges, et le néant qu'il prépare (« he refrigerates an emptiness »), sont précisément les deux menaces qui se dressent face à lui et dont il ne peut faire sens. Ces obstacles, dont ni l'œil, ni la raison, ne peuvent triompher, sont le reflet de son incapacité à comprendre son monde intérieur, occupé à présent par des énergies démoniaques hors de contrôle. Il a beau encore pousser des cris de rage et jeter son corps fiévreux dans la bataille, son souffle, peu à peu, se tarit. De la cage décrite dans « Wings », l'homme de la raison est désormais prisonnier. Ici, apparaît aussi le dernier reflet d'une étoile qui se heurte à elle-même et aux murs « pleins de rien » (« the monkeys in their cage – / Star peering at star through the walls / Of a cage full of nothing »). Dans « Wings » comme dans « Pibroch », les anges et les étoiles, maléfiques ou innocents, renvoient les hommes à leur solitude et à la vanité de leur existence. C'est l'heure du désastre, annoncée dans « A Disaster », et rien ne sert plus de se précipiter, tel Crow glapissant dans les cieux vides de « The Black Beast », à la poursuite des astres qui disparaissent (« he screeched after the disappearing stars »), tel Lumb perdu dans le dédale des rues remplies de cadavres et où plus aucune étoile ne luit. Les cris enflent dans « Two Legends », se déforment et se défont,

³¹⁹ « The educational tendencies of the last three hundred years, and especially of the last fifty, corresponding to the rising prestige of scientific objectivity and the lowering prestige of religious awareness, have combined to make it so. It is a scientific ideal. And it is a powerful ideal, it has created the modern world. And without it, the modern world would fall to pieces: infinite misery would result. The disaster is, that it is heading straight towards infinite misery; because it has persuaded human beings to identify themselves with what is no more than a narrow mode of perception. And the more rigorously the ideal is achieved, the more likely it is to be disastrous. A bright, intelligent eye, full of exact images, set in a head of the most frightful stupidity. » (WP 146)

³²⁰ « Reality has been lifted beyond our participation, behind that very tough screen, and into another dimension. Our inner world, of natural impulsive response, is safely in neutral. Like broiler killers, we are reduced to a state of pure observation. Everything that passes in front of our eyes is equally important, equally unimportant. As far as we see is concerned, and in a truly practical way, we are paralyzed. » (WP 148)

et ne « peuvent plus prononcer leur soleil » (« the huge stammer / Of the cry that, swelling, could not pronounce its sun ») Dans « Dawn's Rose », enfin, l'« étoile de sang » tombe sur une « feuille grasse » (« Or the suddenly dropped, heavily dropped / Star of blood on the fat leaf ») qui étouffe sa chute, signalant l'échec de l'homme à prévenir le désastre.

Le silence et le néant enfin triomphent de son corps, de sa raison et de son langage, du souffle nécessaire à sa survie. Le mouvement de désintégration des dernières forces humaines est mis en avant avec brutalité et sarcasme par le poète : l'extinction de voix dont souffre l'homme de la modernité est le simple prélude à sa propre extinction. Dans un monde détruit, voué au néant, n'errent plus que des âmes damnées, des figures spectrales et tremblantes, sans relief ni reflet, hantées par des ombres plus puissantes et plus consistantes qu'eux. C'est cet état que Ted Hughes évoque aussi bien dans *The Environmental Revolution*, en décrivant « le cauchemar ultime de la désintégration mentale et du vide spirituel », la « schizophrénie anesthésiante » à laquelle la civilisation s'est condamnée,³²¹ que dans l'hommage qu'il rend à T. S. Eliot, dans *A Dancer to God: Tributes to T. S. Eliot*, où il mentionne un état de « désolation intérieure » et une « catastrophe spirituelle générale », « blessure » qui a vidé la vie et le monde de leur sens.³²² Dans ces deux textes, Ted Hughes prend soin de souligner à quel point le poète lui-même, témoin du cataclysme, pâtit de la situation. Faisant référence aux deux chants d'amour composés par T. S. Eliot, « The Lovesong of J. Alfred Prufrock » et « The Lovesong of Saint Sebastian », Ted Hughes loue le poète pour avoir puissamment donné forme et mis en avant la complexité de « la tragédie spirituelle de son temps », à travers un « icône » capable de rendre compte de « sa propre détresse psychologique ».³²³

Among other things, it was proof, perhaps, that Eliot was able to contain within himself, more fully than any of his contemporaries, none of whom invented anything like it in inclusive complexity, depth and power, the spiritual tragedy of his epoch – of which this was an image, as it was in a more specific way of his own immediate psychological plight. Within this icon, that ascendant spirit of totalitarian, secular control – sceptical, scientific, steeled, flexible, rational, critical – displays its victim, the most profoundly aware and electrified plasm of the martyred psychosoma. (WP 273-4)

³²¹ « He sees the last nightmare of mental disintegration and spiritual emptiness, under the super-ego of Moses, in its original or in some Totalitarian form, and the self-anaesthetising schizophrenia of St. Paul. This is the soul-state of our civilisation. » (WP 130)

³²² « Eliot's first consciousness of his task evolved from his attempts to deal with his sense of inner devastation, his perception of just how this general spiritual catastrophe had maimed and paralyzed him, and of how this injury emptied life and the world of meaning. » (WP 273)

³²³ Eliot, Thomas Stearns. « The Love-Song of J. Alfred Prufrock ». In *The Waste Land and Other Poems*. Ed. Frank Kermode. 1998. Penguin Classics. New York : Penguin Books, 2003, 3-9. « The Love-Song of Saint Sebastian ». In *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*. Ed. Christopher Ricks. Boston : Mariner Books, 1996, 78-9.

Prufrock, qui a beau tout connaître et avoir tout vécu, n'ose plus faire un pas : il « connaît ces voix mourantes qui retombent » comme un soufflé (« I know the voices dying with a dying fall »), et sait aussi que les « sirènes ne chantent plus » pour lui (« I do not think that they will sing to me »). Envahi par ce brouillard jaune qui est plus humain que lui (« There will be time for the yellow smoke that rubs its back upon the window pane »), il sombre dans le silence et assiste à sa propre noyade (« Till human voices wake us and we drown »). De même, derrière la violence sadique de Saint Sébastien, amant du mal plutôt que de l'amour, apparaît l'homme de la raison et sa victime, le « psychosome martyrisé » : Saint Sébastien, martyr militaire à l'égal de Saint Georges, transpercé par des flèches, offre la triple image de la mort du souffle, de la défaite de l'esprit conquérant, de l'abattement de l'âme et du corps détruit. L'icône proposée par le poète, alors, est cet écorché qui met au jour l'être humain définitivement vaincu.

Dans ses poèmes, Ted Hughes met en avant cet ultime moment, où l'homme n'est plus que frémissement effrayé et inepte alors que vacillent ses dernières illusions. Le poète souligne la difficulté de la confrontation : face à une altérité qu'il a toujours repoussée, l'homme ne peut plus voir en lui-même et ne sait plus interpréter les signes. Il est, comme le suggèrent les interrogations hystériques du personnage de *Cave Birds* ou de Prométhée, une question sans réponse, une aporie sans issue, « un point d'interrogation incommensurable sinon infini ». L'impasse de l'homme de la raison, contraint de répéter sans cesse les mêmes termes jusqu'au dernier soupir, met en évidence ce qu'il tient en horreur plus que tout : l'autre et la différence. S'il s'empêtre dans le ressassement jusqu'à la mort, c'est que jusqu'au bout, il tentera de maintenir intact l'empire de son ego, fondée sur la stabilité du même. « The Lovesong of J. Alfred Prufrock » s'ouvre par un extrait du vingt-septième chant de l'Enfer de Dante : « Si je croyais que ma réponse allât à quelqu'un qui dût retourner sur la terre, cette flamme cesserait de bouger ; mais comme jamais personne, si ce qu'on dit est vrai, n'est revenu vivant de ce bas-fond, je te réponds sans crainte d'infamie ».³²⁴ Personne ne répond jamais à Prufrock pourtant, car l'homme est désormais absolument seul et sans ressource, lui-même devenu cette « figure à moitié primitive, cauchemardesque » que Ted Hughes décrit en le plaçant dans un univers qui a, lui aussi, « d'une manière primitive, perdu son âme ». Alors que son Dieu est

³²⁴ « S'io credesse che mia risposta fosse / A persona che mai tornasse al mondo / Questa fiamma staria senza piu scosse. / Ma perciocche giammai di questo fondo / Non tornovivo alcun, s'i'odo il vero, / Senza tema d'infamia ti rispondo. » (Dante. *La Divine Comédie*. Ed. et trad. Jacqueline Risset. GF-Flammarion. Paris : Flammarion, 2010, 137)

mort, qu'il est condamné à l'enfer, l'homme erre sur cette terre gâte, fou de tristesse et d'infamie, n'ayant plus, au cœur des ténèbres, qu'un mot à la bouche : « L'horreur, l'horreur ! ». ³²⁵

Lorsque le dernier cri qu'il pousse, dans un ultime sursaut, se confond avec le silence, cette confusion des extrêmes révèle la faillite du langage humain, incapable d'apprivoiser ce qui n'est pas lui. Il est alors particulièrement ironique que Ted Hughes qualifie de « traduction » et de « translocation » le passage de « l'univers métaphysique des religions centré sur Dieu » à un monde psychologique centré sur « l'idée de l'être », redoublant les difficultés que l'héritier de Socrate, qui prétendait se « connaître lui-même », rencontre à présent. Etranger à lui-même, il erre dans un exil perpétuel, pourchassé par des démons qui ne lui offrent que son propre reflet. Les termes « traduction » et « translocation » montrent que d'un côté les hommes ne parviennent plus à déchiffrer les mille voix qui résonnent dans la prison de Babel qu'ils ont édifiée. Le langage dont ils usent n'est plus qu'un code étranger, prenant la place d'un langage originel désormais perdu, et délivrant un message incompréhensible, dont ni les signes ni le sens ne peuvent être décryptés. Ce faisant, Ted Hughes montre que le poète doit néanmoins lutter, de son côté, pour exprimer cet état de crise de façon authentique : lui aussi est contraint d'employer ce code usé pour mener sa propre herméneutique. Dans l'analyse qu'il offre de l'entreprise poétique de T. S. Eliot, Ted Hughes souligne que le poète a dû percer « l'énigme de cette vision » en se mettant lui-même en danger et affronter « les affres de sa propre agonie ». ³²⁶

L'agonie poétique que Ted Hughes met en scène concerne à la fois l'homme, le monde et le langage, et la solidité de leur relation. Au moment où l'intégrité de l'homme est plus que jamais menacée, où, absent à lui-même, il n'est plus qu'un spectre sans âme qui assiste, impuissant, à ses derniers instants, il se laisse envahir par des visions cauchemardesques. Le mot « cauchemar » – ou « nightmare » – fait référence à cet esprit qui vient hanter le sujet de l'intérieur : il n'est pas seulement celui de la victime offensée de l'homme de la raison qui vient

³²⁵ Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1899. Eds. J. H. Stape, Owen Knowles et Robert Hampson. Penguin Classics. Londres : Penguin Books, 2007, 86.

³²⁶ « We see now more clearly the annunciation that stood behind Prufrock. However disparagingly Eliot tinkered with the various forms he tried to give it, this enigmatic vision effectively stopped him in his tracks. Even in his first explorations, it drew him out of his intellectual ego, out of his world of space and time, away from the academic temptation and into its own peculiar agony. We have no problem nowadays in seeing that the God-centred metaphysical universe of the religions suffered not so much an evaporation as a translocation. It was interiorized. And translated. We live in the translation, where what had been religious and centred on God is psychological and centred on an idea of the self – albeit a self that remains a measureless if not infinite question mark. » (WP 274)

faire entendre sa voix, mais aussi ce qui en l'homme, ne peut plus être réduit au silence, et opère selon un mouvement invasif, à la fois extérieur et intérieur au sujet humain. Ce dernier, ne pouvant supporter ce qui, en lui-même, est différent de lui, ce qui lui demeure inaltérablement autre et étranger en son propre royaume, sombre alors dans l'engourdissement final de l'in-différence. Au sein des ténèbres, le cœur de l'homme s'arrête, suspendu, absent.

a. Cris désolés, ombres de paroles, et souffle-hoquet : les contractions du souffle, du son et du sens

Dans « Dawn's Rose », extrait de *Crow*, la fraîcheur éclatante de la « rose de l'aube » auxquelles le titre invite à penser ne parviennent pas à effacer la mélancolie crépusculaire qui envahit le texte. Alors que l'aube se lève (« Dawn rose »), tout sombre, et la lune déchuée ne cède sa place à aucun soleil. Le titre, sujet du premier vers, entraîne aussi le regard, qui « fond » (« melt ») comme la « vieille lune de givre » (« frost moon ») qui se retire lentement du ciel. Le givre, matière évanescence, renvoie également à la fragilité de la rose, fleur de jeunesse et de beauté éphémères. La répétition inquiétante du nom « agony », et l'image du « calme de la poussière » (« Agony under agony, the quiet of dust »), rappellent l'angoissante proximité de la mort, qui guette, alors que Crow apparaît. L'absence de majuscule qui fait du corbeau une créature anonyme, privée de tout ce qu'elle a de propre, y compris son nom, trahit que le mouvement général de déliquescence emporte également l'oiseau dans sa chute. Le corbeau, qui « parle à la ligne de pierre de l'horizon » (« And a crow talking to stony skylines »), se heurte à un mur : le dialogue est brisé, comme le révèlent les cassures provoquées par l'entremêlement des consonnes (k/t/k/t/s/t/s/k), et seul s'élève le cri du corbeau, rendant vain l'écho formé par l'allitération en occlusives qui structure la formule « Desolate is the crow's puckered cry » (« crow's », « puckered », « cry »).

Ce cri désolé, poussé dans l'effort que demande la contraction de la gorge, de la langue et des lèvres, renforce l'impression de souffrance d'un oiseau abandonné et livré à lui-même. La comparaison qui rapproche le cri de la bouche d'une vieille femme à l'agonie, dont les paupières se ferment définitivement (« As an old woman's mouth / When the eyelids have finished »), crée un écho avec le début du poème, à travers la répétition de l'adjectif « old », faisant de la lune le reflet du visage de la vieille femme. L'image de ses paupières fermées, de sa bouche pincée, renvoie également, à la manière d'une vanité, à celle de la rose, dont les

pétales, bientôt, se faneront. La rose, la lune, la bouche et les paupières humaines se défont, flétris, sur un visage clos et aveugle au spectacle des collines qui s'étendent à l'infini (« And the hills continue »). Le cri inarticulé du corbeau (« wordless ») signale la complète dissolution du monde : dans sa complainte, vie et mort se confondent (« As the newborn baby's grieving / On the steely scales ») avec la force brutale et pathétique d'« un coup de feu morne » suivi par un « râle » d'agonie (« As the dull gunshot and its after-râle »).

Le cri désolé et inarticulé du corbeau, reflet des pleurs de l'*infans*, fait écho aux hurlements qui résonnent dans tout le recueil, où la vie et la mort, mais aussi le langage et le bruit, se confondent dans un ultime sursaut sonore. Arraché (c'est aussi l'adjectif « plucked » qui transparaît) au silence au prix d'un effort physique douloureux, le cri est le mode d'expression adopté par Crow et les hommes qui peuplent le recueil, au sens littéral d'une pression et d'une expulsion du souffle et du son. Ainsi, dans « Lineage », la fuite en avant provoquée par l'enchâssement de multiples propositions n'aboutit qu'au retour au cri (« Scream ») initial : Crow réclame à grands cris « du sang, des larves, des croûtes, n'importe quoi » (« Screaming for Blood / Grubs, crusts / Anything »), reproduisant le hurlement perpétuel de l'humanité qui, à bout de souffle, demandait déjà dans « Boom » du sens, de l'air, de l'eau (« Meaning Air Water / Cry the mouths »). Ce cri est celui de « A Kill », qui déchire les entrailles du nouveau-né (« Uttering a bowel-emptying cry »), lui-même arraché du ventre de sa mère. Dans ce texte, le cri ne fait qu'annoncer la montée des ténèbres, la torture, la mort et le silence. En arrachant la vie au chaos, tout en la condamnant à un déchirement permanent, il signe l'agonie que la vie constitue : elle est une lutte douloureuse et un combat permanent où le moindre renoncement entraîne l'abolition. Elle fait du souffle donné à la naissance un halètement perpétuel, un effort constant pour éviter la suffocation.

C'est bien le sens donné au réveil de Prométhée dans *Prometheus On His Crag*. La voix du Titan a beau être le premier élément à être mentionné dans la séquence de poèmes, elle n'en paraît que plus étrangère : est surtout mise en avant la difficulté que le personnage éprouve à s'exprimer, à travers la description du cheminement du souffle d'air de la gorge à la bouche : « His voice felt out of the way, 'I am' he said / 'Returning,' he said ». La répétition de l'indication « he said » hache la parole de Prométhée, mettant à mal la solennité avec laquelle le sujet tente d'affirmer son identité et son « retour ». Sa voix ne lui « revient » pas pour qu'il annonce l'absolu renouveau du monde et proclame l'originelle pureté des hommes, signalée par la simple formule « I am » : le rejet formé au détour des deux premiers vers du poème détruit cet espoir et révèle au contraire que rien ne sera plus jamais pareil, et que le châtiment est irréversible. C'est ce que souligne le fait que, désormais, Prométhée ne soit plus capable

que de murmurer (« whispered »). Son souffle se tarit, faute de pouvoir trouver les mots adéquats, faute de pouvoir faire sien un langage qu'il ne reconnaît plus. Christian La Cassagnère, lorsqu'il analyse les premiers mots de Prométhée dans l'œuvre de Percy Bysshe Shelley, met en avant le fait que « Prométhée est ainsi enchaîné, à vrai dire, par sa propre parole », ce que Ted Hughes suggère aussi lorsque le Titan en vient à se demander s'il est un aigle (« Am I an eagle? »).³²⁷ Le déplacement typographique fait non seulement valoir ses difficultés à parler, mais aussi ses doutes, qui lui font se demander, au moment où il se retrouve enchaîné au rocher, prêt à subir un calvaire sans fin, s'il n'est pas un prédateur puissant et libre. La question de Prométhée achève une Genèse douloureuse, où le Verbe est introduit dans un monde vide et chaotique ; il est employé par le Titan pour définir son être (« Am I »), mais aboutit à l'erreur et la confusion. Dans le cinquième poème de la séquence, alors, les « crochets majestueux de la révélation » se referment brutalement sur la « sauterelle du silence », tandis que seuls résonnent encore les cris du nourrisson, les sanglots de la mère, la malédiction du père tout-puissant.

The hook-faced majesties of revelation

Writhed maelstrom-molten back
Into the heart's jar
That clapped again shut

On grasshopper silence. (CP 287)

Le passage fait de l'éveil à la vie une épreuve permanente. C'est bien là la destinée de Prométhée, condamné à pousser ce cri sans parole (« He spoke it was a scream ») qui, comme le poème « A Kill » le mettait aussi en avant, rassemble en lui la douleur de l'*infans* (« the infant bottomless cry »), le chagrin d'une mère dépossédée (« the mother's lament ») et la dureté de la malédiction dont l'être humain est victime (« the father's curse »).

Dans l'hommage qu'il rend à T. S. Eliot dans *A Dancer to God: Tributes to T. S. Eliot*, Ted Hughes ne se contente pas de livrer un aperçu cauchemardesque du monde moderne dans lequel le poète doit composer, mais se faisant, il établit plusieurs associations que ses propres

³²⁷ « Monarch of Gods and Dæmons, and all Spirits / But One, who throng those bright and rolling worlds / Which Thou and I alone of living things / Behold with sleepless eyes! regard this Earth / Made multitudinous with thy slaves, whom thou / Requitest for knee-worship, prayer, and praise, / And toil, and hecatombs of broken hearts, / With fear and self-contempt and barren hope. / [...] O, Mighty God! / Almighty, had I deigned to share the shame / Of thine ill tyranny, and hung not here / Nailed to this wall of eagle-baffling mountain, / Black, wintry, dead, unmeasured; without herb, / Insect, or beast, or shape or sound of life. / Ah me! alas, pain, pain ever, for ever! » (Shelley, Percy Bysshe, *Prometheus Unbound*. Londres : C. & J. Ollier, 1820, 19-20). La Cassagnère, Christian. « Shelley et le dieu caché : *Prometheus Unbound* comme mythe de l'écriture ». In *Études Anglaises*, vol. 44, 1991/1, 33-47, 39. Cité par Moulin, Joanny. *Ted Hughes : La Langue rémunérée*. L'aire anglophone. Paris : L'Harmattan, 1999, 82)

textes, et en particulier le recueil des aventures de Crow, rendent manifestes. Il y explique en effet que c'est au lendemain de la Première Guerre mondiale que l'humanité est née, et que les « convulsions de l'histoire » qui ont précédé ce moment n'ont en rien servi à avertir les hommes : à la fois « douleurs de la mort et de la naissance », elles n'ont pas empêché un basculement fatal où les hommes, « extraits de l'océan amniotique où l'âme flotte » encore, ont fait une « chute libre dans le golfe de l'oxygène élémentaire » et ont découvert, dans un « gémissement », le caractère « insensé » de leur condition. Livrés à eux-mêmes dans un monde où plus rien ne les protège, les hommes ont dû faire face, dans la stupéfaction et la souffrance, au caractère absolument insensé de leur présence sur terre.³²⁸ Comme dans « Dawn's Rose » ou « Boom », Ted Hughes met en avant le fait que l'effondrement du sens s'accompagne d'une perte de souffle (« free-fall gulf of elemental oxygen »), mettant à mal les capacités physiques de l'homme à s'exprimer, à mettre des mots sur ce qu'il éprouve et à attacher du sens à ces mots. En évoquant en outre un « choc stupéfiant » (« stupefying shock »), qui réduit l'expression de la souffrance à un simple « gémissement » (« whimper »), puis en rapprochant les douleurs des mourants de celles des vivants (« death-struggles or birth-throes »), il rappelle, à l'heure où l'histoire sombre dans l'insensé, le constat fait dans « A Kill » : le monde moderne est celui d'une agonie permanente, d'une humanité à bout de souffle et de sens. Les gorges se nouent, et ne laissent plus passer qu'un murmure : comme l'évoquait T. S. Eliot dans « The Hollow Men », la voix des hommes, « faible et insensée », fait l'effet du « vent sur l'herbe sèche ».³²⁹ Sur l'herbe, en effet, ne bondit plus l'insecte évoqué par Ted Hughes dans *Prometheus On His Crag* : les serres cruelles de la révélation se referment sur le silence, « sauterelle » lourde que l'homme croise sur son chemin de terreur, alors que « le soleil et la lumière, la lune et les étoiles s'obscurcissent ».³³⁰

³²⁸ « The emptiness was Eliot's starting point. What seems curious was the suddenness of it. The historical convulsions leading up to it could be and were read as either death-struggles or birth-throes, and obviously they were both. But in spite of all those clear prophecies and ominous preparations, the actual birth, the final switchover from amniotic ocean of buoyant soul to free-fall gulf of elemental oxygen, came as a stupefying shock, and with anything but a whimper, when the First World War left the truth bare. It was as if only now, at this moment, mankind was finally born. For the first time in his delusive history he had lost the supernatural world. He had lost the special terrors and cruelties of it, but also the infinite consolation, and the infinite inner riches. In its place he had found merely a new terror: the meaningless. » (WP 269)

³²⁹ « Our dried voices, when / We whisper together / Are quiet and meaningless / As wind in dry grass. » (« The Hollow Men ». In Eliot, Thomas Stearns. *Collected Poems 1909-1962*. 1963. Londres : Faber, 1986, 89)

³³⁰ « Et souviens-toi de ton Créateur aux jours de ton adolescence, avant que viennent les jours mauvais et qu'arrivent les années dont tu diras 'Je ne les aime pas' ; avant que s'obscurcissent le soleil et la lumière, la lune et les étoiles s'obscurcissent, et que reviennent les nuages après la pluie. [...] Quand on redoute la montée et qu'on a les frayeurs en chemin. Et l'amandier et en fleur, et la sauterelle est pesante, et le câprier s'épanouit. Tandis que l'homme s'en va vers sa maison d'éternité et les pleureurs tournent déjà dans la rue, [...] que la poussière retombe

Dans « King of Carrion », le « monde vide » (« The empty world ») dans lequel le dernier cri (« the last cry ») résonne sourdement, muet et aveugle (« Into the blindness and dumbness and deafness of the gulf »), est aussi le « mot vide » (« the empty word ») qui résonne dans le « golfe » que forme une bouche béante. Il revient, diminué, silencieux, imposant un autre silence, celui qui signale l'anéantissement et la mort, mais aussi celui qui fixe la parole sur la page du livre, allant parfois jusqu'à travestir le sens des mots au moment où le souffle se coupe. Cette régression du sens, du son et du souffle que le poème rend manifeste est notamment rendue perceptible au cours des aventures et des chants de Crow. Ainsi, la fausse quiétude qui se dégage du paysage immobile de « Dawn's Rose » possède une inquiétante étrangeté (*unheimlich*) égarant le lecteur, qui semble déjà ne plus pouvoir reconnaître Crow dans le corbeau anonyme du texte. S'il est une chose de savoir si Crow est capable de comprendre les chants (« Song for a Phallus », « Lovesong », « Two Eskimo Songs »), les ballades (« Criminal Ballad »), les hymnes (« Snake Hymn »), les fables (« Revenge Fable »), les histoires (« A Bedtime Story »), les drames (« Apple Tragedy »), ou mêmes les notes (« Notes for a Little Play »), les fragments (« Fragment of an Ancient Tablet ») qu'il délivre dans le recueil, mais aussi les comptes-rendus (« Crow's Account of the Battle », « Crow's Account of St George »), les chants invocatoires (« Crow's Elephant Totem Song ») et les contrechants (« Crow's Undersong ») qu'il signe de son nom, il en est effectivement une autre que de savoir si Crow est tout simplement capable de parler, de faire sien le langage des hommes, et de faire sens à travers lui.

Dans « Fragment of an Ancient Tablet », la formule qui rassemble « un mot et un soupir » (« a word and a sigh ») souligne avec pertinence le processus à l'œuvre dans *Crow*. Si le corbeau fripon est, selon la définition donnée par Carl Gustav Jung dans l'ouvrage de Paul Radin, *The Trickster*, l'ombre de l'homme et de sa psyché, le soupir est l'ombre du mot articulé que seul l'homme peut prononcer. Dans le recueil, a lieu l'inversion qui donne à Crow le pouvoir de parler, parce que l'homme est précisément en train de pousser son dernier soupir, dans l'ultime exhalaison précédant le trépas. Seuls « Crow's Fall », « Crow Communes », « Crow Blacker Than Ever » et « Glimpse » rapportent en réalité des propos du corbeau au discours direct, mettant apparemment en avant sa faculté à s'exprimer dans le langage des hommes. Pourtant, dans chacun de ces exemples, une marge d'incertitude demeure : elle ramène Crow à ses modes d'expression animaux, et limite l'importance des mots humains.

à la terre comme elle en est venue, et le souffle à Dieu qui l'a donné. Vanité des vanités, dit Qohélet, tout est vanité. » (Ecclésiaste 12 : 1-2, 5, 7-8. In *La Bible de Jérusalem. opus cit.* 1066)

Ainsi, lorsque Crow s'écrie, à la fin de « Crow Blacker Than Ever », « This is my Creation », ses propos sont néanmoins introduit par le verbe « crying ». De même, dans « Crow Communes », même si Crow parle (« says »), il finit par se tenir silencieux : alors qu'il est dans une quête de sens (« Will this cipher divulge itself »), il s'avère incapable de la traduire en des termes langagiers, et se mure dans le silence (« Speechless »), comme dans « Crow Goes Hunting » (« Speechless with admiration »).

Dans « The Battle of Osfrontalis », Crow se détourne du langage alors que le caractère fuyant des mots devient manifeste, comme s'il prenait conscience de l'impossibilité de leur accorder sa confiance. De même, dans « Crow's Fall », ce n'est qu'à grand peine que Crow parvient à s'exprimer au moyen du langage (« he managed »). Avant, rien ne sort de la bouche de l'oiseau qui veut parler et son souffle est immédiatement calciné (« He opened his mouth but what came out was charred black »). Les cendres produites matérialisent le souffle nécessaire à la prononciation des mots, mettant en évidence l'épaisseur du langage, son potentiel dévastateur et son inadéquation à rendre correctement compte de l'expérience vécue par l'oiseau. Elles signalent la faillite du langage humain, dont les mots impuissants emplissent les bouches de cendres inutiles, comme le mettait en avant le poème « Boom » (« That are filling with burning ashes »). Le produit de la bouche des hommes se matérialise en effet dans plusieurs poèmes : dans « Crow Tries the Media » : la « brume putride » que produit la voix de l'oiseau (« His voice reverberated like the slow millstone of London / Raising a filthy haze ») rend visible le souffle nécessaire à l'articulation des mots des hommes et ne fait que signaler leur souillure. Une gradation est perceptible dans « Crow Tyrannosaurus », où le chien ne parvient pas à digérer les voyelles « finales hurlantes » des mots (« It could not digest their screeching finales ») : la matière même du langage se déverse dans le cri informe comme un liquide répugnant (« Its shapeless cry was a blort of all those voices »). Dans « Crow's First Lesson », enfin, le seul mot transcrit au discours direct est le mot « amour » (« Love »), que Dieu veut faire prononcer à Crow. L'oiseau, cependant, demeure muet du début à la fin du poème, incapable d'articuler aucun son. Il a le souffle coupé (« gaped »), ce qui l'empêche de prendre l'inspiration nécessaire à la vocalisation d'un terme qui ne lui inspire aucune confiance. Un haut-le-cœur le saisit (« retched »), faisant valoir un blocage physique du souffle dans son corps, avant que ne se déversent, comme des régurgitations contre-nature, toutes sortes de productions difformes et menaçantes, directement générées par l'effort fait pour s'exprimer dans le langage des hommes.

Pour reprendre les termes employés par Ted Hughes dans son hommage à l'œuvre de T. S. Eliot, l'anthropomorphisation des attitudes du corbeau, c'est-à-dire la traduction en

termes humains de ses cris et de ses gestes, réduit le langage des hommes à ce déplacement que requiert le travail de transcription. Il est sinon une langue morte, en complet décalage, insensée et insignifiante, à l'image de figures humaines moins douées que des bêtes, agitant des langues ineptes dans des bouches vidées. Dans *Soleil noir*, Julia Kristeva revient sur l'intensité du « désastre de l'esprit » à l'époque des Guerres mondiales, et met en avant le défi redoutable auquel les survivants et leur langage ont dû faire face, en des termes qui résonnent avec les préoccupations poétiques de Ted Hughes. En effet, tous les deux mettent en avant les difficultés à évoquer non pas seulement le carnage des guerres, visible des yeux de tous, mais aussi la destruction psychique, invisible, des rescapés : « autant les cataclysmes politiques et militaires sont terribles et défient la pensée par la monstruosité de leur violence, autant la déflagration de l'identité psychique, d'une intensité non moins violente, demeure difficilement saisissable ». Ce double désastre ne réduit pas seulement les victimes au silence de la mort, elle est à l'origine d'une « crise de la signification » chez celui qui écrit et témoigne de faits si monstrueux qu'ils mettent à mal les « appareils de perception et de représentation. Comme excédés ou détruits par une vague trop puissante, nos moyens symboliques se trouvent évidés, quasi anéantis, pétrifiés. Au bord du silence émerge le mot « rien », défense pudique face à tant de désordre, interne et externe, incommensurable. Jamais cataclysme n'a été plus apocalyptiquement exorbitant, jamais sa représentation n'a été prise en charge par si peu de moyens symboliques ».³³¹

Julia Kristeva met en avant l'advenue d'« une nouvelle rhétorique de l'apocalypse » visant à témoigner d'une « monstruosité qui aveugle et impose le silence », et reposant sur « deux extrêmes apparemment opposés et qui, souvent, se complètent : la profusion des images et la rétention de la parole ».³³² Dans les poèmes de *Crow*, en effet, il semble que le poète cherche à faire sens du chaos auquel les actions insensées des hommes ont abouti en agitant son corbeau comme un épouvantail, et redoublant de zèle, en le mettant en scène comme un acteur poussé à l'hystérie et à l'hyperactivité. Une telle « profusion des images » ne sert qu'à

³³¹ « S'il est encore possible de parler de « rien » lorsque l'on tente de capter les méandres infimes de la douleur et de la mort psychique, sommes-nous toujours devant rien face aux chambres à gaz, à la bombe atomique ou au goulag ? Ni l'aspect spectaculaire de l'explosion de la mort dans l'univers de la Seconde Guerre mondiale ni la dissolution de l'identité consciente et du comportement rationnel échouant dans les manifestations asilaires de la psychose, elles aussi souvent spectaculaires, ne sont en cause. Ce que ces spectacles, monstrueux et douloureux, mettent à mal, ce sont nos appareils de perception et de représentation. » (Kristeva 1987, 230-1)

³³² « Une nouvelle rhétorique de l'apocalypse (étymologiquement, *apocalypso* signifie dé-monstration, dé-couvrement par le regard, et s'oppose à *aletheia*, le dévoilement philosophique de la vérité) est apparue nécessaire pour faire advenir la vision de ce rien cependant monstrueux, de cette monstruosité qui aveugle et impose le silence. Cette nouvelle rhétorique apocalyptique s'est réalisée en deux extrêmes apparemment opposés et qui, souvent, se complètent : la profusion des images et la rétention de la parole. » (Kristeva. *ibid.* 231)

combler le vide créé par le langage, de la part d'un poète et de sa créature qui, ni l'un ni l'autre, ne savent plus comment éviter l'irréversible dérégulation du sens dans un monde détruit. Crow ne fait effectivement rien, dans la mesure où il s'avère inutile et inconsistant, incapable, à l'image des hommes, d'accomplir quoi que ce soit qui s'avère fécond et constructif. S'il y a une forme de « rétention de la parole » perceptible chez l'oiseau, c'est dans la mesure où il manifeste une gêne et un dégoût physique grandissants à employer des termes vides et qui ne mènent à rien. Les impasses auxquelles l'oiseau se heurte au cours de ses aventures sont en réalité le reflet de celles auxquelles le langage fait face en tant que facteur d'émergence du sens.

Les poèmes de *Crow*, s'ils mettent en évidence une « crise de la signification », ne parlent cependant pas de « rien », de la même façon que le poète qui les façonne ne cesse pas lui-même de « parler ». Comme le souligne Paul Bentley, ce qui est à l'œuvre, c'est un « déplacement de la fonction référentielle » du langage, qui doit être à présent considéré comme « l'objet de la représentation », avant que son sens ne se fasse et ne devienne lui-même objectif de la représentation langagière.³³³ En effet, le sens ne cesse pas de se faire : le poète, plutôt que de défigurer le langage jusqu'au non-sens, maintient les derniers fils de la trame langagière sur le point de céder. Dans cette mesure, Crow, oiseau en complet décalage, aux gestes et aux remarques déplacés, est la figure la plus appropriée pour ce faire. Crow n'est pas maître du langage qui le raconte, et si le sens se fait, ce n'est pas seulement malgré le langage, mais aussi malgré lui. Par son comportement saugrenu, il met en scène cette « crise de la signification » où l'ineptie du langage, transformé en déchet, devient manifeste, seule réalité qui puisse encore être mise en scène dans un monde en faillite. D'autres poèmes font en effet valoir des mots humains potentiellement employés par l'oiseau mais laissent bientôt deviner ses limites. Le recours à des caractères italiques dans « Examination at the Womb-Door » met par exemple en avant le mot « *Death* », toujours le même, pensé ou prononcé par Crow. Ce ressassement donne l'impression que Crow jacasse comme un perroquet, vidant le terme de son sens. Cependant, il rythme le poème comme un glas absurde, faisant valoir la force sonore du mot qui tombe comme un couperet à chaque fin de vers. Dans cette situation d'impasse, le seul passage permis est celui du corbeau lui-même (« Pass Crow »), autoritaire et bouffi d'orgueil.

³³³ « Still, it does not follow that the poems in *Crow* are meaningless: only that the language of the poems, its referential function displaced, must be taken as an object of representation in itself before its meaning as such can be heard. » (Bentley 54)

Crow, lors d'un examen où lui seul triomphe de l'omnipotence et de l'omniprésence de la mort, ne peut faire face qu'à une solitude absolue et au vide expressif, causés par un aveuglement et une surdité qui deviennent flagrants. Ainsi, dans « Crow Hears Fate Knock on the Door », malgré l'annonce faite dans le titre, le corbeau est incapable de faire sens des signaux du monde extérieur, qui résonnent dans une oreille vide et impotente (« Blow in his ear cluelessly »). Dans cette mesure, son attitude dans « The Battle of Osfrontalis », où il fait le mort, siffle avec insouciance, somnole et bâille, n'est pas produite par un désir affirmé de résistance, mais bien plutôt par le simple fait « qu'il n'écoute pas » (« He wasn't listening »), ou plutôt parce que, sourd, il ne peut pas écouter. Le bâillement de Crow est cette pure dépense d'énergie qui rend manifeste un gaspillage du souffle nécessaire à l'homme pour parler et vivre, dans un monde où rien ne mérite plus d'être sauvé. Partout, le comportement déplacé de l'oiseau, justement souligné par son aptitude à se mouvoir physiquement dans un espace en ruines où les hommes gisent immobiles, témoigne de son indifférence à leur égard ou de son ignorance quant à ce qui l'entoure. Crow fait du bruit, pousse des cris, mais il semble parfois ne pas maîtriser l'effet et le sens qu'il est capable ou non de produire.

La porte dont il est question dans « Examination at the Womb-Door » est bien celle à travers laquelle seul Crow peut encore se faufiler. Son œil immobile (« the eye's roundness ») en vient même à l'incarner dans « The Door » (« The black doorway / The eye's pupil »), où tous les éléments incarnés sur la terre, et de manière signifiante, « la bouche », se heurtent à des murs qui ne font que s'épaissir (« some of earth's creatures – such as the mouth [...] Thickening the wall »). Crow passe, encore une fois, et fait son nid sur une terre désolée (« Flying for sun to sun, he found this home »). Pourtant, une fois « enraciné dans la terre », « mangeant la terre », à son tour « terrien » (« rooted in earth, or eat earth, earthy »), Crow doit faire face aux mêmes obstacles. Dans « Dawn's Rose », contre les horizons fermés et figés, le cri du corbeau est « désolé » et impuissant. Dans le poème, tout se rattache à la mort, mais tout sert à la rendre invisible. Ainsi, par le jeu de comparaisons successives, les cris (celui du corbeau, puis du nouveau-né, et enfin de la victime du coup de feu) diminuent en intensité jusqu'à n'être plus directement évoqués : le cri d'agonie qui retentit à la suite du coup de feu n'est donc même pas mentionné : l'hypallage qui fait porter l'adjectif « dull » au nom « gunshot » plutôt qu'au gémissement qu'il a produit, puis la seule évocation d'un « râle » en témoignent. Ce dernier résonne en retard, comme le souligne le nom composé « after-râle », mettant en évidence l'euphémisation de la mort. Seul le souffle, comme un fantôme des sons, s'élève, mais il est déjà trop tard pour qu'il soit le signal de quoi que ce soit et qu'il ait le

moindre effet. Il est ensuite étouffé sans cérémonie : l'épaisseur des arbres, la tombée de la nuit, la pluie, jettent un voile et effacent toute trace (« Among conifers, in rainy twilight »).

Cet effacement des sons et du sens dont ils sont porteurs est mis en avant dans « Crow and Stone » : la pierre, « champion du globe » qui devient dans le poème l'adversaire absurde de Crow, rappelle celles des horizons de « Dawn's Rose » (« stony skylines »). La lutte qui l'oppose à l'agile corbeau (« Crow was nimble ») est passée sous silence (« No point in detailing a battle »), mettant en évidence l'ineptie des actions du corbeau, qui n'ont donc droit ni au sens, ni au son. Ce combat insensé qui accueille les deux gladiateurs (« these gladiators ») a lieu dans « l'arène de l'espace » (« The subnormal arena of space ») qui se tient « toute ouïe », « bouche bée » (« agog »). Le vers qui souligne qu'« encore leur lutte » y « résonne » fait alors valoir la possibilité paradoxale que cette confrontation « résonne silencieuse » (« Still their struggle resounds »). Le silence qui emplit l'arène avec une solennité risible est donc potentiellement ininterrompu : la pierre n'est désormais plus qu'un grain de poussière (« But by now the stone is a dust – flying in vain ») et le corbeau victorieux, terrorisant le globe, l'a fait replonger dans un mutisme effrayé (« And Crow has become a monster – his mere eyeblink / Holding the very globe in terror »). Seul son cri peut encore retentir : néanmoins, alors que le corbeau reprend enfin, et pour l'unique fois dans le recueil, le cri qui lui est propre, le croassement qu'il pousse est impuissant (« Croaks helplessly »). L'avertissement moral sur lequel le poème se clôt met en évidence la vanité du triomphe de l'oiseau : sa résistance, dans un monde où tout se meurt, en fait le héros immortel et maudit, victime d'un châtement incessamment renouvelé. Il s'agit de « l'agonie » évoquée dans tant de poèmes, de la souffrance perpétuelle, signifiée par un cri impuissant, à laquelle la naissance condamne (« *And still he who never has been killed / Croaks helplessly / And is only just born* »).

Dans « Crow on the Beach », le corbeau ravale sa langue (« he sucked his tongue ») face au spectacle de la mer tumultueuse. Il renonce à parler, conscient de ne comprendre qu'une part infime du « cri d'ogre » des flots (« He knew he grasped / Something fleeting / Of the sea's ogreish outcry »), d'être un auditeur imparfait (« He knew he was the wrong listener unwanted / To understand or help ») et son cerveau « bée » comme son bec inutile (« His utmost gaping of brain »). De la même manière, dans « Crow and the Sea », il veut encore tenter de parler à la mer (« He tried talking to the sea »), mais son cerveau se referme (« But his brain shuttered »), et ses poumons sont impuissants face à la force des flots (« He tried just being in the same world as the sea / But his lungs were not deep enough »). Tout son être se recroqueville face à un souffle plus puissant que le sien, celui de l'esprit de l'eau (« The water-spirit ») qui, dans « Oedipus Crow », se jouait déjà de son cerveau (« Twining his brains »), écrasait sa

bouche contre l'humus (« Pulling his mouth down to wet humus ») et lui arrachait un hurlement de défaite (« With a howl he left what she held »). Dans ce poème, Crow parvient à s'enfuir momentanément, et éprouve du réconfort à entendre le son de ses pas et l'écho qu'ils produisent (« And he ran, cheered by the sound of his foot and its echo »). Cet écho est l'ombre sonore de sa présence sur terre, faisant du corbeau lui-même une ombre insignifiante, « lambeau de lui-même » (« the rag of himself »), tandis que sa montre s'évapore dans une nuée de « poussière cadavérique » (« And his watch galloped away in a cloud of corpse-dust »). Le nom « watch », rappelant que Crow perd définitivement contrôle du temps qui passe, et donc ne maîtrise rien de sa vie sur terre, fait encore entendre, à travers sa polysémie, l'incapacité du corbeau à interpréter les signaux de son propre corps, d'un œil aveugle et inapte à surveiller et comprendre ce qui l'entoure.

Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva souligne que lorsque le monde des religions s'effondre, ce sont les illusions qui disparaissent, remplacés par les rêves et les délires, qui plongent le sujet humain dans l'ennui ou un sentiment d'abjection : « Le monde des illusions – le monde des religions – présente ou incarne l'interdit qui nous fait parler. Ainsi, il *légitime* la haine quand il ne la *renverse* pas en amour. Incarnation, légitimation – nous en connaissons trop aujourd'hui les mécanismes pour nous y soumettre. Aux mondes des illusions, morts et enterrés, succèdent nos rêves et nos délires. A moins que ce ne soit la politique, ou la science – religions de la modernité... Désillusionné, à ciel ouvert, l'univers contemporain se partage entre l'*ennui* (de plus en plus angoissé de perdre ses ressources, en la consommation) ou (lorsque l'étincelle du symbolique survit, et le désir de parole fulmine) l'*abjection* et le rire strident » (Kristeva 1980, 157). Sans plus aucun espoir, l'homme désillusionné de la modernité succombe aux délires de la pensée, basculement que *Crow* et *Gaudete* mettent tout particulièrement en avant. D'un côté, *Crow*, lorsqu'il bâille ou s'esclaffe, fait valoir par son comportement inapproprié l'inadaptation foncière dont souffrent aussi les hommes, qui succombent donc soit à l'ennui, soit à l'abjection. Pourtant, lorsque le délire lui-même se délite, il laisse le corbeau pantelant, au bord des larmes. Dans *Gaudete*, de l'autre côté, cette confusion entre le rire et les pleurs est aussi mise au premier plan afin de souligner un décalage et un dérèglement insolubles.

L'un des modes d'expression privilégiés par *Crow* est en effet le rire, et ce dernier ne fait que renforcer le décalage dont souffre le corbeau. Dans « *Crow's Fall* », le rire réflexif de *Crow*, tout entier centré sur lui-même (« *Crow laughed himself to the centre of himself* »), met en évidence l'égocentrisme de l'oiseau, aveugle et sourd à ce qui se passe autour de lui. Ainsi, dans « *A Childish Prank* », *Crow* rit (« *Crow laughed* », « *Crow went on laughing* »), tandis

que le ver et les hommes gémissent de douleur (« O it was painful »), et dans « Crow and Mama », le corbeau crie et rit à l'oreille de sa mère, sans s'apercevoir qu'il l'assourdit ou la fait pleurer (« When Crow cried his mother's ear / Scorched to a stump », « When he laughed she wept »). Aux soubresauts des rires de l'oiseau répondent les hoquets provoqués par les pleurs de ses victimes, directes ou collatérales, faisant valoir un morcellement du souffle qui a raison de toutes les forces en présence. En effet, face aux réactions de sa mère, Crow insiste et avance, pas à pas, marquant le visage féminin de cicatrices éternelles (« He tried a step, then a step, again a step – / Every one scarred her face forever »). Cette formule se retrouve à la fin de « Crow's Battle Fury » (« He comes forward a step, / and a step, / and a step – »), où l'adverbe « forward » camoufle l'impasse dans laquelle l'oiseau s'enferme. Crow devient ce visage meurtri, celui du « patient, luisant de douleur », qui, « tout à coup, pâlit » (« When the patient, shining with pain, / Suddenly pales, / Crow makes a noise suspiciously with laughter ») au début du poème, et dont il semble se moquer. En réalité la nausée dont est victime l'homme immobile est celle dont souffre par la suite le corbeau, produite par le « bruit » (« noise ») de son rire. Le rire de Crow sonne creux, à la fois coupable et victime, cruel et inquiet. La plosive du nom « patient », présente également dans le nom « pain » et le verbe « pales », resurgit dans l'adverbe « suspiciously », tissant un lien invisible mais audible entre le corbeau et le patient qu'il observe, renforçant un climat d'angoisse qui s'accroît dans le second tercet. Crow observe une cité plongée dans la nuit « faisant trembler son tambourin » (« Seeing the night city, on the earth's blue bulge / Trembling its tambourine »), puis se remémore les « masques peints » et la « menace imminente des ballons des morts épinglés » (« Remembering the painted masks and the looming of the balloons / Of the pinpricked dead »).

Le rire de Crow est le signe le plus évident de son décalage : alors que le rire n'est qu'une réaction instinctive à un stimulus donné, l'effet d'une cause, celui de Crow n'a aucun moteur. L'oiseau aveugle et sourd à ce qui l'entoure, ne peut logiquement réagir à rien, et il s'esclaffe donc sans avoir besoin d'aucune raison. Poussant plus loin le processus de délitement du sens dans les poèmes, le rire de Crow va jusqu'à mettre le corbeau lui-même en péril. La forme ronde des ballons, qui rappelle la « bosse bleue de la terre » et la forme de son « tambourin », renvoie aussi à celle des masques mortuaires, reflets du visage blême du patient endolori. Ils sont autant d'indices funestes qui bouleversent Crow et le paralysent soudainement d'effroi. Ces objets arrondis dessinent le cercle fermé de l'impasse dans laquelle le corbeau va se retrouver, alors que son rire mugissant se mue en pleurs (« He bellows laughter till the tears come »), et qu'il « roule à terre, démuni » (« He rolls on the ground helpless »). Crow se recroqueville sur lui-même, « étouffe » (« And he sees his remote feet and he chokes »), se

tient les flancs (« Holds his aching sides »), peine à endurer l'épreuve (« He can hardly bear it »). L'entremêlement des sifflantes et des occlusives dans le verbe « sinks » et le nom « skull » et la multiplication des plosives (« pin », « opens », « gaping », « pupils ») mettent en avant un moment de chaos sonore où Crow voit son corps se défaire et ses forces l'abandonner, ses veines se tordre (« His temple-veins gnarl »), ses talons « doubler » de volume (« His heels double to the front »), ses lèvres soulever ses pommettes (« His lips lift off his cheekbone »), son cœur et son foie s'échapper dans sa gorge (« his heart and his liver fly in his throat »), et le sang exploser de sa tête (« Blood blasts from the crown of his head in a column »). Son corps s'anime de convulsions et semble obéir à ses propres règles destructrices, échappant au contrôle de Crow, spectateur de sa propre mutilation. Ce sont toutes ses capacités d'expression qui sont mises à mal, étouffant le souffle qui anime ses organes, désormais prisonnier d'un corps qui ne le laisse plus circuler. Ce souffle est réduit à néant, mis à l'écart du monde (« Such as cannot be in this world »), incapable d'agiter le moindre élément (« A hair's breadth out of the world »), condamnant l'oiseau à l'impotence et la passivité.

Alors que les rires se transforment en pleurs de douleur, chez le corbeau y compris, le rire révèle son étrange parenté avec le chagrin, la souffrance et même la mort : Crow rit littéralement jusqu'aux larmes, ou bien se tord de rire (« be convulsed with laughter », « roll about laughing »), ou bien encore semble mourir de rire. Les métaphores sur lesquelles reposent ces expressions finissent par être prises à la lettre par l'oiseau, signe supplémentaire de son décalage. Crow est semblable au cadavre humain, évoqué dans une strophe décalée par un alinéa et mise entre parenthèses : lui aussi est décalé, mis à l'écart, et tente tant bien que mal de recoller ses morceaux épars (« glued back into position », « plugged back into his sockets », « screwed in under his ribs », « stitched back into position », « covered »). La fragmentation du dernier vers du poème sur trois lignes, et l'inlassable répétition de la formule « and a step, / and a step, / and a step —») rend manifeste l'essoufflement d'une humanité qui vit et meurt dans la douleur, hoquetant dans le rire et les pleurs d'une mascarade grotesque et pathétique à laquelle Crow participe lui aussi. La « furie de la bataille » n'est alors plus que la folie d'une vie de torture, avant que le souffle ne s'éteigne définitivement. Dans « In Laughter », le rire compose l'arrière-fond bruyant et trompeur d'un monde violent, rythmant ironiquement les collisions et les éruptions fatales (« In laughter / Cars collide and erupt luggage and babies »), les chocs fracassants (« In laughter / The nosediving aircraft concludes with a boom »), les explosions et les déflagrations mortelles (« In laughter, in laughter / The meteorite crashes / With extraordinarily ill-luck on the pram »). Le rire explose comme autant d'impacts qui ont finalement raison du souffle vivant. Comme le corps de Crow dans « Crow's Battle Fury », la

grimace qui anime les visages rieurs les morcelle, en faisant des pantins désarticulés et fous : « seules les dents marchent encore », animant une bouche vide, semblable au cœur qui « danse encore dans la cavité béante » du corps. Comme un équilibriste « impuissant » (« Helpless »), le cœur marche sur un fil (« on the strings of laughter »), et manque de s'écrouler à chaque instant, seulement retenu par ces « ficelles » que le rire agite à sa place. La lutte violente qui est mise en scène rappelle encore celle qui a lieu dans le propre corps de Crow dans « Crow's Battle Fury » : le rire « roule à nouveau sur le matelas, les jambes en l'air » (« And rolls back onto the mattress, legs in the air »), avant de s'écrouler, épuisé, à bout de souffle (« And finally it's had enough – enough! / And slowly sits up, exhausted »). Le souffle se tarit dans la gorge de l'homme comme dans celle de l'oiseau ; les rires s'espacent, bientôt remplacés par les pleurs.

Le rire est défini par Henri Bergson comme une mécanique transformant les êtres vivants en pantins désarticulés et loufoques, semblables aux corps morcelés agités par des ficelles dans « In Laughter » ou « Crow's Battle Fury ».³³⁴ Une scène de *Gaudete* rappelle particulièrement la violente mise en scène de ce dernier poème tout en illustrant la manière dont le corps, saisi de soubresauts hilares, devient ce pantin désarticulé et se révèle comme « morcelé » et tristement manipulé. Dans un chapitre consacré à Betty, la matérialisation du rire sous la forme d'une créature monstrueuse et menaçante met en évidence les conséquences délétères du contrôle du corps, de l'étouffement des instincts, du bâillonnement de l'expression et du souffle vivant dans le monde moderne. La jeune femme, victime des avances du Révérend Lumb, observe son corps dans le miroir et essaie de se convaincre qu'elle est plus mince qu'elle ne l'est en réalité (« Betty / Naked at her dresser mirror / Is trying to see herself more slender and to look lighter », G 89). Le corps qui se niche dans celui de Betty n'est pas seulement celui de l'enfant qu'elle attend de Lumb, mais aussi celui d'un monstre plus grand et plus puissant qu'elle, qui se matérialise face à elle, soulignant la puissance des pulsions à l'œuvre dans le roman (« A bigger hot body nestles in beside her, / Overpowers her, muscular and hair as a giant badger »). Au rire furieux de la créature (« A goblin bald face laughs into hers »), répond le glapissement de surprise de Betty (« Lifts her to shriek surprised laughter »), qui semble se déployer alors qu'un combat s'engage, comme si, se ruant sur elle, la créature voulait

³³⁴ « Ainsi, en résumé, le même effet va toujours se subtilisant, depuis l'idée d'une mécanisation artificielle du corps humain, si l'on peut s'exprimer ainsi, jusqu'à celle d'une substitution quelconque de l'artificiel au naturel. [...] Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique. » (Bergson, Henri. *Le Rire*. 1940. Quadrige Grands Textes. Paris : Presses Universitaires de France, 2008, 37, 53)

précisément forcer ce déversement hilare (« He is twisting and squeezing the laughter out of her, / They wrestle in a ball of limbs. »).

Émanation cauchemardesque du rapprochement entre Betty et Lumb, la créature renvoie Betty à elle-même, tout en ménageant un parallèle de plus en plus fort avec Lumb, faisant valoir une double dépossession du corps féminin. L'avorton monstrueux est en effet le résultat direct de la présence du corps pénétrant de Lumb dans celui, pénétré, de Betty, faisant de cette scène de chaos un prélude au moment de l'accouchement. Le troisième corps qui se matérialise en dehors de celui de Betty atteste la force de ses instincts réprimés, la plaçant alors dans la même position que Lumb. Le rire démoniaque qui s'empare de Betty lui est ainsi à la fois extérieur et intérieur (« Her whole body is ticklish inside and out ») : il est celui de la créature avec laquelle elle se bat (« He laughs like an over-excited dog »), mais aussi le sien, qui fuse par décharges, lui fait perdre le contrôle de son corps, la laisse pantelante (« Her shrieks get out of control and abandon her last efforts of laughter »). L'affrontement, qui marque le corps de Betty d'ecchymoses et transforme la pièce en champ de bataille (« They crash the furniture, senseless to their bruises. / They roll like wrestlers from one corner to another ») rappelle encore la furie des ébats amoureux et ses conséquences. Alors que l'illusion du cauchemar se dissipe peu à peu, Betty semble de plus en plus se battre seule, couvrant elle-même ses glapissements par d'autres rires (« Her laughs try to smother her shrieks »). Bientôt, le doute n'est plus permis : la mère de Betty fait irruption dans la chambre en désordre (« Her mother peeps in through the open crack of the door »), mettant fin au chaos du rêve (« Nothing is the matter. / Only one of her dreams again »). Pourtant, si la scène met en évidence la solitude de Betty, désormais seule à faire face aux conséquences de son geste, elle souligne également l'avancée de forces sauvages que plus personne ne pourra bientôt maîtriser.

Le parallèle entre ce chapitre de *Gaudete* et le poème issu de *Crow* se trouve renforcé par un écho supplémentaire, faisant une fois de plus valoir l'étrange parenté entre le rire et les larmes, entre la vie et la mort : en ce point du récit, Betty devient en effet le double de Jennifer, qui peu avant, était elle aussi décrite seule dans sa chambre, dans ce même entre-deux entre veille et sommeil, dans un état de somnolence où l'attention vacille et où l'esprit divague, se laissant déborder par d'effrayantes visions. Alors que Betty, prête à donner la vie, se voit envahie par un monstre hilare, Jennifer repense à sa défunte sœur et sombre dans le chagrin (« Estridge's younger daughter Jennifer / Lies on her bed, on her side, gazing into the crook of her elbow. / She has sobbed herself stale », G 69). Dans son rêve, Jennifer voit Janet elle-même en larmes, entourée par des loups, vaincue par le froid et la neige, mourante à nouveau (« Her dead sister is crying and forcing herself on. / [...] She watches, with a wolf's interested eyes /

Till her dead sister falls. / Now a wolf is killing her where she lies. / Her dead sister lies in the snow. / Her eyes and mouth, already freezing, / Are once again dead »). La confusion de la scène, où rêve et réalité s'entremêlent, montrant Janet morte mourant à nouveau, et transformant Jennifer en loup, alors même que sa sœur est assaillie par un loup, met en relief les multiples jeux de miroirs et les correspondances incessantes essaimés dans tout le récit. Un rappel additionnel est encore mis en avant, entre le début et la fin du chapitre, alors que la jeune fille remarque à nouveau les nuages amoncelés derrière sa fenêtre (« She lies back and watches the clouds ») : il signale l'avancée d'une mécanique inéluctable emportant tout sur son passage (« The clouds / Tumble their clumsy bursting baggage / Beyond the window frame / Over the glare, the gloom-dark tree-glitter / Of the day / Where the moments march unalterably », G 70). Les figures humaines, simples marionnettes agitées par des éléments infiniment plus puissants qu'eux, se laissent guider et emporter par des forces dont ils ignorent les causes et les conséquences.³³⁵

Henri Bergson, en définissant le rire comme une mécanique transformant les êtres vivants en pantins désarticulés, souligne également qu'il repose systématiquement sur un effet de décalage, qu'il s'agisse d'un mouvement d'interférence, d'inversion ou de transposition.³³⁶ Le rire surgit du contraste « entre ce qui est et ce qui devrait être », mais suppose une capacité à percevoir ce hiatus. C'est bien ce qui manque, dans *Crow*, au corbeau comme aux hommes qu'il rencontre, incapables de prendre le recul nécessaire et payant la rançon de leur corps tout entier. Cette incapacité à se dégager d'un premier degré tragique met en avant le caractère obtus et fermé des figures humaines, dont *Crow* est l'emblème. Le rire qui retentit n'est plus un signe

³³⁵ Dans une lettre adressée Keith Sagar datée du 30 mai 1977, Ted Hughes revient justement sur la symbolique de la créature surgissant dans le rêve de Betty, et sur le loup apparaissant dans celui de Jennifer : « The goblin figure that gets into bed with Betty, for example is a truant demon imitating Lumb and emanating from the tom-cat – he copulates with Betty's astral body, as it were. The changeling Lumb, plus his magical operations, is a doorway for the general influx of a debased demonish spirit-life – this is partly what has got control of the women. I don't say anything about this because that would be ridiculous and mechanical – and anyway it is only a way of speaking, a metaphor for feelings and energies that Lumb somehow evokes. The wolf-dream is part of what would have been a larger half of the scheme if the book had been leisurely and ample. That touches the circumstance that the consciousness of the women in this world – affected by Lumb – and that of the ailing one in the other world, the elemental one, also leak into each other. Usually it's just a whiff of the elemental one in this world, but in this case a reinterpreting dream image. But as I say, I didn't want anything of that that wouldn't work naturally into a 'realistic' sort of story – so I deliberately ignored the developments that kept trying to turn the main idea into a cosmology. I wanted to keep it to the dimension of the spirit-life of stones, rivers, starlings, rising and falling like little flames in a wet reluctant fire – sometimes just dam sticks. [...] It's also a story about English Maytime, about the dooms and horror and otherworldliness of sexual life, a little bit. » (*LTH* 384-5)

³³⁶ Dans l'analyse qu'il livre du comique du langage, Henri Bergson rapporte systématiquement le surgissement du rire à un mouvement de déplacement : interférence, inversion, transposition (Bergson 85-100). Lorsqu'il distingue l'ironie et l'humour, il reprend « La plus générale de ces oppositions serait peut-être celle du réel à l'idéal, de ce qui est à ce qui devrait être. » (Bergson 97)

de joie ou d'amusement libératoire mais un rire nerveux et hystérique, figé sur place, signalant une faillite du sens délétère. En témoigne le fait que dans *Gaudete*, tout particulièrement, le rire s'affirme davantage comme une décharge d'énergie incontrôlable, manifestant un débordement pulsionnel plutôt que comme un signe de contentement. Dans le récit, de façon répétée, un lien est ainsi tissé entre le rire et la folie. A la fin du Prologue, par exemple, Lumb tente de s'enfuir alors qu'il est entouré par des hommes qui « rient comme des fous », qui « rugissent de rire comme s'ils imitaient des lions », qui le poursuivent, « armés de bâtons électriques et de leur rire infernal ».³³⁷ De la même manière, plus tard, le Docteur Westlake se laisse peu à peu déborder par un sentiment de terreur inexplicable face à Jennifer : son assurance et sa fascination à l'égard de la séduisante jeune femme font place à une inquiétude sourde, qui est notamment provoquée par le « rire fou » de la jeune femme (« Like an insane laughter, G 57), signe d'un décalage que le personnage ne parvient pas à interpréter. Fou, nerveux, agressif, le rire devient une manifestation sonore pathologique, qui accentue l'isolement de figures humaines brisées de l'intérieur, souligne leur incapacité à faire sens, et marque le dernier pas avant un débordement de violence insensé.

Il faut pourtant mettre en avant, dans le cas de *Crow*, un effet de décalage supplémentaire et presque inattendu, qui provient paradoxalement d'une surcharge signifiante : dans des poèmes tels « In Laughter » ou « Crow's Battle Fury », l'évocation insoutenable des souffrances endurées échoue à faire sens. Le caractère outrancier des descriptions, passant d'une répugnante torture à une autre encore plus repoussante, provoque chez le lecteur cette prise de distance qui manque justement à *Crow* et aux hommes dépeints dans le recueil. Elle fait justement basculer le poème du côté du rire, face à un spectacle trop excessif pour être honnête, mais elle réduit davantage les capacités du langage à transcrire avec honnêteté les expériences humaines : il est plus que jamais l'outil d'un fourbe fripon, qui erre dans un univers absurde. Dans « Crow Tyrannosaurus », cependant, *Crow* prend conscience de la violence des cris et des plaintes qui résonnent autour de lui. Durant un instant, des doutes l'assaillent, avec une force que souligne le recours au discours direct, pour transcrire ses pensées (« Crow thought 'Alas / Alas ought I / To stop eating / And try to become the light?' »). La solennité de ses interrogations est cependant immédiatement interrompue par la vue d'une larve, que le

³³⁷ « Men crowd round him, laughing like madmen, / Emptying more buckets of the hot blood over him. / They are trying to drown him with blood / And to bury him in guts and lungs, / Roaring their laughter / As if they imitated lions. / Till he crawls on all fours to the wall, and hauls himself up by the edge of a sliding steel door / And forces it open / As the men come at him, jabbing with their electrified clubs / And roaring their infernal laughter / And he runs blind into pitch darkness and the din is muffled away / And he walks / With outstretched protecting arms / Till he sees a doorway to daylight » (G 19).

corbeau achève sans hésiter (« But his eye saw a rub. And his head, trapsprung, stabbed »). Il a beau écouter et entendre les pleurs autour de lui (« And he listened / And he heard / Weeping »), il ne cesse d'asséner des coups meurtriers (« He stabbed he stabbed »). Les répétitions qui envahissent la fin du poème font valoir un désordre sonore et sémantique :

Weeping

Grubs grubs He stabbed he stabbed
Weeping
Weeping

Weeping he walked and stabbed (« Crow Tyrannosaurus », *CP* 215)

Le ressassement paratactique et désordonné des mêmes termes désoriente le lecteur, qui ne sait plus qui pleure ou qui frappe, car Crow en effet, frappe tout en pleurant, ne sachant plus lui-même se maîtriser. La décomposition des vers fait valoir les hoquets des larves et du corbeau en larmes, et les derniers soupirs poussés avant l'assourdissement et le mutisme finals. Les proies succombent de leurs blessures tandis que le corbeau plonge dans le silence de la surdité (« Thus came the eye's roundness the ear's deafness »). Dans le monde de Crow, rires et pleurs se confondent finalement, signalant la faillite de l'humanité et de son langage. Ainsi, dans « Criminal Ballad », la répétition mélancolique du vers « And under the leaves he sat weeping » se trouve balayée de façon désinvolte : « Till he began to laugh ». Les hommes, à la fois insensés et insignifiants, basculent dans la folie face à une impasse insoluble, celle qui empêche à leur vie de faire sens et de mener quelque part.

C'est ce détraquement, signe de l'impuissance et de l'insignifiance des hommes, qui est mis en avant, d'entrée de jeu, dans le Prologue de *Gaudete*. Dans la ville déserte où il erre, Lumb se retrouve tout à coup face à un vieillard dont le rire extraordinaire se confond avec les larmes, dont le souffle haletant contraste avec l'indifférence monotone du Révérend :

Going forward Lumb finds an old man, in scarecrow rags, gasping for breath – and laughing. Gasping not as if he had exhausted himself with running, but as if he had laughed himself helpless. Still gasping, and quaking with laughter, he glances up at Lumb from tear-streaming eyes.
Lumb stares down at him, too astonished to speak. He waits for some explanation of the hilarity, and as if in obedience the old man becomes solemn. He tells Lumb he has been searching for him everywhere. (*G* 13)

Comme la formule « he had laughed himself helpless » le suggère, le vieillard riant aux éclats est non seulement à bout de souffle mais aussi « sans recours », soulignant la situation dans laquelle Lumb lui-même se retrouve sans le savoir. Il est celui qui devra suivre ce vieux guide pour endurer une épreuve qu'il ne peut plus esquiver. Pourtant, Lumb est loin d'avoir déjà trouvé le droit chemin où s'engager et le Prologue le décrit donc pénétrer dans des ténèbres

souterraines, dans un état d'apathie révélateur (« In a firelit, domed, subterranean darkness, / Lumb stands, numbed »). L'adjectif « numbed » redouble la stupéfaction du personnage, déjà mise en avant par la formule « too astonished to speak » : à la figure du vieillard, à la bouche riieuse et l'œil en larmes, et à ses révélations, s'oppose celle du Révérend, inactif, impassible, impuissant, emblème d'une humanité désœuvrée, immobile et silencieuse.

b. Sourires et grimaces, langue et lettre mortes : mots et graphies du corps immobile et silencieux

Dans *Crow*, comme dans *Prometheus On His Crag*, *Gaudete* ou *Cave Birds*, l'amenuisement du souffle qui permet aux hommes de parler va de pair avec celui du souffle qui leur permet de vivre et de se mouvoir. L'impuissance physique du corps, signalée par son immobilisation (« still »), rend manifeste l'incapacité de faire sens ou son, plongeant le monde dans le silence (« still »). Le neuvième poème de *Prometheus On His Crag* met en avant le double arrêt du corps et de la voix, alors que Prométhée se découvre condamné à une « immobilité impuissante », mais aussi au silence (« powerless stillness »). La question « What secret stays / Stilled under my stillness? », à travers le recours au polyptote formé entre le participe passé « stilled » et le nom « stillness » et l'allitération en sibilantes /s/ (« secret », « stays », « stilled », « stillness »), rappelle non seulement l'impotence physique du Titan enchaîné à son rocher, mais aussi son incapacité à user du feu du langage qu'il a dérobé aux dieux. Il est paradoxalement le Titan imprévoyant et sans parole, privé, dans le sixième poème de son pouvoir prophétique (« Prometheus... has bitten his prophetic tongue off »). Dans ce dernier texte, le silence règne, seulement troublé par les convulsions des éléments naturels, qui font à présent valoir les souffrances endurées par le Titan : les montagnes « gargouillent » et la mer est prise de nausées bilieuses (« Mountains gargoyles the earth / And the sea retches bile »), elles qui ont été depuis si longtemps mises à la merci de l'homme de la raison. L'anthropomorphisation des montagnes et de la mer dans ce poème contraste avec la défiguration douloureuse de Prométhée, Titan aux traits humains.

Dans *Crow*, en outre, si les hommes paraissent à peine humains, ce n'est pas seulement en raison de la régression de leurs capacités langagières et expressives mais aussi à cause leur croissante impotence physique : le langage et le corps sont entraînés dans un même mouvement de déliquescence. Lorsque les hommes s'animent encore, ils ne semblent plus être maîtres

d'eux-mêmes, et imposent déjà un silence morbide. Ainsi, la « danse étrange » des figures de « Notes for a Little Play » fait valoir une chorégraphie disgracieuse (« They have begun to dance a strange dance »), réalisée non pas seulement en l'absence de convives ou de Dieu (« Without guest or God »), mais également en l'absence de musique, dans un silence seulement interrompu par le crépitement des flammes (« And the flame fills all space. / The demolition is total »). De la même façon, la figure humaine de « Crow Tyrannosaurus » est un « abattoir d'innocents » qui exécute une marche funèbre (« Even man he was a walking / Abattoir / Of innocents ») durant laquelle seul peut résonner le grondement de la fournaise où sont incinérés les derniers cris (« His brain incinerating their outcry »). Bientôt, cependant, les corps s'arrêtent et le silence se fait. Dans « Crow's First Lesson », par exemple, l'homme jacasse et proteste (« Jabbering protest »), tandis que Dieu en est réduit à pousser des jurons et à pleurer (« cursed, wept »). L'homme et la femme se battent sur l'herbe, et Dieu lutte lui aussi pour les séparer (« The two struggled together on the grass / God struggled to part them »). Ces hommes, Crow les voit déjà sur l'herbe dans « A Childish Prank », où l'homme, à son réveil, se voit traîné comme une masse sans vie (« Man awoke being dragged across the grass »). Dès les premiers vers du poème, l'homme et la femme gisent immobiles, leur corps est inerte et leur bouche bée (« Man's and woman's bodies lay without souls/ Dully gaping, foolishly staring, inert / On the flowers of Eden »). Dieu, dans « Crow Communes » est décrit en des termes similaires (« God lay, agape, a great carcase »).

Si dans « Two Legends », la conjonction adversative « But » qui introduit le dernier vers (« But flying »), souligne que Crow ne repose pas encore sur « le lit de sang » mortuaire (« Black is the gall lying on the bed of blood ») d'une humanité condamnée à la souffrance, il a bientôt fait lui aussi l'amère expérience d'une stase physique et sonore. Ainsi, dans « Oedipus Crow », après avoir réussi à s'échapper, le fripon est puni par celle qui demeure plus puissante que lui, la mort qui le tient suspendu par la patte (« Crow dangled from his one claw – corrected ») et lui impose « un avertissement » silencieux (« A warning »). « Prisonnier de la terre » (« His prison is the earth »), le corbeau de « Crow's Nerve Fails » voit son vol s'alourdir et perdre en puissance (« Heavily he flies »). Isolé dans le silence de ses pensées, il est captif d'un langage également silencieux, celui des archives écrites qui gardent en mémoire des crimes (« Is he the archive of their accusation? ») dont il ne peut plus se souvenir, car « son cerveau lui fait défaut » (« feeling his brain slip »). Le recours au verbe « slip » fait de cette défaillance de l'esprit l'équivalent d'un lapsus, d'un mot oublié, gardien oral d'un souvenir inconscient, qui désormais s'échappe et disparaît. A l'inverse, Crow est enfermé dans la camisole que constitue sa culpabilité (« Clothed in his conviction ») : il est prisonnier de son

propre corps, de ses plumes qui se fossilisent (« Finds his every feather the fossil of a murder ») et l'empêchent de s'élever dans le ciel (« How can he fly from his feathers? »). Ces plumes, comme le rappelle « Crowego », sont aussi les armes du langage écrit, dont elles tracent le message sur la page que constitue le corps de l'oiseau, signant ses crimes inexpiables (« His wings are the stiff back of his only book, / Himself the only page – of solid ink »).

Dans « Crow and Mama », le corbeau est un simple marque-page, sur lequel sa mère se referme comme un livre, le poussant à reprendre la route (« When he stopped she closed on him like a book / On a bookmark, he had to get going »). L'arrêt est impossible pour Crow, car elle entraîne la fermeture de son corps, de son esprit, et de ses capacités à faire sens : quand le livre du corbeau se referme et que le silence se fait, comment en faire émerger le sens, en effet ? Dans « Crow's Theology », c'est à cette impasse que se heurte le corbeau (« And what spoke that strange silence / After his clamour of caws faded? », « What spoke the silence of lead? »). Dans plusieurs poèmes, les monologues intérieurs de Crow, dont les pensées sont transcrites avec la vivacité que leur confère le recours fréquent au discours indirect libre, font état d'un silence utile à la réflexion, mais Crow, dans la solitude et l'immobilité, est incapable d'en tirer profit : son mutisme ne fait place qu'à l'aporie. Dans « Crow Frowns », le piétinement de l'oiseau laisse ainsi sa trace sur l'étendue infinie de l'univers qu'il assaille de questions : il la signe de son empreinte, qui atteste sa présence effective (« His footprints assail infinity // With signatures: We are here, we are here »). Cependant, ce piétinement ne fait que traduire l'impasse à laquelle le corbeau se heurte inéluctablement : le recours à trois pronoms indéfinis, « something », « everything » et « nothing », met en avant l'impossibilité pour Crow de comprendre la raison qui gouverne son existence, et qui explique qu'il puisse émerger du néant, qu'une présence puisse naître de l'absence, que le silence puisse parler. La mention des « doigts de la prière » (« the fingers of prayer ») rappelle que le langage est bien ce qui permet à l'homme d'entrer physiquement en contact avec le monde qui l'entoure, mais alors que les pensées de Crow vacillent dans un tourbillon de questions et de prières (« He is a prayer-wheel »), vacille aussi sa capacité, comme celle de l'homme, à inscrire son corps dans l'ordre de l'univers, à en faire la « clef » grâce à laquelle le langage des hommes pourrait s'accorder avec lui.

Dans *Prometheus On His Crag*, aussi, c'est le corps immobilisé du Titan qui devient le lieu expressif sur lequel s'inscrit le sens, mais ce dernier, comme le suggèrent les questions incessantes du protagoniste, demeure inaccessible : dans le sixième poème, Prométhée est une figure christique dont le corps est « gravé » par des pensées stériles, alors qu'il se fige dans une « extase glaciale ». Lors de la « cène » monstrueuse et sans issue au cours de laquelle le vautour

déchire les entrailles de Prométhée (« The thoughts [...] carved his body in a freezing ecstasy / Like a last supper, are dead as Harakhty »), ce dernier, cloué sur place, se voit mourir : le faucon Rê-Horakhty, « Horus de l'Horizon », disparaît derrière le charognard, anéantissant tout espoir et fermant définitivement tous les horizons. Ce sont le cœur et l'esprit de Prométhée qui sont touchés de plein fouet (« The heart that beats ostrich », « The brain horoscoped cretaceous »), allusions qui soulignent l'amenuisement de ses dernières forces, alors qu'il régresse à un stade animal ou se fossilise dans la douleur. Tandis que son corps se fige, transpercé par de morbides pensées, son esprit s'égare, convoquant des images hétéroclites dans un monologue intérieur fragmenté et hallucinatoire :

Below, among car-bumpers and shopping baskets,
A monkey of voices, shuffling Tarot
For corpses and embryos, quotes Ecclesiastes
To the clock that talks backward. (CP 288)

Prométhée revoit une dernière fois le monde apocalyptique dans lequel errent les hommes de la modernité. Seuls le singe, à la manière d'une Madame Sosostris qui bat les cartes d'un Tarot truqué et cauchemardesque, et l'horloge, qui « parle à l'envers », s'expriment encore pour attester la vanité des entreprises humaines, dans le temps déréglé du calvaire sans fin du Titan.³³⁸ Dans l'Ecclésiaste, se trouve confirmée la vanité des entreprises humaines et l'usure de la parole : « Quel profit trouve l'homme à toute la peine qu'il prend sous le soleil ? Un âge va, un âge vient, mais la terre tient toujours. Le soleil se lève, le soleil se couche, il se hâte vers son lieu et c'est là qu'il se lève. [...] Toutes les paroles sont usées, personne ne peut plus parler, l'œil n'est pas rassasié de ce qu'il voit et l'oreille n'est pas saturée de ce qu'elle entend. Ce qui fut, cela sera, ce qui s'est fait, se refera, et il n'y a rien de nouveau sous le soleil : Qu'il y ait quelque chose dont on dise : « Tiens, voilà du nouveau ! », cela fut dans les siècles

³³⁸ Les images convoquées par Ted Hughes présentent ici plusieurs points communs avec la fin de « The Burial of the Dead », la première partie de *The Waste Land*. Le jeu de Tarot que tient le singe est donc celui dont se sert Madame Sosostris pour délivrer d'étranges et d'incompréhensibles prophéties. La belladone, « herbe du diable » empoisonnée et « dame du rocher », rappelle la figure de Prométhée, enchaîné au sien pour endurer un calvaire infini. Il est aussi fait mention, dans les deux textes, de cet horoscope qui paralyse d'un côté l'esprit de Prométhée, et que la voix poétique du texte composé par T.S. Eliot dit « apporter elle-même », par prudence. Madame Sosostris fait en outre référence à une foule qui apparaît, de façon fragmentaire, à travers l'image des voitures et des paniers de course, dans le poème de Ted Hughes. Enfin, le mouvement circulaire des hommes évoqués par la voyante, qui évoque une « Roue » trouve un écho dans la mention d'un cycle où « cadavres et embryons » se côtoient, et où l'horloge, parlant à l'envers, force la marche du destin et la roue de la fortune à rebrousser chemin. « Madame Sosostris, famous clairvoyante, / Had a bad cold, nevertheless / Is known to be the wisest woman in Europe, / With a wicked pack of cards. Here, said she, / Is your card, the drowned Phoenician Sailor, / (Those are pearls that were his eyes. Look!) / Here is Belladonna, the Lady of the Rocks, / The lady of situations. / Here is the man with three staves, and here the Wheel, / And here is the one-eyed merchant, and this card, / Which is blank, is something he carries on his back, / Which I am forbidden to see. I do not find / The Hanged Man. / Fear death by water. / I see crowds of people, walking round in a ring. / Thank you. If you see dear Mrs. Equitone, / Tell her I bring the horoscope myself: / One must be so careful these days. » (Eliot 1998, 55-7)

qui nous ont précédés. Il n'y a pas de souvenir d'autrefois, et même pour ceux des temps futurs : il n'y aura d'eux aucun souvenir auprès de ceux qui les suivront » (Ecclésiaste 1 : 3-11. In *La Bible de Jérusalem. opus cit.* 1055). Du passé immémorial du dieu Rê-Horakhty au présent sans issue du supplice, tout ramène au hasard, à la mort et à l'oubli. Comme l'horloge au tempo inversé, le cœur de Prométhée bat la cadence folle d'un monde réduit en ruines et au silence.

Encore dominé par la peur, Prométhée est incapable de reprendre possession de lui : dans le neuvième poème, il cherche un coupable à condamner, comme Crow dans « The Black Beast ». Le vautour, oiseau de malheur et bourreau de son corps est l'« émissaire à la jubilation crasseuse » (« Filthy-gleeful emissary ») que Prométhée maudit pour être le seul détenteur d'une insupportable vérité, inscrite dans le corps du Titan, sans que le sens ne lui en soit dévoilé. La métaphore transformant les entrailles de Prométhée en hiéroglyphes (« The hieroglyph he makes of my entrails / Is all he tells ») souligne le caractère insondable des intentions du vautour, et celui à la fois physique et psychologique de la torture que Prométhée subit. L'hiéroglyphe, souffle de parole cryptique désormais figé dans l'image, est le reflet de Prométhée, prophète sans indice enchaîné à son rocher, mais aussi celui de Crow, hiérophante stupéfait face à une révélation sans lumière (« Crow Communes »). La conclusion, comme dans le sixième poème, mentionne cette parole (« the clock that talks backward » / « Is all he tells ») qui demeure insuffisante : alors qu'elle ne peut plus se former dans la bouche de Prométhée, elle devient l'instrument de torture qui le défigure de l'intérieur. Elle s'inscrit, grâce aux plumes de l'oiseau, sur le corps de Prométhée, devenant lettre morte et cruelle, parole traîtresse qui échappe à celui qui justement la désirait pour en faire don aux autres. Comme Crow, Prométhée voit le langage se retourner contre lui, car il demeure incapable d'en faire sens : en esquivant ses responsabilités, en niant le mal dont il est à l'origine, il se condamne à voir se dérober un langage qui ne s'assume plus comme outil de domination.

Comme Prométhée, Crow demeure impuissant et à la merci de sa peur. Ainsi, le corbeau ne fait que se refermer sur lui-même dans « Crow Sickened » : désireux de connaître la mort (« Decided to get death »), il ne fait face qu'à son propre corps (« but whatever / Walked into his ambush / Was always his own body »). Malgré son obstination, ses mouvements désordonnés témoignent de son impuissance (« He dived, he journeyed, challenging, climbed and with a glare // On hair on end finally met fear »). La conclusion du poème l'atteste : « horrifié », le corbeau ferme les yeux, « scellant » son regard dans l'obscurité de ses paupières (« His eyes sealed up with shock, refusing to see ») et chute brutalement (« Horrified, he fell »). Face à une vérité qui le dépasse, comme celle de la mort, face à des forces incontrôlables, comme celle de ses propres pensées dans « Magical Dangers », Crow se rétracte et se mure

dans le silence. Le contraste, dans ce dernier poème, entre des pensées capables de prendre vie et de s'envoler comme des volatiles (« They flew off »), et Crow qui s'immobilise (« Crow / Never again moved »), est signifiant. Comme le protagoniste de *Cave Birds* ou Prométhée, il se fige sur place, perdant le contrôle à la fois de son corps et de sa capacité à s'exprimer et à comprendre. Il gît, complètement impuissant et inerte dans « Conjuring in Heaven », cataleptique et aphasique (« There lay Crow, cataleptic »).

L'impossibilité, pour l'homme de la modernité, de s'exprimer par le langage, va de pair avec son incapacité à faire se mouvoir son corps et s'exprimer à travers lui. Il n'est plus qu'une image figée et indéchiffrable, ou comme le formulait T. S. Eliot dans « The Hollow Men », une « figure sans forme, une ombre sans couleur, une force paralysée, un geste sans mouvement ».³³⁹ Dans « Crow and the Sea », définitivement vaincu, Crow bat en retraite. L'image impossible d'un mouvement statique, qui le fait s'éloigner « comme un crucifié qui ne peut pas bouger », met en évidence l'impasse à la fois sémantique et physique dans laquelle l'oiseau se retrouve (« He turned his back and he marched away from the sea // As a crucified man cannot move »), et que « The Black Beast » met en avant de façon spectaculaire. Dans ce poème, Crow s'élance à tire-d'aile à la poursuite de la « Bête Noire », en poussant des cris stridents dans le néant (« Crow flailed immensely through the vacuum, he screeched after the disappearing stars »). Il n'est que peu de chose face à l'envol « des silences de l'espace » et à un mouvement de fuite qui le laisse errant dans un monde vide (« The silences of space decamped, space flitted in every direction »). Si même le silence disparaît, c'est parce que dans le néant, Crow fait l'expérience d'une surdité et d'une aphasie inégalées. Ses cris ne peuvent plus résonner, mais se heurtent au vide absolu. Crow ne produit plus le moindre son, pas plus qu'il ne s'est avéré capable de faire sens : la « Bête Noire » est toujours introuvable, ce qui signe de surcroît l'ineptie de sa course effrénée. Echec du son, du sens et du corps, « The Black Beast » révèle l'impuissance du corbeau, pour qui tout, désormais, est hors de portée.

Statisme et aphasie caractérisent donc une humanité moribonde, dont le dernier visage, dans « That Moment », gît, en effet, brisé (« And the only face left in the world / Lay broken »). Plus aucun cri n'en sort, car plus aucun cri n'est désormais utile. Dans « Crow's Account of the Battle » par exemple, les cris de souffrance assourdissants finissent par s'effacer, car ils « ressemblent trop au silence » (« Cries were too like silence »). Comme les hurlements de Jennifer dans *Gaudete*, ils se confondent avec le plus « parfait silence » (« his daughter is

³³⁹ « Shape without form, shade without colour, / Paralyzed force, gesture without motion. » (« The Hollow Men ». In Eliot 1963, 89)

screaming something at him / As if in perfect silence »), faisant valoir une confusion entre le plus grand bruit et le plus profond silence, qui renvoie l'homme au chaos de son existence. « The Scream », extrait de *Cave Birds*, met en avant ce renversement, dès lors que les apparences s'effondrent. Derrière un bon sens et une détermination de façade, le personnage présenté dans le premier poème du recueil est une figure fantoche, qui ne tire pas son savoir d'une expérience intime du monde qu'il habite. Souverain sans royaume, roi des charognards, il s'enorgueillit d'une connaissance qui demeure celle, bornée, qu'il a cultivée dans le cadre étroit de sa chambre d'enfant. Ni le soleil qui y répandait sa lumière, ni le faucon dont il observait la puissance, ne l'animent réellement. Ils sont des ombres qui révèlent tout l'écart qui les séparent d'une figure sans profondeur, et leur silence impassible met au jour la vacuité des discours humains. Puéril et ignorant, l'homme est désormais mutique et sans ressources face à la férocité du destin.

Ultime décharge sonore qui se confond paradoxalement avec le silence, et dont plus personne ne peut faire sens, le cri sur lequel s'ouvre *Cave Birds* achève de mettre en évidence la ruine de l'homme de la raison. Alors qu'il contemple un compagnon d'arme « au visage couturé » (« And my mate with his face sewn up ») se tordre de douleur, et malgré sa bienveillance autoproclamée, le protagoniste de « The Scream » ne fait preuve d'aucune sympathie réelle et veut au contraire « célébrer » ce qui, pour lui, n'est qu'une manifestation supplémentaire de sa toute-puissance sur terre, dans un monde mû par une violence impitoyable (« Then I, too, opened my mouth to praise »). Pourtant, il s'avère incapable de prononcer le moindre son, empêché par la force du silence lui-même (« But a silence wedged my gullet »). Seul, enfin, semble émerger un cri monstrueux, acéré comme la lame d'un poignard (« Like an obsidian dagger, dry, jag-edged »), mais qui demeure inaudible. La construction de la dernière strophe met en avant l'autonomie d'un cri qui se confond avec son contraire, « masse silencieuse de verre volcanique » (« A silent lump of volcanic glass // The scream / Vomited itself »), alors que le corps se révulse et se révolte contre la tyrannie de la raison. Les impacts consonantiques qui hachent ces derniers vers mettent en valeur ce que l'homme n'est plus capable de faire : sa gorge se noue, ses lèvres se figent, à l'image de son compagnon, et il ne peut plus articuler à l'aide des dents, des lèvres, du palais, les sons exigés. Le /f/ final (« itself ») fait passer un dernier souffle entre des lèvres qui sont à présent serrées, signalant l'épuisement des forces humaines.

De la même manière, les nombreuses bouches béantes de *Crow* ne produisent plus aucun son, et mettent simplement en avant leur gouffre, image que « Bayonet Charge », dans *The Hawk in the Rain*, donne déjà à voir (« its mouth wide / Open silent »). La béance qu'elles

font valoir signale la détresse des hommes et l'impossibilité de la traduire en termes langagiers ou même par le son ; elles font porter au visage le sens qui manque au langage tout en mettant alors en avant l'inutilité même de toute décharge sonore. Les hommes s'effacent, incapables de marquer par le son ou le sens leur présence. En devenant eux-mêmes images, ils remplacent par leur corps la « présence faite d'absence » du langage. Les sourires qui se greffent sur les visages participent de cette mise en scène du sens, qui se fait visible plutôt que lisible ou audible, qui marquent les corps plutôt que les mots, langage figuratif qui contrevient l'arbitraire du signe qui ne veut plus rien dire et les intentions dissimulées de ceux qui ne peuvent plus parler. Les visages se déforment en des rictus hypocrites, ou se crispent, plissés de douleur, perdant un instant leur fixité morbide ou leur calme trompeur.

Dans « A Grin » et « The Smile », extraits de *Crow*, des sourires anthropomorphisés deviennent des figures autonomes et mobiles, à la symbolique complexe. Dans le premier poème, un large sourire se fixe sur divers visages, les adoptant comme autant de refuges, avant d'en être rapidement chassé. Dans le second, le sourire ne se contente pas de se déplacer de visage en visage, mais « traverse la peau de la terre en courant » (« And it ran through the skin of the earth »), en fait le tour avec une force élémentaire, à la fois empruntée au rugissement de la forêt (« Began under the groan of the oldest forest »), au rayonnement de la lumière (« It ran through the clouds , a third light »), à la puissance des flots (« It came circling the earth / Like the lifted bow / Of a wave's submarine running ») et à l'élan du vent (« Tossing the willows, and swelling the elm-tops »). Cette précipitation, cependant, met en évidence le fait que le sourire est de moins en moins le bienvenu parmi les hommes : dans « A Grin », déjà, l'accent est mis sur l'éphémérité du moment où le sourire s'affiche sur le visage de chacun des protagonistes (« But that didn't last long », « in the instant », « that was even shorter », « not long enough », « the second before », « in the seconds », « But none of it lasted »), et sur l'ambiguïté des expressions faciales. Dans la première strophe, le sourire se déplace successivement sur le visage d'une parturiente (« the face for instance / Of a woman pushing a baby out between her legs »), sur celui d'une victime d'accident automobile (« Of a man so preoccupied / With the flying steel in the instant / Of the car-crash »), d'un mitrailleur (« the face / Of a machine-gunner a long burst not long enough »), d'un cordiste en train de chuter (« The face of a steeplejack the second before he hit the paving »), et sur ceux d'amants en train de s'unir (« the faces / Of two lovers in the seconds / They got so far into each other they forgot / Each other completely »). Chaque exemple introduit un nouveau décalage : à chaque fois, ce « large sourire » semble plutôt dû à la douleur et à une perte de contrôle qu'à la félicité,

mettant ainsi en valeur la polysémie même du terme « grin », signe de contentement ou bien grimace douloureuse, ou bien encore rictus hypocrite.

Hypocrite, le sourire l'est : il est étymologiquement un masque, la *persona* derrière laquelle l'acteur se dissimule.³⁴⁰ Ainsi, dans « The Smile », les hommes se sont préparés à la riposte, et attendent l'arrivée du sourire comme un assaut militaire : ils lui opposent des visages fermés, où les sourires se figent en grimaces de façade, offrant un miroir factice contre lequel le sourire bute et se replie, comme par ricochet (« With visor smiles, mirrors of ricochet »). Les visages humains, réduits à ces sourires fallacieux, sont voleurs (« With smiles that stole a bone »), carnassiers (« And smiles that went off with a mouthful of blood »), empoisonnés (« And smiles that left poison in a numb place ») ou dissimulateurs (« Or doubled up / Covering a getaway »). Le ridicule de cette préparation démesurée trahit encore une fois la volonté des hommes d'absolument tout maîtriser, y compris les mouvements de leur visage. Le sourire authentique, qui fend la bouche de façon irrépressible, n'est plus chez lui sur cette terre, dont la « peau » (« the skin of the earth »), à l'image de celle des hommes, doit rester sous contrôle. Les figures humaines qui se déplacent les bras pleins, ou elles-mêmes recouvertes de bandages (« People were running with bandages »), mettent en avant la façon dont l'humanité mutilée de l'âge moderne a aussi blessé de façon irrémédiable la terre qu'elle habite : la « peau de la terre », fait valoir une béance comme une blessure inguérissable (« But the world was a draughty gap / The whole creation / Was just a broken gutter pipe »). Les tentatives du sourire de « A Grin », de plus en plus inappropriées, mettent en avant cette impasse. Le sourire ne

³⁴⁰ Dans l'Antiquité, la *persona* est le nom donné au masque scénique employé par les acteurs pour mettre en avant un caractère spécifique au personnage joué. Carl Gustav Jung reprend le terme à des fins psychanalytiques, afin de désigner le masque que chacun revêt en société afin de dissimuler son identité la plus intime : « True, whoever looks into the mirror of the water will see first of all his own face. Whoever goes to himself risks a confrontation with himself. The mirror does not flatter, it faithfully shows whatever looks into it; namely, the face we never show to the world because we cover it with the persona, the mask of the actor. But the mirror lies behind the mask and shows the true face » (Jung 9i, 36). La *persona* est le résultat du « compromis entre l'individu et la société », le rôle que chacun est bientôt contraint à jouer à permanence. Derrière la *persona*, se trouve donc l'inquiétante possibilité d'une absence d'individualité. « A common instance of this is identity with the persona, which is the individual's system of adaptation to, or the manner he assumes in dealing with, the world. Every calling or profession, for example, has its own characteristic persona. It is easy to study these things nowadays, when the photographs of public personalities so frequently appear in the press. A certain kind of behaviour is forced on them by the world, and professional people endeavour to come up to these expectations. Only, the danger is that they become identical with their personas—the professor with his textbook, the tenor with his voice. Then the damage is done; henceforth he lives exclusively against the background of his own biography. For by that time it is written: '... then he went to such and such a place and said this or that,' etc. The garment of Deianeira has grown fast to his skin, and a desperate decision like that of Heracles is needed if he is to tear this Nessus shirt from his body and step into the consuming fire of the flame of immortality, in order to transform himself into what he really is. One could say, with a little exaggeration, that the persona is that which in reality one is not, but which oneself as well as others think one is. In any case the temptation to be what one seems to be is great, because the persona is usually rewarded in cash. » (Jung 9i, 125-6)

s'affiche plus que sur des visages défaits et meurtris : il s'impose un instant sur le visage d'un inconnu sanglotant (« the face / Of somebody lost in sobbing »), puis sur celui d'un meurtrier (« A murderer's face ») et ensuite sur celui d'un homme en proie à une rage destructrice (« the man smashing everything he could reach and had strength to smash / Before he went beyond his body »).

L'ultime tentative du sourire est de s'installer sur le visage d'un condamné à mort (« He tried the face / In the electric chair to get a tenure »). C'est aussi sur le visage d'un homme à l'agonie que le sourire de « The Smile » trouve refuge, mais c'est l'unique opportunité qui s'est présentée à lui. Le visage s'éclaire un dernier instant, pour un court répit : « Met this smile / That rose through his torn roots / Touching his lips, altering his eyes / And for a moment / Mending everything ». Dans « A Grin », la métaphore filée dans tout le poème, selon laquelle le sourire cherche un visage pour « foyer permanent » (« permanent home ») apparaît à nouveau à travers le recours au terme « tenure » : le sourire cherche une fonction stable, au sein d'un ensemble ordonné auquel il n'a cependant jamais droit, ce que « The Smile » rend désormais évident. Dans le premier poème, la structure anaphorique qui fait se succéder les compléments locatifs « In the electric chair » et « In eternal death » met en évidence avec une ironie cruelle l'ultime évanouissement du sourire sur le visage du condamné exécuté. A l'inverse du sourire de « The Smile », qui doit fuir, dans un exil infini (« Before it swept out and away across the earth »), celui de « A Grin », s'immobilise : il « sombre à nouveau » (« sank back »), « perplexe » (« nonplussed ») « dans le crâne » (« Into the skull »). Le dernier mot du poème, le nom « skull », s'impose comme un *memento mori* qui est à la fois celui du sourire, voué à la disparition précoce, et celui d'une humanité condamnée à la souffrance, à la violence et à la mort.

L'évanescence spatiale et temporelle des sourires s'oppose à la fixité des hommes, qui cherchent à étendre leur pouvoir jusqu'aux moindres replis de leurs visages. Pour y parvenir, ils adoptent paradoxalement ces masques que les sourires constituent, révélant leur profonde hypocrisie. Par exemple, dans « Out », extrait de *Wodwo*, tout le monde sourit, à l'écoute de la « berceuse du sang » (« All undergo smiling at / The lulling of blood ») ; le recours au verbe « undergo » fait du sourire une maladie de la modernité, victime de paralysie faciale. A la vue du cadavre, l'infirmière et la mère sourient, elles aussi (« Then the nurse wraps him up, smiling, / And though faintly, the mother is smiling, / And it's just another baby »). Il ne s'agit même plus de dissimuler son effroi, mais d'une anesthésie complète, figeant les cœurs en même temps que les visages dans une réaction insensée. Ainsi, dans « Criminal Ballad », le mari de la « femme en jaune » la regarde à « travers un « masque anesthésié » et voit son corps prendre

la consistance du carton (« and the husband stared / Through an anaesthetized mask / And felt the cardboard of her body »). L'exemple le plus impressionnant de la fixité des figures humaines est celui donné dans « The Contender » : littéralement cloué sur place, le Candidat arbore un rictus angoissant, qui ne prendra fin que dans le néant et la mort (« Grinning towards the sun », « Grinning through his atoms and decay / Grinning into the black / Into the ringing nothing »).

Enfin, les lèvres se desserrent, comme « A Grin » (« But that too relaxed ») ou « Criminal Ballad » (« An old lady's head sank sideways, her lips relaxed ») le suggèrent. Le terme « locket », qui fait du sourire un « médaillon » sur le visage du soldat de « Six Young Men », dans *The Hawk in the Rain*, dévoile son revers : en faisant entendre le nom « lock », il rend aussi audible un verrou qui tombe (« The locket of a smile, turned overnight / Into the hospital of his mangled last / Agony and hours »). L'agonie, cependant, couvre d'un nouveau masque le visage du blessé, avant qu'il ne se pare du dernier, le masque mortuaire, que porte déjà la vieille femme de « Criminal Ballad » (« she became a mere mask »). C'est la fin de la simagrée : le visage d'Einstein, dans « Wings », extrait de *Wodwo*, le révèle : sur son visage apparaissent le « masque las des plis, le regard endeuillé, le chagrin des singes dans leur cage » (« The tired mask of folds, the eyes in mourning, / The sadness of the monkeys in their cage »). Ces masques humains ne sont que le reflet d'une impasse morbide. Si la *persona* antique servait à donner un caractère spécifique aux acteurs, dans le monde moderne, les rapports se sont inversés. Les « personnes » se figent derrière les masques, qui camouflent mal leur vacuité, et ils évoluent dans un monde réduit à un décor de carton-pâte. Partout, ces masques mettent en évidence un manque fondamental : celui dont souffrent les vivants, aux personnalités vaines et creuses, dont la pierre de « Still Life », à la « grimace vide », est l'emblème (« hoarding its nothings even its grimace is empty »), ou celui dont les morts font l'expérience au moment où ils sont condamnés à la disparition et l'absence.

Dans *Cave Birds*, les masques tombent dès le premier poème : le sujet poétique, dans sa chambre d'enfant, a encore l'impression de pouvoir « manger et boire joyeusement » aux côtés de la mort (« And there my gravestone / Shared my dreams, and ate and drank with me happily »). Le « tableau » esquissé (« nursery picture ») dès le début du poème fige la scène et ses protagonistes dans des attitudes univoques : la mort, convive gaie du sujet poétique, tend ses filets imperceptiblement autour d'un être inconscient de ses torts. En évoquant des veaux, dont les têtes se couvrent de sang (« Calves' heads all dew-bristled with blood on counters »), la sophistication formelle du vers, soulignée par une allitération en dentales sévèrement encadrée par les occlusives initiale et finale (« Calves », « counters »), et l'image ridiculement

délicate transformant le sang en rosée du matin, mettent en avant une voix poétique orgueilleuse et insensible, figée dans une posture hypocrite. Au rythme du soleil et de la lune (« Grinned like masks where sun and moon danced »), il contemple avec délectation une danse macabre terrifiante sans même se rendre compte de ses implications. Les masques mortuaires que les animaux affichent dérobent leur regard, emporté par une mort subite, sous l'œil indifférent des astres continuant de tourner, et celui du sujet poétique, impassible face à la souffrance des autres créatures.

De la même façon, malgré la violence sourde qui ressort du geste de l'homme presque mort et défiguré par la torture (« And my mate with his face sewn up / Where they'd opened it to take something out »), capable encore de trouver la force pour tendre le bras (« Lifted a hand »), le protagoniste ne remarque que le sourire que son compagnon affiche alors même que la mort déjà l'emporte (« He smiled, in half-coma »). L'accent mis sur les têtes d'animaux puis sur le visage humain, fait des premières les totems accompagnant le dernier dans la mort, masques mortuaires (« Grinned like masks ») au caractère sacré (« A stone temple smile »). Le cri final du sujet poétique, cependant, met fin à la mascarade : déformant le visage dans une contraction de douleur, il lui fait connaître la souffrance qu'il observait de loin sans comprendre. Arraché par son propre corps au silence de ses entrailles, ce hurlement le tire de son retrait hypocrite, le poussant vers l'annihilation finale. Ce sont les mêmes images que convoque le récit de *Gaudete*. Ici aussi, tout est déjà annoncé au début du récit : la vision prémonitoire de Maud, dans le chapitre où elle apparaît pour la première fois, l'annonce d'entrée de jeu. La domestique a bien raison de voir le visage de Lumb se déformer et se transformer en une masse grotesque de chair enflée, « gargouille qui crie ou qui rie » (« Lumb's face / Contorts, transforming / To a grotesque of swollen flesh / A glistening friar-fat / Gargoyle of screaming or laughter », G 63). L'expression outrée du visage du Révérend, figé comme une statue de pierre, préfigure déjà sa fin. Plus tard, en effet, son masque tombera mollement : « His lips loll idiot loose. His mask / Is loosened, as with ultimate exhaustion » (G 116). Le jeu allitératif de liquides, mêlé au polyptote formé entre l'adjectif « loose » et le participe « loosened » font tout particulièrement valoir cette bouche relâchée d'où s'échappe un souffle ténu et épuisé. La bouche s'anime avec difficulté, la gorge se noue, les poumons se soulèvent douloureusement, laissant passer l'air, non sans peine, comme si Lumb se noyait :

Lumb's mouth lumps with movement.
 Sounds lump in his squeezed throat.
 His lungs struggle, as under water.
 His legs muscles, his arms, jerk. His hands jerk.
 Unconscious he tries to get up
 As if a soul were trying to get out of a drowning body. (G 116)

Les noms « lump » et « lungs », renvoient au nom de Lumb : alors que son corps est décrit par fragments, soulignant la façon dont il se morcelle déjà, perdant son intégrité et sa force, ces éclats sonores résonnent comme en prélude à des cris de souffrance et d'agonie, à un dernier souffle s'échappant du corps alors que l'âme du Révérend, remplacé par son double, voit son identité et son âme défaites, éclatées et détruites. Lorsque viendra enfin le moment du triomphe de Maud face à Lumb, elle ne se contentera pas de lui arracher son masque, mais bien son visage (« Then Maud's fingers hook down over his face, / She hauls his upper lips and nostrils upwards, as if she would tear his face off upwards », G 148). Juste avant, le Révérend a bel et bien, de façon définitive, laissé tomber ce masque, au moment de pousser un cri surnaturel.³⁴¹ Proprement déchirant, ce hurlement déforme sa bouche grande ouverte et le « masque peint » tendu sur son visage ; de même, le corps des autres personnages se soulève, comme en réponse à ce cri qui les submerge, les habite, les ravage. Enfin, le cri poussé par Maud, va jusqu'à « percer le cœur du son », parvenant en ce point où le hurlement de Lumb, « cri dans le cri », semble prendre sa source et se consumer. Par son rugissement, Maud exprime toute la puissance vitale et mortifère qu'elle offre et interdit tour à tour : tous, désormais, sont à sa merci, et face à elle, Felicity en est le parfait exemple. Elle est l'enfant qui, littéralement privée de parole, ne peut rien opposer à cette décharge sonore aux pouvoirs démesurés.

Comme le suggère la figure de Prométhée mise en scène dans le premier texte de la séquence *Prometheus On His Crag*, les masques tombent alors que la voix déraile : Prométhée laisse le « masque de sa bouche pendre » dans la lumière, incapable de prononcer le moindre mot (« He let his mouth-mask far off / Loll in the light »). « Rien de nouveau sous le soleil » pour l'homme qui ne peut plus se soustraire à sa condamnation : « Oui, il y a un temps et un jugement pour chaque chose, mais il y a un grand malheur pour l'homme : il ne sait pas ce qui arrivera, qui pourrait lui annoncer comment ce sera ? Aucun homme n'est maître du souffle pour retenir ce souffle ; personne n'est maître du jour de la mort. Il n'y a pas de relâche dans le combat et la méchanceté ne sauvera pas son homme » (Ecclésiaste 8 : 6-8. In *La Bible de Jérusalem. opus cit.* 1062). Comme le répète la sagesse implacable de l'Ecclésiaste, rien ne sauvera l'homme méchant de la faillite de son souffle.

³⁴¹ « And Lumb's mouth stretched open, like a painted mask / Utters a long cry inside the cry / That is torturing all of them / As they all cry together / As if they were being torn out of their bodies / And Maud's scream rips out the core of the sound / As she drags Felicity, by the hair ». (G 146)

c. Etoiles mourantes, épures vacillantes et chimères cauchemardesques

Alors que les contours de son langage et de son corps se brouillent, l'homme doit se rendre compte, comme Crow, de la perte de ses dernières facultés. Si le corbeau, dans « Lineage », est déjà décrit, au premier jour de la vie, « tremblant, sans ailes, dans la souillure de son nid » (« Trembling featherless elbows in the nest's filth »), Saint Georges lui aussi frémit à présent, tentant de rassembler ses dernières forces (« He shivers », « Confused, / Shaken, he aims his attention »). Il a le souffle coupé et dépouillé, et il s'avère, comme « Crow Tries the Media » le suggère, que le moindre contact est désormais impossible, car trop douloureux (« He shuddered out of himself he got so naked / When he touched her breast it hurt him »). L'exemple des personnages de « Notes for a Little Play » révèle que les hommes se voient désormais dépossédés de leurs propres corps, qui se volatilisent (« Faces and eyes evaporate. / Hands arms legs feet head and neck / Chest and belly vanish ») et qu'il faut se rendre à l'évidence : ils ne sont plus que fantômes balbutiant de spectrales paroles, hantés par des cauchemars plus tangibles qu'eux. Le dernier « filet » de voix qui s'échappe déraille, rappelant le « défilé » de plaintes dans « Crow Tyrannosaurus », et sa rumeur tremblante (« Creation quaked voices – / It was a cortege / Of mourning and lament »).

La confusion de Crow, qui sombre peu à peu dans un délire effrayé, fait écho à la progressive dissolution des figures de « Wings », poème où Sartre est décrit alors qu'il tente de recréer le monde dans son esprit mais ne parvient qu'à convoquer des spectres (« He regrows the world inside his skull, like the spectre of a flower »), où Kafka se voit dominé par l'ombre menaçante d'un ange aux ailes démoniaques (« And the great shattered wing / Of shadow is across the floor ») et où Einstein est le captif du néant, dans une cage « pleine de rien ». L'étoile qui se heurte à ces murs aveugles signale l'advenue du désastre. Son éclat faiblissant fait définitivement place aux ténèbres. De la même manière, l'aube morne de « Dawn's Rose » fait miroiter un dernier reflet lumineux avant le noir complet, et « Crow Alights » met en avant un paysage qui, malgré la levée du jour (« the morning »), demeure plongé dans l'obscurité (« dark-spined », « black »). Dans ce poème, les métaphores multiples, faisant de l'ensemble des montagnes un troupeau, de la mer une bête terrifiante à la surface noire et aiguisée (« Dark-spined ») et des étoiles des « champignons dans une forêt de néant » (« mushrooms ») métamorphosent le paysage en territoire cauchemardesque. Tandis que la terre et la mer se replient l'une dans l'autre, les autres éléments de la nature perdent leur consistance dans un nuage de vapeur, comme en témoignent les verbes « steaming », « fuming away » et

« clouding », qui décrivent les montagnes « embrumées », et les étoiles qui partent en fumée en « brouillant leurs spores » (« clouding their spores »). Comme le signale la dernière métaphore de la strophe, les changements de la nature sont le résultat de la dissémination du « virus de Dieu » (« the virus of God »). Crow frémit, saisi d'horreur (« And he shivered with the horror of the Creation »).

L'horreur est étymologiquement hérissement : elle provoque ce frémissement du corps et de l'esprit, désormais incapables de trouver leurs repères. Les ténèbres monstrueuses qui s'épaississent autour du sujet humain sont l'indice d'une perte de repères généralisée. Dans « The Summoner », le second poème de *Cave Birds*, l'invocateur que le sous-titre annonce comme une figure herculéenne (« A Hercules-in the-Underworld Bird »), rappelle la figure de Saint Georges, lui aussi comparé à Hercule dans « Crow's Account of St George » : il est un monstre qui renvoie le sujet poétique à sa propre ignominie, et à sa volonté de contrôle démesurée. Les plumes qu'arbore l'oiseau dessiné par Leonard Baskin sont des balafres qui tranchent une silhouette puissante et presque vulgaire, dotée de jambes épaisses et musclées, de serres impressionnantes et d'organes génitaux protubérants.³⁴² A la fois homme et oiseau, cette créature présente des plumes-lames et des serres-crochets qui le rendent aussi terrifiant que repoussant : la forme de certaines plumes, qui rappelle davantage celle du bec, renforce l'impression d'un corps devenu forteresse menaçante. Cet étrange plumage attire cependant l'attention vers une tête, à moitié dissimulée dans l'ombre et le flou des traits d'encre. Les lignes acérées tracées par le dessinateur martyrisent un corps qui commence à se brouiller. Désormais en train de découvrir l'univers souterrain des enfers, territoire des oiseaux, le sujet poétique décrit par Ted Hughes ne perçoit du monde qui l'entoure que des bribes insignifiantes, visibles ou sonores : ainsi, les feuilles de chêne crissent, seulement perturbées par un « soupir », et un éclat de lumière se fait parfois visible (« Among crinkling of oak-leaves – an effulgence, / Occasionally glimpsed. »), qui vient troubler les ombres saisissantes qui se reflètent contre les murs, à la lueur des lampadaires (« Shadow stark on the wall, all night long, / From the street-light. A sigh »). La structure paratactique de ces vers égrène un à un autant d'indices troubles, messages sans explication qui tout en signalant la possibilité d'une découverte, s'avèrent illusoires : ils semblent tout droit sortis d'un livre d'espionnage, comme autant de vignettes éculées, devenues clichés vides et sans profondeur. Ainsi, la mention de restes de

³⁴² Hughes, Ted, et Leonard Baskin. *Cave Birds. An Alchemical Cave Drama* [CB]. New York : The Viking Press, 1978, 9.

nourriture et de bouteilles vides (« Evidence, rinds and empties / That he also ate here »), attestant le passage du coupable recherché, ne peut pas devenir la « preuve » satisfaisante dont le sujet poétique est en quête.

Dans « Crow's Vanity », Ted Hughes se joue une fois encore des hommes, démontrant à la fois les limites de la raison et de l'œil humains et leur incapacité à faire sens des signaux brouillés et évanescents du monde qui les entoure. Les difficultés que Crow rencontre à voir à travers le « miroir malfaisant » (« evil mirror ») sont d'autant plus ridicules qu'il semble être plutôt face à une fenêtre ouverte sur le monde. N'y cherchant que son reflet (« he peered // For a glimpse of the usual grinning face »), son égocentrisme et sa vanité sont mis en évidence : Crow a beau tenter de « regarder de près » (« Looking close »), et tenter de « voir » (« Crow saw ») son reflet, il doit sans cesse essuyer la vitre (« he wiped the glass ») et jeter de nouveaux coups d'œil. La répétition de la formule « he wiped the glass » à la fin des trois premières strophes, qui lors de sa seconde occurrence est inversée (« Steaming the glass he wiped it »), souligne l'embarras grotesque de l'oiseau qui, en se rapprochant du verre, ne fait que le recouvrir de la buée que produit son propre souffle (« he was breathing too heavy »). Ainsi, même immobile et silencieux, l'oiseau, à l'image de l'homme, est incapable de faire sens des signes qui s'affichent pourtant sous ses yeux. La vapeur de buée matérialise l'épaisseur du langage qui n'a même plus besoin d'être oralisé pour brouiller la raison et mettre à mal les capacités de compréhension humaines.

De plus, la présence d'espacements intempestifs, dans le creux des vers, remplaçant la ponctuation et brisant le cheminement des pensées de l'oiseau, reproduit dans l'espace du texte la déroute de l'esprit face aux éclats d'un miroir brisé, devenus littéralement les symboles épars d'un monde incompréhensible. Le miroir, ouvert à tout ce qui l'entoure, révèle effectivement à Crow des « fragments » dispersés du monde, qu'il n'arrive pas à ordonner et qui demeurent absurdes et flous : ce ne sont que des « brouillards », comme le suggère la répétition du nom « mistings » et le polyptote formé avec l'adjectif « misty ». L'angoisse de l'oiseau est rendue palpable à travers son acharnement, qui devient vite risible, à nettoyer la vitre. Le fait qu'il soit incapable d'apercevoir le reflet de son propre sourire, suggère également que ce n'est pas seulement à cause de la buée qu'il ne le voit pas, mais parce qu'il a bel et bien cessé de sourire. En effet, la formule « It was no good » ne vise pas seulement l'échec de Crow, mais trahit également l'existence d'une autre raison à son inconfort. De plus, la répétition de l'adverbe « too », mettant en avant la lourde respiration de Crow, la chaleur de son souffle, et le froid environnant (« he was breathing too heavy / And too hot and space was too cold »), laisse percer son malaise. Il semble distrait et systématiquement empêché, gêné dans chaque geste

qu'il tente d'esquisser. Le dernier mot du poème, l'adjectif « eerie », confirme le climat d'inquiétude dans lequel Crow évolue.

En réalité, la confusion du corbeau est causée par son comportement: obsédé par le désir d'y voir clair, tout en ramenant le spectacle du monde à son propre reflet, il ne peut qu'échouer. Son égocentrisme spéculatif l'empêche de faire sens des objets qu'il observe, qui demeurent détachés les uns des autres. L'apparente incohérence entre ces éléments renforce l'étrangeté de la scène : il voit « Des brouillards de civilisation des tours des jardins / Des batailles » (« Mistings of civilizations towers gardens / Battles ») puis « Des brouillards de gratte-ciels des réseaux de villes / Embuées » (« Mistings of skyscrapers webs of cities / Steaming »), ensuite « Des étendues de fougères étalant leurs frondes sur les brouillards / Une araignée glissant sur son fil » (« Spread of swampferns fronded on the mistings / A trickling spider ») et enfin « Les ballerines embrumées / Les golfes en flammes les jardins suspendus » (« the misty ballerinas / The burning gulfs the hanging gardens »). A chaque fois, la formule présentative « there came » suggère que ce sont ces images qui émergent et viennent jusqu'à Crow, simple récipiendaire d'un message qu'il a du mal à interpréter. De plus, les enjambements rendent possible la double portée des termes rejetés, renforçant l'ambiguïté des images : si le premier enjambement, rejetant le nom « Battles », semble simplement ajouter un terme supplémentaire à l'énumération du second vers, le participe présent « Steaming » peut à la fois référer aux villes plongées dans la brume, ou bien à la vitre brouillée par le souffle de Crow, et qu'il s'apprête à essuyer (« Steaming the glass he wiped it »). De même, il est moins probable qu'une araignée soit visible dans le champ de fougères, et elle semble plutôt perturber Crow, qui la voit soudain défiler devant le verre, accentuant ses difficultés. Le corbeau ne fait pas que lutter pour ajuster son regard, mais il est également, à son insu et de façon cocasse, en train de loucher. Le lecteur souffre de la conséquence directe du strabisme de Crow : ses troubles visuels aboutissent à un trouble syntaxique, qui fait du texte une liste incohérente où le sens peine à émerger.

Dans le dernier exemple, le recours à l'article défini « the » et le passage du déictique distal « there » au déictique proximal « here » suggèrent que les termes évoqués sont connus de Crow. Pourtant, les images sont plus que jamais déliées l'une de l'autre, évoquant d'un côté les magnifiques jardins suspendus de Babylone, de l'autre des paysages cauchemardesques réduits en cendres. La présence incongrue de danseuses ne fait qu'ajouter au trouble du lecteur. Basculant dans un délire incompréhensible, Crow ne peut plus faire sens de rien. Il semble victime d'hallucinations inquiétantes, en proie à un cauchemar plus que jamais palpable. En laissant le texte irrésolu, le poète n'abandonne pas seulement Crow à son sort : c'est aussi le

lecteur qui est livré à lui-même, à la fois amusé par le ridicule de Crow et perclus de doutes. Dans « Crow's Vanity », si le miroir est une simple vitre, il donne au lecteur l'impression de n'y voir qu'un spectacle amusant, achevant l'exposé de la fatuité de l'oiseau. Pourtant, il offre également au lecteur un reflet où apparaît la vanité de ses propres prétentions à faire sens.

La fixité de l'image, celle du langage des hommes et de leur corps, symbolisés par excellence par la figure de « The Contender », basculent également dans « Crow Paints Himself into a Chinese Mural », où un tremblement fait tout vaciller. La représentation d'un tableau de guerre, dans la lignée de « Crow's Account of the Battle », que le poème introduit est mise en danger par sa structure très irrégulière, qui participe de l'impression de confusion et de désordre. Le statisme et le calme du premier distique, mis en avant par la structure averbale de la strophe, paraissent alors particulièrement trompeurs. La métaphore qui met en valeur les « lances » et les « bannières » que forment les touffes d'herbe dans le campement met en évidence une violence sourde qui envahit même la nature environnante (« The grass in its tussock / With its spears and banners, at nightfall »). Le tableau où Crow se représente, pour l'instant sobrement accroché au mur, va peu à peu prendre vie.³⁴³ En effet, débute le monologue délirant de l'oiseau apeuré, qui se met à trembler de la tête aux pieds (« My thin shoesoles tremble »). La seule solution est de fuir, comme le souligne l'impressionnante liste qui décrit des hommes (« And the people scamper past, coughing and stumbling »), des arbres, des lézards, des chevaux, tous saisis par l'horreur (« the fright-glare ») et cherchant à s'échapper. Le recours à un subtil réseau de répétitions met en évidence la façon dont la peur se diffuse et contamine tous les êtres : les hommes trébuchent dans leur course, saisis d'une toux furieuse (« coughing and stumbling ») qui atteint également les arbres (« The trees cough and shake »). La situation n'en est que plus terrifiante, dans la mesure où l'emploi du verbe « shake » fait directement écho à la répétition du verbe « tremble » (« My thin shoesoles tremble » / « for even the eye trembles »), qui renvoie à Crow.³⁴⁴ S'interposant comme un contrechant glaçant,

³⁴³ Ainsi, dans la seconde strophe, l'apparition d'un spectre accroît l'atmosphère angoissante dans laquelle est plongé le campement « à la nuit tombée ». Ce fantôme est une ombre supplémentaire, qui avance, menaçante, comme un « char d'assaut » (« with the circumspect ribs of a tank »). L'allitération en occlusives disséminée dans tout le sizain (« comes », « circumspect », « tank », « Crumpled », « cardboard », « crew », « Scorched », « black »), contrarie la supposée évanescence du fantôme. Par son crépitement, elle souligne la façon dont le spectre impose son pouvoir destructeur, comme un feu qui viendrait dévorer un morceau de carton (« Crumpled to wet cardboard ») puis un vieux cliché (« wedding photo ») pour le réduire en cendres (« Scorched, black-edged, in wet ashes »). La répétition de l'adjectif « wet », qui vient directement s'opposer au verbe « scorched » ou au nom « ashes », supposant la déflagration des flammes, fait du spectre une violence aussi sournoise qu'incompréhensible, jouissant du pouvoir de forces contraires pour accomplir son œuvre destructrice. (CP 251)

³⁴⁴ Le passage du fantôme, symbolisé par une bourrasque sulfureuse (« And the sulphur-blast passes »), provoque une montée de la terreur (« the fright-glare ») : son passage, décrit par le verbe « passes » est la cause directe de la fuite des hommes et des lézards, comme le suggère l'emploi de la particule adverbiale « past ». La composition

l'aparté du corbeau suggère alors que, comme les arbres et à la différence des être animés capables de s'enfuir, il ne peut plus bouger si ce n'est pour trembler de peur. La mention du « flou » qui envahit « l'image » (« The picture blurred ») rappelle le cliché du mariage de la strophe précédente (« a wedding photo ») : elle intime un mouvement de recul, déréalisant un instant la menace qui plane sur la scène, bien trop folle pour être autre chose qu'une composition délirante, sagement accrochée contre un mur.

Pourtant, tout porte à croire qu'il ne s'agit pas simplement d'une fiction pictographique. Le mouvement généralisé de fuite et les tremblements qui saisissent tous les êtres animés et les éléments naturels sont corroborés par la mention du sol qui se « craquelle » entre les touffes d'herbe (« The soil cracks between tussock and tussock »), se dérochant et se morcelant sous les pieds de Crow, « comme une bouche essayant de parler » (« as a mouth trying to speak »). Cette dernière formule fait l'objet d'une répétition dans la suite de la strophe, initiant un nouveau mouvement dans la fugue chantée par l'oiseau. Trois entités tentent de s'exprimer de cette manière : « le cœur et les entrailles funéraires du globe » (« The mortuary heart and huts of the globe »), le cerveau interrompu, encore plein de la chaleur d'un dieu qui vient de mourir (« The still-warm, stopped brain of a just-dead god »), la « tête sans corps, mutilée, plâtrée de sang d'une planète » (« The mauled, blood-plastered, bodiless head of a planet »). L'accent mis sur des corps fragmentés, dont seuls certains organes s'animent encore (cœur, entrailles, cerveau), met en évidence un moment de torture généralisée, celui d'une guerre invisible dont le spectre est paradoxalement le seul indice. Plus un être n'est capable à présent de prononcer un mot, ou même d'articuler un cri (« Trying to cry »). A côté, sur un prunier, un merle « secoue sa voix » (« And a blackbird sitting in the plum tree / Shakes and shakes its voice ») : l'ambiguïté de la formule laisse à penser que le cri de l'oiseau devient l'étendard menaçant qu'il agite comme il pourrait ébouriffer son plumage pour se rendre plus impressionnant. A l'inverse, elle laisse aussi deviner la possibilité d'un grelottement de terreur, qui fait écho au frémissement effrayé qui saisit créatures vivantes aussi bien qu'éléments naturels dans une atmosphère de mort et d'angoisse. Le merle, qu'il soit maître ou non de la secousse qui altère sa voix, symbolise la victoire absolue des ténèbres, du silence et de la mort. Fuite, tremblements et rupture, les trois mouvements de la fugue macabre entonnée par Crow, se concluent significativement sur une voix qui déraile.

verbale binaire, instaurant un parallèle supplémentaire entre entités humaines et végétales, laisse paraître un léger décalage : d'une part, le passage du présent continu au présent simple accentue la force de permanence du danger. De l'autre, le passage du verbe « stumble » au verbe « shake » met en évidence l'impossibilité pour les arbres d'échapper à la menace, à la différence des hommes. (CP 251)

Le corbeau est un autre fantôme (« And I too am a ghost »), le spectre d'un « grand général » qui se tient « silencieux contre sa poitrine » (« I am the ghost / Of a great general, silent at my chest »). Le recueillement du militaire est l'indice de la fin du combat, et de la victoire écrasante des ténèbres.³⁴⁵ L'illusion se dissipe : sur le tableau accroché au mur, seulement une scène crépusculaire. Crow effleure la peinture (« As I finger one piece »), reconnaissant des éléments familiers (« the spears, the banners »), évoqués au début du poème. Il ne lui reste qu'à « patienter » (« wait ») que la mort, angoisse atroce, despotique, sur son crâne incliné plantant son drapeau noir, finisse son ouvrage. Les tremblements de peur qui saisissent Crow, mais aussi les hommes et la nature, témoignent de leur impuissance avec plus d'éloquence que le langage articulé. L'image vacille aussi, alors que le tableau se transforme et prend vie, prenant l'épaisseur effrayante du cauchemar, brouillant les repères et défaisant les fils avec lesquels la raison tisse l'écheveau ordonné de la réalité. Les corps frissonnants ne laissent plus échapper qu'un tremblement de voix, spectre de parole, qui s'évanouit rapidement. Les masques sont définitivement tombés, alors que retombe aussi l'illusion qui permettait aux hommes de se convaincre de leurs pouvoirs. Dans « Carnival », Crow a bien compris qu'il est trop tard désormais :

Not the snake either but the snake too late
The spectre of a snake screaming the spectre of a scream

The flailing blueprint of a planarian
Blind into the glare, black into the black

While the wind harrowed the oakleaves and the bleak lakes glittered. (« Carnival », CP 216)

Les hommes, eux aussi, ne sont plus que fantômes qui poussent un cri spectral et se trouvent réduits à l'« épure vacillante » d'un parasite insignifiant. Comme « dans la vallée des étoiles mourantes, dans la vallée creuse » où « gît la mâchoire brisée d'un royaume perdu » dépeinte par T. S. Eliot dans « The Hollow Men », les hommes décrits par Ted Hughes retombent dans le noir, balayés par le cauchemar que le vent porte dans ses hurlements déchirants, et que l'éclat lugubre de l'eau fait miroiter.³⁴⁶

Comme Crow qui frémit ou chute, horrifié, dans « Crow Alights » et « Crow Sickened », ou à l'image de Lumb dans le Prologue de *Gaudete*, l'homme de la raison se

³⁴⁵ La reprise épiphorique du verbe « wait », qui s'ajoute à l'effet d'écho produit par la répétition de termes apparaissant dans le premier distique (« The spears, the banners ») ramènent indirectement le lecteur à la contemplation du campement immobile et de la nature assoupie au début du poème. La fragmentation des vers en monostiches fait de ce refrain un chant amoindri, qui ne s'élève plus que dans un murmure affaibli. (CP 251)

³⁴⁶ « The eyes are not here / There are no eyes here / In this valley of dying stars / In this hollow valley / This broken jaw of our lost kingdom. » (Eliot 1963, 91)

retrouve dans l'impasse. Il sait peser sur lui la menace d'une vengeance de la part de celle qu'il a tant opprimée : les forces de la nature, sous la forme de créatures inquiétantes, se rapprochent inéluctablement. Le spectre invasif du cauchemar, sous la forme des crabes du poème « Ghost-Crabs » ou du cheval de la nouvelle « The Rain Horse », extraits de *Wodwo*, attestent la ruine des hommes. Les conquérants avides se voient à la fois envahis au sein de leur conscience par ces créatures incontrôlables, et réduits à l'exil, sans plus aucune ressources, comme le chevalier de fer qui erre dans la troisième partie de « Gog », extrait de *Wodwo*. La métaphore militaire au centre de « Crow Paints Himself into a Chinese Mural » est à cet égard signifiante : elle rappelle la rigidité orgueilleuse de Saint Georges, persuadé d'être le sujet actif autour duquel le monde s'organise docilement, et celle de son ombre, ce cavalier sans nom qui, dans « Gog », foule la terre sans jamais s'arrêter. Il est, dans ce poème, le « séraphin de l'orée lugubre » (« the seraph of the bleak edge »), qui « longe au galop la crête du monde » (« Gallops along the world's ridge in moonlight »). La métaphore fait du chevalier un ange déchu, condamné à errer dans les marges, aux confins du monde : il est bel et bien le reflet spectral de l'homme de la raison, condamné à l'exil (« Out »), perdu dans un voyage jusqu'au bout de la nuit.

Comme le souligne la structure parallèle des vers qui évoquent d'un côté la terre, balafmée (« Out of the wound-gash in the earth »), couverte de sang sombre (« Out of the blood-dark womb »), et de l'autre le chevalier qui poursuit son chemin (« the horseman mounts », « gallops bowed the horseman of iron »), l'homme en exil demeure intimement lié sa matrice tellurique. L'objet de sa quête, son « graal » (« the grail »), n'est autre que le rêve que la terre renferme en son sein, songe primordial du « sang-racine des origines » (« The womb-wall of the dream that crouches there, greedier than a foetus, / Suckling at the root-blood of the origins »). Lorsqu'il parvient au berceau chancelant (« the rocking, sinking cradle ») d'où émerge « l'enfant qui n'est pas encore né » (« The unborn child »), le déséquilibre initié par la profusion des images fait plonger le lecteur en même temps que le chevalier de fer dans ce tourbillon où joie et fureur, extase et agonie, rêve et cauchemar, vie et mort se confondent dans l'illusion des ressemblances (« That is the seal of resemblances / That is illusion / That is illusion »). Face au vide et à l'indéfinition, le chevalier, comme le lecteur, est contraint de reprendre la route dans une coda effrénée. Le « graal » dont le premier est en quête est un rêve « carnassier » (« the fanged grail »), à l'image de la terre dévoratrice qui attend patiemment qu'il rejoigne ses entrailles, à la fois berceau matriciel et tombe (« Whose smile is in the belly of woman / Whose satiation is in the grave »). L'exil ne prendra fin que lorsque le chevalier de fer, traversant sans relâche l'arche du monde (« Out under the blood-dark archway ») se rendra compte qu'elle est le seuil à traverser pour s'unir à sa matrice tellurique (« Out of the blood-dark womb »).

Entraîné dans cette danse macabre, cette ronde infernale et sans fin, il est incapable de la reconnaître : comme le poème le suggère, le cauchemar de l'exil confronte l'homme « au sceau des ressemblances ». Rien ne ressemble davantage à l'horreur qu'il découvre sur terre que l'expérience vertigineuse du rêve cauchemardesque, rien ne rappelle plus ce spectre errant que lui-même. Les images chaotiques disséminées dans « Gog », comme dans « Crow Paints Himself into a Chinese Mural » mettent en évidence la ressemblance troublante entre l'homme et les monstres qui l'effraient le plus. L'exemple du chevalier de fer met en outre en avant la condition de l'homme de la raison, persuadé d'être au centre du monde : comme Crow qui, croyant faire son autoportrait, découvre en fait un spectacle terrifiant qui met en péril son équilibre et son intégrité, il est lui aussi relégué dans les marges, acculé au « bord » du monde (« edge »), aux abords de l'abîme.

Ce lieu frontalier est le plus dangereux des territoires, car c'est là que ce qui jusqu'alors était précautionneusement maintenu à l'écart, menace de faire invasion. Alors, le plus grand danger de l'exil n'est pas sa permanence, mais sa fin, lorsque au bout de la nuit, l'homme comprend que jamais plus, il ne verra la lumière. Dans *Wodwo*, « Ghost-Crabs » évoque cette frontière où les rapports de force s'inversent : les crabes-fantômes signent l'annihilation des dernières forces humaines. Les ténèbres de la nuit et des flots déchaînés mettent en avant un monde naturel brutal et inflexible : sans cesse des énergies contraires s'affrontent, avec la violence des rochers qui « broient leur pâleur » (« It looks like rocks uncovering, mangling their pallor »). Blanchis et assaillis par les flots intraitables de la mer, ils résistent tant bien que mal « au labeur de la marée » (« the labouring of the tide »), qui, cependant, recule (« Its power slips back from glistening nacelles »), faisant place à un autre spectacle. Les crabes (« and they are crabs ») « émergent / Invisible dégorgeant du froid de l'eau / Sur l'homme qui se promène le long des plages » (« They emerge / An invisible disgorging of the sea's cold / Over the man who strolls along the sand »). Malgré leur immatérialité, les crabes spectraux possèdent une « gueule bouillonnante », des yeux pleins d'une « lente furie minérale » et étreignent le néant où les hommes gisent, étalés sur des lits ou assis, reclus dans des pièces fermées (« their bubbling mouths, their eyes / In a slow mineral fury / Press through our nothingness where we sprawl on beds, / Or sit in rooms »). Les crabes s'insinuent avec voracité dans les pensées des hommes jusqu'à pénétrer leur monde, devenu leur propriété (« These crabs own this world »). Face à leur pouvoir (« They are the powers of this world »), les hommes s'effacent, réduits au rang de « bactéries » insignifiantes (« We are their bacterias »). Pourtant, les crabes ne font qu'incarner le « tumulte de l'histoire » (« They are the turmoil of history ») et renvoient les hommes à leur propre bestialité. Dans « Ghost-Crabs », l'homme, perdu le long des berges, refuse de faire face

au « fleuve glacial et terrifiant de l'existence » d'écouter le chant cruel des crabes et de se laisser bercer par le vent marin qui siffle entre les rochers (« Their singing is like a thin sea-wind flexing in the rocks of a headland, / Where only crabs listen »), qui lui intime d'affronter les épreuves et de faire face à la mort avec vigueur (« Dying their lives and living their deaths »).

Pourtant, il ne peut plus ignorer la menace qui pèse sur lui. Le cauchemar s'étend, le silence pèse sur elle, plus aucun air ne souffle, au cours de ce voyage insensé qui est celui de Bardamu au bout de la nuit « où rien ne luit »³⁴⁷, mais aussi celui du narrateur de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad :

Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. The air was warm, thick, heavy, sluggish. There was no joy in the brilliance of sunshine. [...] There were moments when one's past came back to one, as it will sometimes when you have not a moment to spare to yourself; but it came in the shape of an unrestful and noisy dream, remembered with wonder amongst the overwhelming realities of this strange world of plants, and water, and silence. And this stillness of life did not in the least resemble a peace. It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention. It looked at you with a vengeful aspect. (Conrad 41)

En remontant le cours du fleuve jusqu'aux « premières origines du monde », le personnage de Conrad ne découvrira désormais rien d'autre que l'horreur, celle qui fait sombrer Kurtz dans la folie et annonce son anéantissement définitif, dans un monde où tout n'est plus que vanité. La nature effrayante, rappelant à l'homme l'âge où « les arbres étaient rois », où la terre était le théâtre de guerres végétales, le fait trembler de tout son corps.

Parmi les nouvelles qui composent la seconde partie de *Wodwo*, « The Harvesting » et « The Rain Horse » mettent tout particulièrement en avant la manière dont les hommes perdent peu à peu le contrôle face aux forces impitoyables de la nature. Ces dernières se manifestent sous la forme de chimères inquiétantes et infernales, émanations du délire cauchemardesque qui submerge le sujet humain. Prenant des formes animales, elles matérialisent la bestialité de l'homme de la raison et la folie sauvage du « psychosome martyrisé » évoqué par Ted Hughes dans son hommage à T. S. Eliot. Ainsi, dès le début de « The Rain Horse », l'apparition d'un cheval dans les champs désertés surprend le protagoniste, qui ne parvient pas à déterminer les intentions de cette étrange créature aux allures à la fois félines et cauchemardesques (« It seemed to be running on its toes like a cat, like a dog up to no good . [...] like a nightmarish

³⁴⁷ L'épigraphe de *Voyage au bout de la nuit* évoque un extrait de la Chanson des Gardes Suisses (1793) : « Notre vie est un voyage / Dans l'hiver et dans la Nuit, / Nous cherchons notre passage / Dans le Ciel où rien ne luit. » (Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. 1952. Folio Plus Classiques. Paris : Gallimard, 2009, 8)

leopard », Wo 46). Le cheval, qui apparaît encore comme un spectre contre le ciel embrumé de la vallée, semble le suivre comme son ombre (« Out in the middle of the first field, tall as a statue, and ghostly silver in the undercloud light, stood the horse, watching the wood », Wo 50), et révéler les failles d'un homme qui n'est effectivement plus que l'ombre de lui-même. Dans « The Harvesting », le chasseur Mr Grooby, se laisse lui aussi submerger par l'impression terrifiante qu'il est lui-même pourchassé et qu'il fait l'objet d'une traque fatale. Cette inversion des rapports de pouvoir, au cœur des nouvelles de la seconde partie de *Wodwo*, témoigne de l'impuissance de l'homme de la raison face aux énergies sauvages qui l'entourent et qu'il ne peut ni comprendre ni contenir. Les deux nouvelles, au même titre que « Snow », mettent en scène un sujet humain qui maîtrise apparemment la situation dans laquelle il se trouve. L'accent mis sur chaque mouvement et chaque pensée du personnage rend d'autant plus spectaculaire le progressif changement d'équilibre dans les rapports de force. L'hypertrophie du point de vue est alors subtilement mise à mal, et le lecteur doit se rendre compte que celui qui semble le maître du jeu est en fait un simple pion, dominé par les forces malignes de ses propres chimères, qu'il ne parvient plus à maîtriser.

Dans « The Harvesting », Mr Grooby, chargé d'éliminer les lièvres nuisibles à la récolte du blé, apparaît ainsi comme sûr de lui, supportant la chaleur de l'été et prêt à profiter des meilleurs instants pour achever sa tâche (« The best sport of all, he knew, usually comes in the last ten minutes. He would be a fool to go off and miss that after waiting for it, earning it, so to speak, all morning », Wo 82), héroïquement capable, même, de « triompher de la lenteur du temps et du poids écrasant de la chaleur » (« By standing perfectly still, leaving his body to the sun's rays and shrinking inwardly from all its surfaces, he found he could defy both the slowness of time and the huge enveloping weight of the heat », Wo 83). Pourtant, la scène est bien présentée, d'entrée de jeu, comme infernale. L'atmosphère est suffocante : plus un souffle d'air sous ce soleil de plomb mis à part le vacarme « plus brûlant et plus fatal » des machines et des ouvriers, secondés par des meutes de chiens qui semblent tout droits sortis des enfers.³⁴⁸ C'est une averse qui, à l'inverse, surprend le protagoniste de « The Rain Horse » au début de

³⁴⁸ « Not a breath of air moved to relieve him. A *dull* atmosphere of pain had settled just above eyelevel, and he had the impression that the whole top of heaven had begun to glare and flame. [...] This was surely unnatural heat. He could remember nothing like this. The hanging dust raised by the tractor and the hurrying blade of the cutter absorbed the sun's vibrations till it seemed hot as only a solid substance ought to be. And the spluttering reports, and dense machine-gun bursts from the tractor as it started up the gradient, tore holes in the blanketing air with something fierier and deadlier. Near the edge of the field the dark-scorched-looking figures of out-of-work or off-work colliers, gathering the sheafs into stooks, with their black or tan whippets bounding around them, and one big, white, bony greyhound, appeared hellish, as if they flitted to and fro in not quite visible flames. » (Wo 82-3) (*Mes italiques*)

la nouvelle, et alors que Grooby tire son assurance de son immobilité parfaite, il frissonne sous la pluie (« As the young man came over the hill the first thin blowing of rain met him. [...] He shivered, holding himself tense against the cold », Wo 45). Observant le paysage détrempé autour de lui, il découvre une vallée déserte, qui semble se dissoudre, hors du temps : « Now the valley lay sunken in front of him, utterly deserted, shallow, bare fields, black and sodden as the bed of an ancient lake after the weeks of rain » (Wo 45). L'accumulation d'adjectifs accroît paradoxalement l'impression d'indécision du personnage, qui se laisse submerger par un sentiment d'aliénation.³⁴⁹

Comme dans « The Harvesting », en deux pages, tout est déjà établi. Derrière une assurance de façade, les deux protagonistes trahissent des failles similaires : ils sont inadaptés à ce qui les entoure et s'avèrent incapables de modifier leur comportement ou leur façon d'envisager la situation, comme le révèle l'emploi de l'adjectif « dull » dans « The Harvesting » (« Not a breath of air moved to relieve him. A dull atmosphere of pain had settled », Wo 82), et du nom « dullness » dans « The Rain Horse » (« he [...] felt nothing but the dullness of feeling nothing », Wo 46). Malgré les indices, les deux hommes ne réagissent pas face à un environnement dont ils n'enregistrent rien et qui leur semble sans relief, révélant par là leurs propres manquements. Tous deux, alors qu'ils font l'expérience des premières difficultés, rejettent la faute sur des éléments extérieurs ou hors de leur portée : Grooby pense ainsi que la chaleur est responsable de son malaise grandissant, ou de façon risible, qu'il est désormais trop vieux ou trop gros pour ce genre d'activités (« But last summer there had been no such heat. [...] Or maybe he was simply growing old, beginning to fail in the trials. [...] And he had put on a few pounds since last summer », Wo 84). Le personnage de « The Rain Horse » s'emporte, persuadé d'être tombé dans un « piège » tendu par ce « pays qui lui fait se sentir si exclu, si vieux, si rigide et stupide » (« A wave of anger went over him: anger against himself for blundering into this mud-trap and anger against the land that made him feel so outcast, so old and stiff and stupid », Wo 46). Une « sensation étrange » s'empare alors d'eux, qui naît univoquement d'une soudaine inquiétude vis-à-vis d'éléments jusqu'alors considérés comme familiers ou ordinaires : Grooby voit dans le tracteur une menace potentielle (« He watched the tractor turning again at the bottom of the trip and it was now, as the tractor started

³⁴⁹ « Nothing happened. Not that he had looked forward to any very transfiguring experience. But he had expected something, some pleasure, some meaningful sensation, he didn't quite know what. [...] Twelve years had changed him. This land no longer recognised him, and he looked back at it coldly [...]; felt nothing but the *dullness* of feeling nothing. Boredom. Then, suddenly, impatience, with a whole exasperated swarm of little anxieties about his shoes, and the spitting rain and his new suit and that sky and the two-mile trudge through the mud back to the road. » (Wo 46) (*Mes italiques*)

up the slope towards him, that a strange sensation came over Grooby », *Wo* 85) et de la même manière, le cheval que le protagoniste de « *The Rain Horse* » vient d'apercevoir lui fait un effet déplaisant (« For several seconds he stared at the skyline, stunned by the unpleasantly strange impression the horse had made on him », *Wo* 46).

Tous deux tentent donc de trouver une issue à cette situation inquiétante, mais ils sont déjà conscients qu'il est trop tard, qu'ils sont allés trop loin.³⁵⁰ Lorsqu'ils perdent le contrôle de la situation, ils s'efforcent encore tous les deux de trouver des explications rationnelles ou des signaux rassurants.³⁵¹ Ils reprennent un instant leur esprit, et envisagent une issue « sensée » à leur situation, qui passe pour tous les deux par un appel effectif au « bon sens », par opposition aux pensées délirantes (« nonsense ») ou cauchemardesques (« nightmare ») qui commencent à prendre le dessus.³⁵² La situation de Grooby et celle du protagoniste de « *The Rain Horse* » bascule dès lors que le danger devient inévitable. Dans le cas de ce dernier, il s'agit de trouver refuge dans les bois, et de se soustraire au regard du cheval. Il parvient à se dissimuler derrière des « barricades de ronces » ou des « barrières » d'arbres tandis que la pluie le berce d'une rumeur réconfortante. Pourtant, la nature s'anime aussi d'une vitalité inquiétante, qui rappelle l'animosité potentielle du cheval à l'égard du sujet humain. En témoignent, dès le début de la nouvelle, la mise en avant des champs qui « bondissent et hurlent » (« All around him the fields were jumping and screaming », *Wo* 47), ou la mention de l'écorce des arbres qui « palpète et brille » d'un éclat redoutable (« And the channels of the bark pulsed and gleamed », *Wo* 48).³⁵³ De plus, alors que Grooby constate, à son grand

³⁵⁰ « He sat down hastily, adjusting his pose to look as natural as possible, but nevertheless alarmed and with a deep conviction that he was too late » (*Wo* 85), « He had come too far » (*Wo* 45).

³⁵¹ « Grooby looked around for some explanation » (*Wo* 85), « Surely they would see him lying there » (*Wo* 87), « He tried to dismiss the thought. Horses wander about the countryside often enough » (*Wo* 48), « Already he was thinking it incredible that the horse could have meant to attack him. Most likely it was just going down the wood for better shelter and had made a feint at him in passing – as much out of curiosity or playfulness as anything » (*Wo* 50).

³⁵² « His sense cleared a little and as at the moment of waking from nightmare to the pillow and the familiar room, Grooby realized he was lying face downward in the wheat » (*Wo* 87), « He tried to imagine how anybody in their senses would just walk off home. This cooled him a little, and he retreated farther down the wood. He would go back the way he had come, along under the hill crest, without any more nonsense » (*Wo* 50).

³⁵³ « He ran along the top of the first wood and finding no shelter but the thin, leafless thorns of the hedge, dipped below the crest out of the wind and jogged along through thick grass to the wood of oaks. In blinding rain he lunged through the barricades of brambles at the wood's edge. The little crippled trees were small choice in the way of shelter, but at a sudden fierce thickening of the rain he took one at random and crouched down under the leaning trunk. [...] He felt hidden and safe. The sound of the rain as it rushed and lulled in the wood seemed to seal him in. Soon the chilly sheet lead of his suit became a tight, warm mould, and gradually he sank into a state of comfort that was all but trance, though the rein beat steadily on his exposed shoulders and trickled down the oak trunk on to his neck » (*Wo* 47). « He wanted this rain to go on forever. Whenever it seemed to be drawing off he listened anxiously until it closed in again. As long as it lasted he was suspended from life and time. He didn't want to return to his sodden shoes and his possibly ruined suit and the walk back over that land of mud. » (*Wo* 48) The hawthorns that choked the bottom of the wood – some of them good-sized trees – knitted into an almost

soulagement que le fermier conduisant le tracteur l'a aperçu, les paroles de ce dernier ne sont guère réconfortantes : « *What the hell am I paying you for?* » (Wo 89). Rappelant la description de la fournaise au début de la nouvelle, la remarque exaspérée du fermier souligne ironiquement la position « infernale » de laquelle Grooby est prisonnier.

Dans le cas de Grooby, un parallèle s'instaure entre sa situation et celle du lièvre qu'il s'efforce d'abattre. Lorsqu'il prend conscience de l'impossibilité de revenir sur ses pas (« He thought with terror of the distance back to the farm and safety: the short walk seemed to writhe and twist like a filament over a gulf of fire », Wo 85), la « terreur » qui s'empare de lui est directement liée à l'effroi du lièvre traqué depuis des heures dans le champ.³⁵⁴ De même, la stupeur du lièvre, gisant, dérouté, au beau milieu du champ (« So it sat up, completely nonplussed », Wo 86), rappelle celle de Grooby, qui, lui aussi, perd ses repères (« Left alone, Grooby sank into a shocked stupor. His mind whirled around like a fly that dared not alight. A black vacancy held him. Something important was going on, if only he could grasp it », Wo 89). Les deux hommes se laissent progressivement envahir par la peur : Grooby envisage le pire qui peut lui arriver à jamais », alors qu'il se retrouve effectivement dans la position du lièvre pourchassé par les hommes, leurs chiens et même le tracteur.³⁵⁵ Tandis qu'il manque à plusieurs reprises de s'évanouir, et donc de perdre conscience, le sujet de « The Rain Horse », terrifié par un cheval « fou », perd à son tour la raison : la mention conjointe de l'adjectif « furious », qui le qualifie, et de l'adjectif « mad » qui renvoie au cheval, souligne qu'il est en train de divaguer.³⁵⁶ En remarquant que la folie du cheval est peut-être le signe de sa clairvoyance (« Was it clairvoyant? Maybe a mad animal can be clairvoyant », Wo 50), l'homme fait ironiquement preuve d'une lucidité similaire, au moment où il se laisse submerger par de folles pensées. De même, la description qui évoque à la fois l'animal lancé au galop et l'homme qui s'enfuit à nouveau devient de plus en plus ambiguë et fait se confondre les deux

impassable barrier. He had found a place where the growth thinned slightly and had begun to lift aside the long spiny stems, pushing himself forward, when he stopped. Through the blueish veil of bare twist he saw the familiar shape out in the field below the wood » (Wo 52).

³⁵⁴ « Driven all morning from one side of the shrinking wheat to the other, terrified and exhausted by the repeated roaring charge and nearer and nearer miss of the tractor in its revolutions, the hare's nerves had finally cracked and here it was in the open trying to recognize the strangely shorn hillside, confronted by the shapes of men and dogs, with the tractor coming up again to the left and a man scrambling of his feet on the skyline above to the right. » (Wo 86)

³⁵⁵ « This is how it happens, his brain was yammering: it can happen, it can happen, and it's happened. This is how it happens. Everything is going nicely, then one careless touch, one wink of a distraction, and your whole body's in the mincer, and you're in the middle of it, the worst that can happen forever. You've never dreamed it possible and all your life it's been this fraction of a second away, a hair's breadth from you, and here it is, here it is. » (Wo 88)

³⁵⁶ « He got up, furious... The horse was evidently mad, had an abscess on its brain or something of the sort. » (Wo 49)

figures : après avoir « sauvagement » (« wildly ») fait volte-face, l'homme, poursuivi par ce cheval démoniaque qui semble hanter son esprit (« seemed to be actually inside his head »), s'effondre, puis s'enfuit de plus belle, courant « comme un fou » (like a madman »).³⁵⁷

Deux points communs éclairent la conclusion des deux nouvelles : à l'issue de cette traque effrayante, les deux hommes s'effondrent, vaincus par des forces extérieures malfaisantes qui ont fait intrusion jusqu'au plus profond de leur être, et y ont fait des ravages. Grooby tente de pousser un ultime cri, tandis qu'il perd définitivement conscience et que le vide et le silence se font dans son corps. De manière similaire, le personnage de « The Rain Horse », alors qu'il tente finalement de reprendre ses esprits, s'aperçoit d'un vide intérieur inquiétant. Une part de lui-même semble tout simplement manquer à présent, qui provoque aussi une souffrance physique, amputant son corps et son esprit d'une partie de lui-même :

« The dogs were behind him with their inane yapping. He began to shout at them and shouted louder than ever when he heard the sound that twisted from his throat, the unearthly thin scream. Then the enormous white dog's head opened beside him, and he felt as if he had been picked up and flung and lost awareness of everything save the vague, pummelling sensations far off in the blankness and silence of his body. » (« The Harvesting », Wo 91-2)

« The ordeal with the horse had already sunk from reality. It hung under the surface of his mind, an obscure confusion of fright and shame, as after a narrowly-escaped street accident There was a solid pain in his chest, like a spike of bone stabbing, that made him wonder if he had strained his head on that last stupid burdened run. Piece by piece he began to take off his clothes, wringing the grey water out of them, but soon he stopped that and just sat staring at the ground, as if some important part had been cut out of his brain. » (« The Rain-Horse », Wo 55)

Enfin, l'épreuve endurée par Grooby et le sujet de « The Rain Horse » est marquée par une commune perte de repères mise en valeur par la montée des ténèbres. Malgré, ou justement en raison de la présence d'un soleil de plomb, dans « The Harvesting », Grooby sent son esprit « faire le noir » (« His brain felt black », Wo 85), il « entend une voix dans les ténèbres » (« heard a voice in the darkness », Wo 85), il a la tête qui tourne (« His head spun in darkness », Wo 87), le vide qui se fait en lui prend effectivement une sombre couleur (« black vacancy », Wo 89), et lorsqu'il tire pour la dernière fois sur le lièvre avant de lui-même s'effondrer, l'obscurité le frappe et l'aveugle (« The blackness struck him », Wo 91). Dans le cas du personnage de « The Rain Horse », le ciel s'assombrit tandis que la pluie lave et efface toute trace de la confrontation qu'il vient de vivre. La scène, comme une aquarelle détrempée, disparaît, comme le cheval et le sens de son apparition dans l'esprit dissolu du sujet humain :

³⁵⁷ « He twisted around wildly to see how he had been caught. The black shape was above him, right across the light. Its whinnying snort and the splattering whack of its hooves seemed to be actually inside his head as he fell backwards down the bank, and leapt again like a madman, dodging among the oaks, imagining how the buffet would come and how he would be knocked headlong. » (Wo 51)

« Now he noticed that the sky had grown much darker. [...] Rain was dissolving land and sky together like a wet watercolour as the afternoon darkened. He concentrated raising his head, searching the skyline from end to end. The horse had vanished. The hill looked lifeless and desolate, an island lifting out of the sea, awash with every tide » (Wo 52, 55). Le portrait de l'homme de la raison est une peinture aux traits délavés ; atteint au plus profond de lui-même, il voit s'effacer les contours assignés au monde par la force de son esprit conquérant. Il doit faire face à l'assaut de forces qu'il considère comme extérieures, mais qui sont en réalité tapies en son âme et en son corps, son « psychosome martyrisé ». Reprenant le dessus, sous la forme de chimères cauchemardesques, elles mettent à mal les limites imposées par la raison, et libèrent, comme autant de spectres et d'ombres effrayants, les pouvoirs de l'inconscient. L'image, déjà tremblante, se dissout pour mettre en évidence l'effondrement des dernières certitudes du sujet humain.

d. « So finally there was nothing » : l'impasse du ressassement et l'impossible néant

De nombreux poèmes mettent en avant, de façon répétée, les mêmes erreurs commises par l'homme de la raison : la structure des poèmes « The Smile » et « A Grin », par exemple, est fondée sur la répétition des mêmes termes qui soulignent l'impossible progression de l'humanité, désormais réduite à la paralysie. Plusieurs textes, encore, sont fondés sur ce procédé, afin de mettre en évidence le vide dont souffre l'homme de la raison et la stérilité de son langage. Dans le troisième poème de *Cave Birds*, « après l'effroi » (« After the First Fright ») provoqué par la vision du monstrueux « invocateur » du second poème, le sujet poétique s'avère ainsi incapable faire un choix mûrement réfléchi et justifié (« I sat up and took stock of my options »). Le polyptote formé par le nom « thought » et le verbe « think » (« I argued my way out of every thought anybody could think ») met en avant une forme d'hystérie de la pensée, révélant les failles d'un individu qui refuse de plier. Il a réponse à tout, et n'accepte aucune aporie, mais ici, il voit cependant la glorieuse mécanique de sa raison mise à mal : en lui, se resserre « la roue de Catherine » qui agite ses entrailles et fait dérailler cette belle mécanique (« But not out of the stopping and starting / Catherine wheel in my belly »). L'image, qui rappelle la « roue de la galaxie » présentée dans « The Scream », signale l'advenue d'un renversement devenu inévitable : le sujet poétique, comme l'héroïne de

Wuthering Heights au moment où Heathcliff, *alter ego* qui complète son être, doit disparaître à tout jamais, est submergé par la violence de la fracture qui le déchire de l'intérieur.³⁵⁸

Le temps de la « civilisation » (« When I said: 'Civilisation', / He began to chop off his fingers and mourn ») et du « bon sens » (« When I said: 'Sanity and again Sanity and above all Sanity', / He disembowelled himself with a cross-shaped cut ») est révolu : le corps transpercé et démembré qui lui fait face est la preuve la plus flagrante de sa ruine physique et mentale. Le dessin de Leonard Baskin met en avant ce désagrégement de façon particulièrement brutale : les pattes écartées, déplumées, l'oiseau qu'il présente semble cloué sur une planche anatomique, la tête violemment placée de profil, réduite à deux dimensions (CB 11). Ses plumes, aplaties de la même manière, s'étendent par touffes symétriques, formant les oripeaux dérisoires d'un condamné à mort écartelé. Telle fut la prouesse de la civilisation humaine : œuvrer au triomphe des forces destructrices qui auront raison d'elle. En martelant avec toujours plus d'autorité la nécessité de s'en remettre au bon sens (« Sanity »), l'homme de la raison finit paradoxalement à sombrer dans la folie. Il fait face à un reflet qu'il ne parvient pas à identifier comme le sien, alors que pourtant, son visage figé, subitement « glacé » (« I went cold »), porte déjà toutes les marques de la torpeur cauchemardesque et des affres de l'agonie (« But then when he began to snore in his death-struggle »).

Dans le huitième poème de *Prometheus On His Crag*, le trouble du Titan est en outre mis en avant par la déstructuration syntaxique des vers, qui s'étirent sans sembler pouvoir s'arrêter. L'allitération initiale en liquides /l/, la récurrence du verbe « lay » et le polyptote formé entre le nom « disablements » et le participe passé « disabled » renforcent l'impression que les vers s'enroulent pour former une spirale infinie : « Prometheus... Lay astonished all his preparations / [...] / Were disablements he lay disabled ». Son impotence est mise en avant par

³⁵⁸ Dans sa thèse consacrée à l'œuvre de Ted Hughes et à celle de Seamus Heaney, Alexander Tyrrell Davis évoque cette référence à propos des poèmes « Incompatibilities » et « Bawdry Embraced » en des termes qui résonnent avec la problématique de « After the First Fright » : « 'Bawdry Embraced' may be seen as somewhat crudely reworking the overwhelming desire of Catherine and Heathcliff in *Wuthering Heights* to be each other. A desire which, in Catherine's famous outburst to Nelly Dean, is believed to be achieved: 'Nelly, I *am* Heathcliff – he's always, always in my mind – not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself – but as my own being'. Nevertheless, Catherine must die before she attains this sense of utter unity with the desired Heathcliff. In Juliet Mitchell's view, both Catherine and Heathcliff are 'the bisexual possibility of the other ... evoking a notion of oneness which ... can only come with death'.' Bronte's novel, like Hughes' poem, is caught within the dilemma that desire can only be satisfied when the very concepts that inform it, subjectivity and objectivity, cease to exist, when the 'great protagonists' (Heathcliff and Catherine, Tailfever and Sweetie Undercut) die 'face to face'. » Alexander Tyrrell Davis fait référence à l'ouvrage de Mitchell, Juliet. *Women: The Longest Revolution*. 1966. Londres : Virago Press, 1984, 293 ; et à Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. Ed. David Daiches. Londres : Harmondsworth, 1965, 122. (Davis, Alexander Tyrrell. *An Examination of the Notions of 'Masculinity' and 'Femininity' in the Poetry and Prose of Ted Hughes and Seamus Heaney*. Thèse de doctorat en littérature. University of Sheffield, Royaume Uni, 1990, 13)

l'accumulation de formes négatives, et par le point focal placé sur sa capacité à concevoir son incapacité même à faire le moindre mouvement, à travers l'opposition entre le verbe « know » et le modal « cannot » (« He knew he could not walk he did not / Know how he could not crawl / He could not move he was a prisoner »). Sa condition de « prisonnier » est rendue plus frappante par la suppression finale de la négation qui affirme son absence totale de liberté, soulignant avec plus de force le manque dont il souffre. La confusion qui marque les vers « Was he new born was he wounded fatal / An invalid new born healing », est mise en avant par l'absence de ponctuation interrogative, l'homonymie entre « new » et « knew » et la récurrence du son [w] (« was », « new », « was », « wounded », « new »). Le magma vocalique ainsi créé participe de l'impression de délitement de la pensée. S'il affirme avoir conscience du déclin de ses capacités physiques, Prométhée semble ne pas se rendre compte qu'il bascule dans la folie, ce que la strophe qui suit, marquée par la répétition immédiate des mêmes termes ou de formules entières, rend peu à peu évident :

Was this stone his grave this cradle
 Nothingness nothingness over him over him
 Whose mouth and eyes?
 A mother another
 Prisoner a jailor?
 He spoke it was a scream (CP 289)

L'opposition diamétrale entre la « tombe » (« grave ») et le « berceau » (« cradle ») met en lumière un blocage dans le temps, entre vie et mort ; le châtiment place Prométhée en dehors de la vie, mais également de la mort, le condamnant à endurer des souffrances infinies. Le vers « Nothingness nothingness over him over him » s'enraye et bégaye, mettant en avant une figure suffoquant sous le poids de la condamnation. Le néant écrase Prométhée avec une force insoutenable, le faisant basculer dans le vide d'un calvaire sans issue, d'un destin insensé. Le lecteur, contraint de ressasser les mêmes termes, est placé dans la même position : il faut faire sens de ce qui n'en a plus, défaire les nœuds et retrouver des yeux et une bouche pour lire et dire ces mots qui s'échappent et se dissipent sans donner plus d'indices. Seul s'impose le néant, qui, paradoxalement, affirme sa présence, comme le cri que Prométhée pousse, dans une déflagration sonore niant les capacités expressives et affirmatives du langage.

Dans « Pibroch » comme dans « Crow Alights », les derniers vers ménagent ainsi une marge d'incertitude quant à la description du néant :

Minute after minute, aeon after aeon,
 Nothing lets up or develops.
 And this is neither a bad variant nor a tryout.
 This is where the staring angels go through.
 This is where all the stars bow down.

Crow blinked. He blinked. Nothing faded.
 He stared at the evidence.
 Nothing escaped him. (Nothing could escape.)

(« Crow Alights », CP 220)

Dans « Crow Aligns », la nature apparaît sous la forme de masses imposantes qui instaurent un climat inquiétant : les montagnes « sont rassemblées » (« herded »), la mer enveloppe la terre entière dans ses replis (« with the whole earth in its coils »), et le ciel sombre dans lequel disparaissent les étoiles (« He saw the stars, fuming away into the black ») devient « forêt de néant » (« the nothing forest »). Tandis que dans la première strophe, l'anaphore « He saw », qui rappelle la présence de Crow, apparaît à trois reprises, la formule ne compte qu'une seule occurrence dans la seconde strophe, soulignant la façon dont Crow, victime d'« hallucination » (« In the hallucination of the horror »), est de moins en moins capable d'observer objectivement ce qui l'entoure et d'en faire sens. Lorsqu'est évoquée, sur une lande abandonnée, une chaussure solitaire qui traîne, sans semelle et trempée par la pluie (« He saw this shoe, with no sole, rain-sodden / Lying on a moor »), la récurrence de la lettre /o/ et le réseau assonantique qu'elle établit (« hallucination », « of », « horror », « saw », « shoe », « no », « sole », « sodden », « on », « moor ») rendent à la fois visible et audible un vide terrifiant. Sur la lettre écrite, comme sur la bouche, le creux qui se forme fait valoir le néant à travers lequel le vent s'engouffre. Alors qu'il joue et siffle entre les trous d'une poubelle rongée par la rouille, sur une étendue dévastée ponctuée de flaques d'eau (« And there was this garbage can, bottom rusted away, / A playing place for the wind, in a waste of puddles »), l'allitération en plosives qui apparaît en particulier dans le dernier vers (« playing », « place », « puddles ») sonne creux, rendant une fois de plus manifeste le désastre d'un monde laissé à l'abandon.

La quatrième strophe fait pénétrer le lecteur dans une maison plongée dans le silence et dans l'obscurité que souligne la reprise de l'adjectif « black », qui vient qualifier le placard où se trouve rangé un manteau (« There was this coat, in the dark cupboard »). L'anaphore de la formule présentative « There was » détache encore davantage Crow du spectacle qu'il contemple. L'accumulation de formules locatives, qui ménage un effet de distanciation progressive (« in the dark cupboard, in the silent room, in the silent house »), renforce l'impression d'un foyer déserté, où le manteau est le dernier vestige, lui aussi désormais à l'abandon, d'une présence humaine. La mention, saugrenue par son insignifiance, d'un habit enfermé dans un placard rend plus pesant encore le sentiment de mort et de solitude. De la même manière, le recours récurrent au démonstratif proximal « this » est remarquable, dans la mesure où précisément, les éléments évoqués semblent lointains et désincarnés. Ainsi, un visage apparaît, mais il semble détaché du reste du corps : on le voit seulement « fumer une

cigarette entre la fenêtre au crépuscule et les cendres du feu » (« There was this face, smoking its cigarette between the dusk window and the fire's embers »). La fumée qui s'échappe de la cigarette rappelle celle des éléments naturels s'évaporant sous l'effet du « virus de Dieu », qui se diffuse jusqu'aux hommes et dans leur foyer. Le visage, coincé entre deux sources lumineuses déclinantes, celle du crépuscule et celle des dernières braises de la cheminée, renforce ce constat : tout s'éloigne et se meurt progressivement.

Crow s'attache à décrire des éléments toujours plus précisément, se concentrant paradoxalement sur des détails alors que se renforce un sentiment d'aliénation et de perte de repères dans un monde dépersonnalisé. La fragmentation accentuée des strophes, constituées d'une série de monostiches isolés, et le raccourcissement des vers, qui présentent des formules toujours plus brèves et hachées par la ponctuation, mettent en évidence le trouble de Crow. Il voit, « près du visage, cette main, immobile » puis « Près de la main, cette tasse ». Les formules averbales corroborent une impression de perte de repères qui s'étend jusqu'à la structure syntaxique du texte, et provoque un clignement d'œil incrédule de la part de Crow (« Crow blinked. He blinked. Nothing faded »). Les espacements qui découpent le vers mettent en évidence les pauses nécessaires à Crow pour reprendre ses esprits, mais il doit reconnaître « les preuves » qu'il a sous les yeux (« He stared at the evidence »). « Rien », apparemment, ne peut échapper à son regard, comme le signale la répétition de la formule finale, renforcée par l'ajout d'un modal et de parenthèses (« Nothing escaped him. (Nothing could escape) »). Il semble qu'il soit même improbable de penser que quelque chose puisse se soustraire à l'attention de Crow. Pourtant, l'addition de parenthèses confère à la conclusion une force sinistre : elle reproduit l'état d'apathie, littéralement « entre parenthèses », dans lequel le monde semble plongé. Une autre interprétation de ces vers est possible, en considérant que le « rien » qui s'installe et envahit le monde des hommes devienne une force autonome, capable à présent de prendre le dessus. C'est le néant de « Pibroch », qui s'arrête et puis croît à nouveau (« Nothing lets up or develops »), que seuls les anges traversent et face auxquels les étoiles s'inclinent. Dans ce cas-là, au contraire, c'est le néant qui a raison des pouvoirs de l'oiseau et qui se « volatilise » (« faded »), échappant au regard du corbeau cloué sur place.

La perplexité de Crow, qui se contente de cligner des yeux bêtement, révèle les failles de l'homme de la modernité, tout occupé à « spéculer » sur les signaux que le monde lui envoie. Obsédé par les pouvoirs de son regard et de sa raison, il cherche à dominer son environnement, se concentrant sur des « preuves » visibles et reconnaissables (« *Me, evidently* ») et refusant d'admettre que des éléments puissent échapper à leur emprise. Face au vide, il recule, épouvanté. Se faisant, comme le souligne Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la*

tragédie, l'homme théorique erre sur les berges « du fleuve glacial et terrifiant de l'existence », se berçant de la douillette illusion d'être, comme la pierre de « Pibroch », le « fœtus de Dieu » (« Then dreaming it is the foetus of God »), placé entre des mains bienveillantes qui assurent son omnipotence. L'homme recule, en fait, « devant ses propres conséquences », refusant surtout d'attester la présence, en lui-même, de forces invisibles échappant à son contrôle, et qui pourtant, font bien la richesse du fleuve débordant d'énergies de l'existence. Dans « Crow Alights », comme dans « Crow Sickened », le regard du corbeau se vide ou se ferme (« Crow blinked », « His eyes sealed up with shock, refusing to see ») face à la menace de la mort, ou du néant qu'elle représente, source d'« horreur » (« He shivered with the horror of Creation », « Horrified he fell »).³⁵⁹

Cette peur incontrôlable du néant, ridiculisée dans « Conjuring in Heaven », est la conséquence « logique » de la « cassure » dont souffre l'homme de la raison :

The small piloting consciousness of the bright-eyed objective intelligence had steered its body and soul into a hell. Religious negotiations had formerly embraced and humanized the archaic energies of instincts and feeling. They had conversed in simple but profound terms with the forces struggling inside people, and had civilized them, or attempted to. Without religion, those powers have become dehumanized. The whole inner world has become elemental, chaotic, continually more primitive and beyond our control. It has become a place of demons. But of course, in so far as we are disconnected anyway from that world, and lack the equipment to pick up its signals, we are not aware of it. All we register is the vast absence, the emptiness, the sterility, the meaninglessness, the loneliness. If we do manage to catch a glimpse of our inner selves, by some contraption of mirrors, we recognize it with horror – it is an animal crawling and decomposing in a hell. We refuse to own it. (WP 149)

Dans « Myth and Education », Ted Hughes souligne qu'en délaissant les signaux imperceptibles de son microcosme intérieur, pour privilégier sa maîtrise du macrocosme extérieur, l'homme œuvre à sa perte. L'horreur en laquelle l'homme tient le vide dans le monde extérieur est paradoxalement le reflet de sa peur du plein en lui-même. Preuve la plus flagrante de son orgueil égocentrique, cette phobie rend également manifeste un mode opératoire pathologique. L'homme semble penser que le monde s'organise autour de lui et s'offre de lui-même à son regard et sa raison. Les absents ayant toujours tort, tout ce qui n'est pas là ne peut que n'être pas. De la même manière, parce qu'elles échappent à ses capacités de perception et à son contrôle rationnel, les énergies qui animent son intimité doivent être intégralement niées,

³⁵⁹ Leonard Scigaj relève un parallèle entre « Crow Sickened » et une gravure de *Jerusalem*, soulignant la fracture intérieure dont Crow, lui aussi, souffre. « 'Crow Sickened' parodies plate 77 of Blake's *Jerusalem*, where Blake regains Paradise through an awakened imagination that unifies inner and outer worlds: 'I give you the end of a golden string, / Only wind it into a ball: / It will lead you in at Heaven's gate, / Built in Jerusalem's wall.' Until Crow learns to develop his inner life, he will continue to mutilate himself with the perceptual orientation provided by his Protestant ethic/scientific empiricism culture and remain waiting at the gatepost of heaven, like Man in 'Crow's Song about God,' stubbornly refusing to take charge of his life. » (Scigaj 135)

signant l'impossibilité pour l'homme d'en jamais déchiffrer les signaux. Lorsque Crow ferme les yeux (« His eyes sealed up »), il se condamne à l'illusion, frappée du « sceau des ressemblances » (That is the seal of resemblances) évoquée dans le poème « Gog », extrait de *Wodwo*. Par voie de conséquence ironique, se recrée au sein de l'homme tout ce qu'il abhorre autour de lui : le néant, et son cortège menaçant de forces solitaires, stériles, insensées, absentes. Dans « Conjuring in Heaven », l'omniprésence du terme « Nothing », qui sature le texte, ridiculise la terreur de l'homme de la raison à ne pas faire sens du « néant », qui renvoie seulement à ce que son œil et sa raison ne peuvent pas saisir et contrôler. Comme le souligne Leonard Scigaj, « le 'Rien' conçu par le Dieu du scepticisme rationnel dans 'Lineage' » correspond simplement à la conception que se fait l'Occident « de l'absence comme non-existence » et s'avère profondément contre-nature : ce n'est pas parce qu'elle change d'aspect que la matière disparaît, et même sous sa forme la plus amoindrie, comme celle du corbeau gisant, cataleptique, dans le dernier vers du poème, rien ne peut avoir raison d'elle.³⁶⁰

Dans le poème, le « rien » devient ironiquement la source du « tout » que constitue Crow, corps inerte présenté au terme d'un processus de création négative tourné au ridicule. Le processus incohérent et tautologique décrit dans le poème, fondé sur une accumulation excessive de « rien », fait valoir de manière sardonique les limites de la raison humaine. Ainsi, « rien » n'est disposé dans « rien » (« So finally there was nothing. / It was put inside nothing »), puis ajouté à « rien » (« Nothing was added to it ») afin de « prouver que « rien n'existe » (« And to prove it didn't exist ») : le caractère risible d'un constat si absurde est renforcé par la violence effective de la formule verbale « Squashed flat » qui souligne que « rien » s'écrase sur « rien » (« Squashed flat as nothing with nothing »). En décrivant cette accumulation négative, le poète fait valoir une présence excessive du rien, qui terrorise les hommes de la raison, faisant du rien un véritable bourreau, capable de frapper et de détruire, renforçant donc encore (et *cum grano salis*, destiné à aviver la blessure d'orgueil de l'homme de la raison) son pouvoir d'annihilation (« Chopped up with a nothing », « Shaken », « Turned completely inside out », « And scattered over nothing »). La fin de la démonstration rend

³⁶⁰ « 'Conjuring in Heaven', one of the funniest poems in Crow, ridicules the Western concept of nothing as an absence of matter or data. Every chink in nature is filled with something, as medievalists knew through their concept of plenitude. Though matter can change states, it is indestructible. Empirical operations that divide and quantify cannot negate the vitality in nature that Crow represents. Nature may deteriorate into cataleptic seizure under scientific scrutiny, but will not disappear. Similarly, the 'Nothing' conceived by the God of rational scepticism in 'Lineage' is the Western notion of absence or nonexistence, an unnatural idea that inhibits change with the obstinacy of the tyrant father's 'Never' that follows. 'Nothing' in this sense too easily becomes a refusal to see, a refusal to change. » (Scigaj 154)

perceptible l'ironie du poète qui couronne des hommes qui ont dû mobiliser toutes leurs ressources intellectuelles afin de bien confirmer que le rien n'est rien (« So everybody saw that it was nothing »), et que « rien de plus ne peut en être fait » (« And that nothing more could be done with it »).

Le paradoxe essentiel du poème réside dans le fait que la furie destructrice du néant semble être précisément le reflet de celle des hommes à son égard. En cherchant à tout prix à instaurer le règne du plein et du présent, l'homme ne fait qu'œuvrer au triomphe du vide. Le Créateur paranoïaque qui préside dans les cieux devient alors le Dé-créateur en chef, puisqu'il demeure le grand ennemi de la matière. La disparition brutale du terme « nothing » dans les trois derniers monostiches ne confirme en aucun cas son succès. A la place, c'est la réalité insoutenable du néant qui se trouve affirmée, que l'apparition de Crow confirme, alors que les « applaudissements prolongés » tentent de la camoufler (« Prolonged applause in Heaven »), rappelant la tromperie signalée dans le titre (« Conjuring in Heaven »). D'une part, qualifié de « cataleptique », le corbeau semble en effet la victime des mauvais traitements décrits précédemment (« There lay Crow, cataleptic »), et donc le produit de ce néant malmené par les hommes. D'autre part, la désinvolture des formules finales (« And so it was dropped », « It hit the ground and broke open ») fait de la naissance du corbeau un accident bénin, mais c'est elle qui précisément concrétise le cauchemar d'un Créateur paranoïaque, qui en réalité demeure inattentif à tous les signaux qui lui sont inconnus. Crow est l'oiseau littéralement né du chaos, à la fois en tant que vide absolu, et en tant que désordre destructeur et violent : il fait tomber de leur piédestal des hommes obsédés par le contrôle et pourtant aveugles, sourds, et ignorants, eux-mêmes gisant sur terre « cataleptiques ».

Voulant tout posséder, tout savoir et tout exploiter, ils sont réduits à une impotence totale. Terrorisés par le néant, ils y reviennent pourtant sans cesse, dans un aller-retour obsessif et stérile de la pensée et du langage que le poème met en avant par le poids des répétitions. En évoquant le rien, en outre, le texte révèle qu'effectivement, les hommes ne parlent de rien, échouant à saisir, intellectuellement ou physiquement, quoi que ce soit, et se heurtent à un obstacle dont la présence devient plus certaine que la leur. Comme « After the First Fright » le suggère dans *Cave Birds*, cette figure humaine qui tente de sauver les apparences, encore orgueilleusement persuadée de sa prévoyance et de son intelligence, va devoir capituler. Le corps douloureux offert à son regard met plus que jamais en évidence la fracture intérieure dont elle souffre : à l'inverse de ce que laisse présager le titre, le pire ne s'est pas déjà produit, mais doit encore avoir lieu sous les yeux décillés de l'homme de la raison. C'est là la conclusion austère de l'Ecclésiaste, qui sourd derrière l'homme de la raison : là où il croise son reflet, et

où il ne voit que lui-même, apparaît en réalité sa victime ; là où il s'efforce de maintenir le plein, surgit le vide ; là où il veut imposer son ordre et son sens de la justice, triomphent le chaos et le crime.

Dans les ténèbres, brille encore l'éclat du soleil accusateur qui met au jour tous les torts de l'homme de la raison : « Je regarde encore sous le soleil : à la place du droit, là se trouve le crime, à la place de la justice, là se trouve le crime. Et je me dis en moi-même : 'Le juste et le criminel, Dieu les jugera, car il y a un temps pour toutes choses et pour toute action ici.' [...] Car le sort de l'homme et le sort de la bête sont un sort identique : comme meurt l'un, ainsi meurt l'autre, et c'est un même souffle qu'ils ont tous les deux. La supériorité de l'homme sur la bête est nulle, car tout est vanité. Tout s'en va vers un même lieu : tout vient de la poussière, tout s'en retourne à la poussière » (Ecclésiaste 3 : 16-20. In *La Bible de Jérusalem. opus cit.* 1058). Le silence du protagoniste, à la fin du poème, contraste alors davantage avec le « cri » qui résonnait dans « The Scream ». Il est effectivement trop tard pour l'héritier de Socrate : l'ère des raisonnements dialogiques et de la rhétorique bravache est bel et bien terminée alors que s'avancent les juges. Comme le poète lui-même le soulignait, « la raison connaît une bien mauvaise passe » et elle doit désormais affronter ses démons.³⁶¹

e. « A numb bliss, a forlorn freedom » : l'engourdissement et l'indifférence

Dans le Prologue de *Gaudete*, Lorsque Lumb emboîte le pas au vieillard et le suit sous un « dôme de ténèbres souterraines » (« In a firelit, domed subterranean darkness », G 14), il est pour la première fois confronté à ce que l'homme de la raison a refusé de voir. L'accent mis à cet instant sur les pulsations d'un tambour, remplaçant et « magnifiant » les battements de son cœur absent (« Lumb stands, numbed / By a drum-beat, the magnification of heart-beat »), signale l'importance de « l'horrible révélation » que Lumb vient d'avoir, et que suggère aussi la lueur des flammes. Dans ces ténèbres effrayantes, le feu fait valoir des visages immobiles qui contemplent Lumb qui lui-même regarde autour de lui et tente de comprendre ce qui se passe. Cependant, la multiplication des ombres, contre les murs rocheux, fait écho à la multiplication des questions que Lumb se pose. Dans ce passage, la répétition des noms

³⁶¹ « The word 'rationality' is having a bad time. » (WP 52)

« rock » et « shadows » renvoie à l'aporie du sujet poétique de *The Waste Land*. Comme lui, Lumb ne parvient pas à faire sens de ces images éparses qui s'amoncellent, à défaire les nœuds que reflètent ces amas de racines et de ronces et la roche, rougie par le sang, ne le renvoie qu'à la poussière et la mort.

Who is the woman tangled in the skins of wolves, on
the rock floor, under the dome of rock ?
And who is the aged aboriginal crouching beside her,
stroking her brow, stroking the hair of her brow, with
glistening fingers, with a trembling tenderness?
Shadows wrestle overhead in the dome gouged with
shadows.
Flames leap, glancing on the limbs of watchers, under
the walls.
The firelight jerks in their eyes. Who are those
watchers? (G 14)

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no
relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.
(*The Waste Land*. In Eliot 1998, 55-6)

Le vieillard, figure primitive et sacrée, qui veille la femme mourante, l'apaise de ses caresses pleines d'une « tendresse tremblante » qui s'oppose directement à ce frémissement du corps de l'homme de la raison qui ne comprend pas encore la cause de sa défaite. L'« aborigène », en faisant preuve de douce compassion et de charité, renvoie Lumb à ce qu'il est encore incapable d'accomplir. Ce dernier est cet « homme creux » qu'évoque aussi T. S. Eliot qui, pris d'un similaire « tremblement de tendresse » ne formule des prières qu'à la « roche brisée » de ses illusions.³⁶²

L'erreur que commet Lumb est de refuser de participer, physiquement ou émotionnellement, au « chagrin » et au « deuil » du vieil homme (« And mourns and cries »), qui demeure jusqu'au bout un étranger, une « créature », radicalement différente de lui. C'est pourtant Lumb qui agit comme l'étranger, peinant à faire sens d'une situation dont il ne connaît rien et à laquelle il ne parvient pas à s'adapter. Même s'il se penche (« Lumb bends low », « Lumb kneels ») pour s'approcher de la femme gisante, jusqu'à parvenir à décrire ses traits, il n'adopte pas l'attitude adéquate. Le recours à des adjectifs composés comme « half-animal » et « half-closed » ménagent une marge d'incertitude qui laissent supposer les efforts que fait Lumb pour déchiffrer les signes ; il bute, cependant, comme le suggère le dernier adjectif du vers, « clear-dark », et le mouvement de recul signifié par la préposition « back » : Lumb se

³⁶² « At the hour when we are / Trembling with tenderness / Lips that would kiss / Form prayers to broken stone. » (Eliot 1963, 90-1)

retourne vers la « première créature », le vieillard, en quête d'une réponse définitive. Le passage, ensuite, au simple adjectif « animal » (« animal mane », « animal cheekbone and jaw », « animal tendon »), trahit le fait que Lumb semble avoir lui-même tiré ses conclusions. Malgré ses interrogations (« Who is this woman / And who is the ancient creature standing beside her? »), et une détermination affichée à trouver la raison de sa présence (« Lumb kneels to understand / What is happening / And what he is to do »), il n'hésite pas à formuler une hypothèse qui sera immédiate contredite (« He thinks most likely this woman is also dead », « this beautiful woman who seems to be alive and dead »).³⁶³

Lumb feels for her absent pulse.
He lays his cheek to her lips
To feel her absent breath.
He lifts the moist eyelid open wider
And startling brilliant gaze knives into him
He stands his confusion
And looks round at the shadowed hollow faces
Crowding to enclose him
Eyepits and eyeglints

He declares he can do nothing. He protests there is nothing he can do
For this beautiful woman who seems to be alive and dead.
He is not a doctor. He can only pray. (G 14-5)

Comme Prufrock qui se dédouane de toute responsabilité, en rappelant qu'il n'est pas Hamlet, mais un simple domestique, empressé mais ridicule, Lumb s'avère incapable d'endosser le rôle qu'il doit jouer.³⁶⁴ Les « visages creux » qui l'entourent forment le cercle de l'impasse dans lequel il demeure immobile, et les regards dardés sur lui mettent en évidence un renversement de forces définitif. Lumb, reflet de l'homme de la raison, n'incarne plus l'orgueil spéculatif de celui qui veut tout comprendre dans son regard et juger à son aise. Le voyeur, privé de ses dons de clairvoyance, est un objet de spectacle, un bouffon grandiloquent mais grotesque face à une foule d'hommes creux, un pantin, assistant « prudent, méticuleux » mais inepte.

³⁶³ « Lumb bends low / Over her face half-animal / And the half-closed animal eyes, clear-dark back to the first creature / And the animal mane / The animal cheekbone and jaw, in the fire's flicker / The animal tendon in the turned throat / The upper lip lifted, dark and clean as a dark flower / Who is this woman / And who is the ancient creature beside her? / Lumb kneels to understand what is happening / And what he is to do. / He thinks most likely this woman is also dead. / While the ancient man rocks back on his heels / And folds his long-boned hands over his skull / And mourns and cries. » (G 14)

³⁶⁴ « No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be; / Am an attendant lord, one that will do / To swell a progress, start a scene or two, / Advise the prince; no doubt, an easy tool, / Deferential, glad to be of use, / Politic, cautious, and meticulous; / Full of high sentence, but a bit obtuse; / At times, indeed, almost ridiculous— / Almost, at times, the Fool. » (« The Lovesong of J. Alfred Prufrock ». In Eliot 1998, 7)

Ce sont non seulement ces regards insistants autour qui le déstabilisent, mais aussi le regard pénétrant, à la fois effrayant et éclatant, de la figure féminine qui lui fait l'effet d'un « coup de poignard ». L'accent mis sur l'éclat du regard souligne qu'à l'inverse, Lumb, « confus », demeure dans l'obscurité. Lumb, en outre, ne sent ni le souffle ni les battements du cœur de la femme qu'il approche, et diagnostique sa mort. Pourtant, si la pulsation de son propre cœur semble « amplifiée » et donne l'effet d'un tambourinement au début de la scène, elle ne semble plus lui appartenir : elle sonne plutôt le glas de celui qui attend, désarmé, que quelque chose d'autre se produise, et ne dissimule pas son « engourdissement » (« Lumb stands numbed »). L'adjectif « numbed », qui rappelle, par un simple glissement de consonne, le nom de « Lumb », enferme le personnage dans cette impasse sonore, qui suggère aussi son « insensibilité ». Lumb a beau toucher (« feel ») le corps féminin en quête d'indices, il n'est plus capable de sentir. Il doit forcer le passage, soulever les paupières pour s'en remettre à la vérité du regard, seul langage que l'homme de la raison, obsédé par des preuves tangibles, peut comprendre. Pourtant, détournant son propre regard, cherchant des yeux ce qui se passe autour de lui dans l'espoir de trouver la moindre échappatoire, il révèle aussi son manque d'attention et son aveuglement quant à la situation de la figure féminine, mais aussi quant à sa propre condition. Comme l'épigraphe introduisant la lecture de *Gaudete* invite à le penser, Lumb commet à cet instant la même erreur que Parsifal. Selon Keith Sagar, ni prières ni soins ne sont exigés de Lumb à ce moment, mais seulement un peu d'attention et de sympathie. La coupable indifférence du Révérend rappelle celle du héros épique au moment où face au roi Anfortas, souffrant d'un mal inconnu, il reste silencieux et se détourne de lui : « Parsifal n'avait qu'à demander à Anfortas ce qui le faisait souffrir pour le sauver, mais il ne pose aucune question, et Lumb n'en pose pas davantage ».³⁶⁵

³⁶⁵ « When Parzival was first presented to the maimed Grail King Anfortas, he failed to cure him by responding to him inappropriately – according to the conventions of courtesy rather than spontaneously from his own full humanity. So here it is neither doctoring nor prayer which is required from Lumb. Parzival had only to ask what ailed Anfortas to heal him. He asked no questions; and Lumb asks none. The powers of that world must go a longer way about with him, and purge him of his own sickness first. » (Sagar 191) Accueilli dans le magnifique château d'Anfortas, Parsifal, en effet, n'ose poser de questions : « Parzival could hardly fail / These costly wonders to admire, / But he'd been taught: Do not inquire. / 'Prince Gurnemanz admonished me,' / He thought, 'in steadfast loyalty / That I should not inquire too much.' » Plus tard, est confirmée l'erreur de Parsifal : « Woe's me that he did not inquire! / For him I still feel sorrow dire ». Parsifal, se retrouvant seul au matin dans le château déserté, prend la fuite et comprend bel et bien sa faute : « When Parzival this thing beheld, / He fain would ask, but 'twas too late. / 'Be off and bear the sunshine's hate,' / Said the squire, 'you are a goose. / Had you your mouth but shaken loose / And asked your host his story ! / You've spurned the greatest glory.' » (Eschenbach, Wolfram von. *Parzival*. In *The Parzival of Wolfram von Eschenbach*. Ed. et Trad. Edwin H. Zeydel et Bayard Quincy Morgan. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1951, 126-7, 132-3. URL : http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469658735_zeydel)

De la même manière que le protagoniste de *Cave Birds* dans le poème « After the First Fright », Lumb s'entête et ne parvient pas à se corriger. Il n'a d'autres ressources que celles du regard calculateur, de la parole négociatrice, de la pensée spéculative : ainsi, entouré par les hommes qui n'ont, de manière évidente, d'autre but que de le punir, il essaie encore, d'un coup d'œil plein d'attentes, de se rapprocher d'eux, mais leur regard fermé révèle qu'il n'est pas l'un des leurs (« He stands up with them, to be one of them, but their eyes separate him from them », G 15). En outre, Lumb ne parvient plus à distinguer chacun des hommes : incapable de faire sens des différences, il in-différencie tout ce qu'il voit (« And he looks at each man in turn, intending to fix each face in his memory. But even this exercise is frustrated. All these primitive, aboriginal faces around him are as alike as badgers »). Le Révérend s'enfonce dans son erreur, tentant coûte que coûte de négocier ce qu'il peut, cherchant notamment, par la parole, à trouver une issue qui lui soit favorable : « He begins to speak. He would rather not choose a tree. He would rather understand what is happening. He hears his voice at a distance, as if he lay under anaesthetic » (G 15). La vanité de ses efforts est mise en valeur par l'étrangeté de la voix qui résonne, « lointaine ». L'oreille engourdie de son auteur ne la reconnaît même plus, et la comparaison soulignant l'état d'anesthésie dans lequel Lumb se trouve, loin de simplement suggérer la surprise du protagoniste percevant une dissonance inquiétante, signale plutôt le fait que le Révérend, privé de ses facultés sensorielles, est bien incapable de s'en rendre compte désormais.

Lumb est sourd et muet autant qu'il est aveugle, mais son esprit ne vaut guère plus que ses sens étouffés. Le recours au discours indirect libre traduit les pensées de Lumb immédiatement, mais la mollesse de ses protestations, que soulignent l'emploi du modal « would » et la faiblesse balbutiante de la répétition, révèle son inconsistance et son impuissance. La formule « He would rather not choose a tree », rendant compte des propos de Lumb, est, en effet, sévèrement précédée et suivie de l'ordre qu'il reçoit de façon répétée (« He is ordered to choose a tree », « He must choose a tree », G 15). Le Révérend, contraint d'obtempérer, révèle la superficialité de ses raisonnements : à contrecœur il sélectionne un chêne pour la seule raison qu'il s'agit « d'un arbre de prestige », mettant au jour une stupide frivolité. Le terme exact, « distinction » (« At least he has picked a tree of distinction », G 16), fait précisément valoir ce que Lumb est incapable d'appréhender : l'autre et la différence. De surcroît, les formules « He thinks » ou « He is thinking » qui ponctuent le passage introduisent des hypothèses que la suite du récit va systématiquement infirmer (« So now, he thinks, they will hang me », G 15 ; « Because I am a priest, he is thinking, they will crucify me », G 16). Comme le personnage de

Cave Birds, Lumb a perdu tout « bon sens » (« Sanity ») : ni bon, ni sensé, il est bel et bien condamné.

En témoigne, jusqu'à la fin du Prologue, son attitude obstinée : Lumb se retrouve à un moment face à un taureau blanc, colosse immobile retenu par des cordes, à l'image du Révérend maintenu par les bras.³⁶⁶ La description souligne tout particulièrement la taille démesurée de la créature, qui se transforme peu à peu en véritable monument.³⁶⁷ L'accent mis sur le gigantisme de la bête est renforcé par la mention de son « regard indifférent » (« And, wakening a little, ponders him / With boyish, wicked, indifferent eyes », G 17) : ironiquement, le taureau offre à Lumb le reflet de sa propre indifférence, tout en soulignant son insignifiance absolue. En outre, la façon dont le taureau est décrit, à la fois immobile et mouvant (« splay », « sway moving », « lifting », « undulating »), souligne l'énergie démesurée que concentre la créature sous ses apparences placides, alors que Lumb, à l'inverse, se met à trembler de façon incontrôlable (« With both wet hands, which are shaking unrecognisably », G 18). Lumb tient un pistolet entre les mains, et doit abattre la puissante bête. La mention du « museau » de l'animal se confond avec celui, fumant, de l'arme qui a raison de lui (« Lumb rests the muzzle in the white curls / Below the straight-out stumps of horns »). De même, alors que le taureau ferme les yeux dans un « regard intérieur » et écoute en mourant « la musique-taureau » qui résonne « dans les montagnes lointaines de son corps » (« And listening to the bull-music far back in the mountains of its body »), Lumb, plisse les yeux en pressant la gâchette, abasourdi par la déflagration (« And Lumb / Squeezes the pistol / Squeezing his eyes shut as the shot slams into his brain ») : la mort de la créature est celle, symbolique, du Révérend, celle de l'homme de la raison aveuglé par ses torts, qui ne sait plus comment voir, qui ne connaît plus, lui, les secrets de ce « regard intérieur ».³⁶⁸

En effet, les répétitions de l'adjectif « clear » et des verbes « wipe » et « crawl », mettent en avant les efforts permanents faits par Lumb pour, d'une part, s'essuyer le visage et retrouver la vue, et pour, d'autre part, avancer et échapper aux hommes vengeurs qui l'entourent (« He

³⁶⁶ « A colossal white bull stands in front of him / Like the ceremonial image of god / That needs wheels. [...] / Ropes sag from its nose-ring / To either side, held by attendants. / Just as two others hold Lumb by the arms, facing the bull / Which now steps towards him / Deep-hulled, majestic, lifting each hoof as if from a great depth / To join the momentum. » (G 17)

³⁶⁷ « Its hooves splay / Under its ton and a half », « getting its mountainous top-heavy sway moving », « Lifting its long piling power-waves towards him », « Lumb looks over the broad hump of neck / And down the long undulating range of its shoulders and spine », « He sees its crooked knee-bosses calloused / By the kneeling weight of its own tonnage / As it halts, like a monument », « Its head is like the capital / Of a temple column. / Then it forgets him, dozily masticating, happy behind the wall of its curls. » (G 17)

³⁶⁸ Le regard du taureau du Prologue de *Gaudete* rappelle celui de l'éléphant de « Crow's Elephant Totem Song » : « O ageless eyes of innocence and kindliness » (CP 238).

pushes his head clear, trying to wipe his eyes clear », « he tries to crawl clear », « Lumb scrambles from the swamp. / He tries to wipe his eyes and to see »). Il parvient finalement à fuir, profitant de la furie désordonnée des hommes : il poursuit sa progression, rampant d'abord, avant de pouvoir à nouveau courir et échapper au vacarme (« Till he crawls on all fours to the wall, and hauls himself up by the hedge of a sliding steel door », « And he runs blind into pitch darkness and the din is muffled away / And he walks with outstretched protecting arms / Till he sees a doorway to daylight », G 19). La succession des deux mots composés « doorway » et « daylight », mis en avant par l'équilibre consonantique des dentales et le rythme régulier bisyllabique, souligne le fait que libération et vision vont de pair : passant de l'obscurité aveuglante du piège dont il était prisonnier à la lumière éclatante du monde extérieur et du jour, Lumb se retrouve libre à nouveau. Ce qu'il voit et entend le ramène à la familière animation des rues bondées (« He hears street noises and sees the top of a bus go past and a woman with shopping »). Pourtant, à cet instant, c'est bien un regard qui empêche Lumb de s'en tenir aux conclusions rapides et erronées qu'il veut, par commodité, négligemment tirer. Son corps, en outre, pris de tremblement incontrôlables, le lui rappelle, et débloque soudainement sa mémoire :

A mongrel dog peers down at him between rusty railings. He turns back, and finds himself in a derelict basement full of builder's old lumber. He looks down at his blood-varnished body, crusting back, already flaking, and trembling with shock and bewilderment. He strives to remember what has just happened to it. He can no longer believe it, and concludes that he must have been involved in some frightful but ordinary accident. He searches round for some other exit from this basement, in growing agitation, but there is only the door to the street. He returns to the bottom of the steps and stands looking up again at the clouds, till his trembling becomes hard shivering. Suddenly he remembers the streets full of corpses, but his dread then was nothing like what he feels now. He forces himself to move.
He climbs the stone steps. (G 18-9)

Lumb n'est plus voyeur ou voyant, il est à nouveau l'objet d'un regard animal qui l'instruit davantage que toutes les informations qu'il a jusqu'à présent difficilement collectées : il se voit alors, prisonnier d'un sous-sol décrépit, égaré dans la pénombre. La mention des pièces de bois de construction qui s'y entassent suggère qu'à cet instant le Révérend a peut-être fait place à son double. Le nom « lumber », en effet, ne rappelle pas seulement le nom de Lumb, mais fait aussi écho à la souche d'arbre à partir de laquelle son double s'est matérialisé, et la métaphore qui fait des traces de sang sur le corps blessé du Révérend un vernis qui s'écaille renforce la possibilité qu'il ait déjà été remplacé. Cette incertitude appuie en réalité la force elliptique de la conclusion du Prologue. Le sentiment de terreur qui, décuplé, saisit à cet instant le Révérend ou son double est signifiant : le soudain raccourcissement des deux dernières phrases sonne comme un glas, annonçant un irrémédiable changement qui ne se résume pas à

la substitution de Lumb par un double. En effet, Lumb ne se contente pas à cet instant de faire demi-tour et de reprendre le chemin qui, faute d'alternative, lui est imposé. Celui qui ne comprend pas la différence, qui est incapable de faire sens de ce qui lui est étranger, ne peut ici plus rien différer, c'est-à-dire échapper, dans le temps ou l'espace, au sort qui est le sien. Il n'y a pas d'autre chemin, il n'y a pas d'autre jour et Lumb doit gravir ces marches de pierre qui le mènent vers la lumière du soleil à l'heure du jugement dernier. De surcroît, il doit, précisément, « se forcer à se mouvoir ». La formule met en avant le défi imposé à Lumb comme à l'homme de la raison : lui qui n'accepte d'être guidé que par son esprit rationnel, qui contraint le corps à obéir à ses ordres, devra apprendre, au contraire, à redonner à ce dernier sa liberté de mouvement et d'en faire le moteur d'un esprit rendu à nouveau sensible. La mission que Lumb devra accomplir sera celle qui le transformera en un être libre plutôt que contraint, mû et ému plutôt que mouvant. Il lui faudra passer de l'indifférence à la plus grande distinction, celle qui lui permettra de voir et de comprendre la nécessité du pâtre et la profondeur de la sympathie.

Deux textes de *Cave Birds*, « She Seemed So Considerate » et « In These Fading Moments I Wanted to Say », mettent tout particulièrement en évidence l'indifférence dont est coupable l'homme de la raison, dont Lumb est l'une des multiples incarnations dans l'œuvre de Ted Hughes. Dans le second poème, le protagoniste, à l'image de Lumb dans le Prologue, tente par ses protestations, de se défendre et de faire valoir son innocence (« How imbecile innocent I am »). Sentant sa dernière heure approcher, il souligne l'attention qu'il sait porter aux moindres activités du monde naturel (« How close I come to flame / Just watching sticky flies play ») : le subtil réseau allitératif établi par le passage des occlusives initiales de « close » et « come », au /m/ final « come » et « flame », l'abondance de monosyllabiques faisant tressauter les vers comme par bonds ludiques, mettent en avant le jeu des mouches dont le sujet poétique se targue d'avoir décrypté la chorégraphie. Pourtant, le chiasme allitératif ainsi formé fait encore valoir la volonté de contrôle et d'encadrement du sujet humain. Il se glorifie d'être lui aussi parvenu près de la « flamme » de la révélation, avec une solennité que souligne l'anaphore des quatre premières strophes. Le sujet poétique se vante également d'avoir « poussé les cris imprononçables » de la douleur (« How I cry unutterable outcry »), d'avoir connu une peine ineffable à la lecture de « journaux qui empestent le déchet nauséabond » (« Reading the newspaper that smells of stale refuse »), et donc de mesurer l'ampleur des méfaits humains et sa propre part de responsabilité. Il met encore en avant son expérience des « plaisirs excessifs » qu'il a su laisser déborder de ses yeux (« How I just let the excess delight / Spill out of my eyes, as I walk along »), progressant avec « une innocence imbécile » sur le chemin de la vie, goûtant aux joies de l'extase et éprouvant les affres de la douleur avec la

même volonté, sans jamais céder à la moindre malveillance ou obéir au moindre calcul (« How imbecile innocent I am »). Pourtant, son plaidoyer est sans valeur : il est effectivement trop tard, et les moments que l'homme évoque ne sont qu'images décrépies (« fading »), paroles vaines provoquées par la peur de la mort, signalant seulement qu'il réitère son crime inlassablement, sans même en avoir conscience.³⁶⁹

Son entêtement est en effet perceptible dans la mesure où il ne fait que réitérer des excuses déjà formulées dans « She Seemed So Considerate ». Ici aussi, la structure répétitive des premiers vers dissimule avec peine le manque de profondeur des arguments du protagoniste, qui s'embourbe dans son discours. La structure anaphorique qui introduit les « amis » de la voix poétique est renforcée par la répétition de l'adjectif « solemn », décrivant des figures siégeant avec une pompe redoublée (« My solemn friends sat twice as solemn »), tandis que d'autres « amis comiques », mis en avant par l'adjectif « jokey » (« My jokey friends ») font preuve d'une drôlerie exacerbée par la répétition du verbe « joked » (« joked and joked »). En répétant les mêmes termes, le sujet poétique semble s'accrocher à ses arguments comme en dernier recours, comme pour s'armer d'éléments familiers dans l'épreuve. Cependant, la suite du poème fait valoir un sentiment d'aliénation et de terreur : ces alliés ne sont plus que des têtes pourrissantes qui suintent (« But their heads were sweating decay »), des cadavres abandonnés (« Like dead things I'd left in a bag / And had forgotten to get rid of »). La comparaison met en évidence la désinvolture du sujet poétique, ne faisant que peu de cas de son comportement passé ; de la même manière, les répétitions pesantes et les formulations éculées trahissent un manque de conviction qui trahit le vide intérieur dont souffre le sujet humain. Comme dans « In These Fading Moments I Wanted to Say », l'accent est mis sur l'acuité sensorielle du protagoniste, mais l'odeur de pourriture qui lui parvient, et son relent mortifère (« I bit the back of my hand / And sniffed mortification ») attestent une responsabilité pour l'instant non assumée.

Dans *Gaudete*, deux personnages mettent précisément en avant ce défaut dont souffre le langage des hommes de la raison : le Docteur Westlake et son ami Dunworth, réunis après avoir tous les deux découvert leur femme adultère en présence de Lumb, semblent incapables de mener à bien leur réflexion et de prendre la moindre décision. Le désespoir de Dunworth est

³⁶⁹ « All that is language is lent from this otherness and this is why the subject is always a fading thing that runs under the chain of signifiers. » (Lacan, Jacques. « Of Structure as the Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever ». In Macksey, Richard, et Eugenio Donato. Eds. *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*. Baltimore : Johns Hopkins Press, 1970, 194 ; cité par Bentley 83)

notamment mis en avant : il « évoque la possibilité d'en finir, solution qui lui semble convenir à la situation » (« Dunworth is discussing killing himself, which is what he seems to consider appropriate », G 130), d'une manière que la désinvolture de la formule ne peut que rendre frappante. L'impuissance de Westlake est soulignée par son incapacité à protester : le médecin se contente de produire des « sons provisoires », alors que les propos des deux hommes « vacillent et s'évaporent » et qu'un silence sans fond engloutit leurs idées » (« Their sentences / Falter and evaporate / Bottomless silence drinks their ideas », G 130). La métaphore renforce la pesanteur du silence qui finit par s'installer, alors qu'ils noient leur chagrin et tentent d'oublier leur impuissance. Westlake et Dunworth semblent tous les deux vaincus, incapables de prendre des décisions sensées, comme le suggère le fait qu'ils « tentent d'imaginer une logique » mais que « ni l'un ni l'autre ne parvient à prendre au sérieux leurs propres mots ou ceux de l'autre ». Ils se contentent de regarder dans le vide, comme des bêtes dans leur enclos fixeraient la monotonie du paysage, et de siroter leur whisky (« They stare out, like yarded beasts, across the blue-layered monotony of the distance, / And sip »). Ils se laissent bercer par « le vide illusoire de ces minutes qui passent et se bousculent à une telle vitesse » qu'ils commencent à ressentir, avec terreur, l'inévitabilité, « tôt ou tard, d'un passage à l'action » (« They feel gently around in the illusory emptiness of these minutes, / Which are passing with such crowded rapidity. / They are quietly aghast / At the certainty that sooner or later they will have to move »).

L'accent mis sur le temps qui s'écoule met en évidence la passivité de ces deux personnages qui se perdent en conjectures, dans un dialogue de sourds soulignant leur décalage. La reprise anaphorique de leur nom ménage un chassé-croisé de paroles inconsistantes qui se noient à nouveau dans une lassitude silencieuse (« Westlake is afraid that when he moves he will do something barbarous, disproportionate, insane. / Dunworth is afraid that if he is left alone he might well kill himself in a light-minded effort to be sincere. / Westlake hunches hooded in tortoiséd concentration, behind his dark-rimmed spectacles. / Dunworth's face is exposed and woebegone, like a beggarwoman's at a crossroads »), tandis que la comparaison « like a beggarwoman's at a crossroads » et la métaphore « in tortoiséd concentration », émascule ou animalise deux personnages sans recours, perclus de doutes et réduits à l'apathie. Les paroles de Dunworth et Westlake, dissoutes dans l'alcool, perdent force et cohérence : elles « vacillent et s'évaporent » comme celles du sujet de *Cave Birds* qui « se dissipent » (« In These Fading Moments I Wanted to Say »). La perte de consistance du langage des hommes va de pair avec l'effacement de leur propre identité, au moment précis où tout bascule : c'est parce qu'il comprend qu'il a perdu le contrôle, que sa vie lui échappe, qu'il lui est désormais

impossible de maîtriser la réalité et de la façonner selon ses désirs, que l'homme de la raison renonce et plonge dans la torpeur et l'indifférence.

Dans *Gaudete*, le vide dont souffre le langage est particulièrement mis en avant au moment où Lumb, rêvant de toutes les libertés dont il pourrait jouir, révèle en réalité la fadeur et la superficialité de ses ambitions :

And tries to imagine simple freedom –
His possible freedoms, his other lives, hypothetical and foregone, his lost freedoms.
As each person carries the whole world, like a halo,
Albeit a dim and mostly provisional world, but with a brightly focused centre, under the sun,
Considering their millions
All mutually exclusive, all conjunct and co-extensive,
He sees in among them,
In among all the tiny millions of worlds of this world
Millions of yet other, alternative worlds, uninhabited, unnoticed, still empty,
Each open at every point to every other and yet distinct,
Each waiting for him to escape into it, to explore it and possess it,
Each with a bed at the centre. A name. A pair of shoes. And a door.
And surrounded by still-empty, never-used limitless freedom.
He yields to his favourite meditation.
Forlorn, desperate meditation. (G 50)

Comme le souligne Paul Bentley, la méditation de Lumb, plutôt que de s'étendre à l'infini des vies et des mondes possibles, demeure égocentrique, égocentrée et circulaire. Il rappelle également que le double de Lumb sera éliminé par les esprits qui l'ont institué dans le village parce qu'il commence à nostalgiquement regretter la vie ordinaire qu'il n'a pas : les rêves de Lumb ou de son double renvoient à un quotidien banal et parfaitement organisé, ou s'étendent, tout au plus, à un mièvre projet de fugue amoureuse en compagnie de Felicity.³⁷⁰ La mention d'un lit, d'une paire de chaussures, d'une porte, au cours de la « méditation », diminuent ainsi l'ampleur des objectifs humains, qui se réduisent à des désirs de possessions matérielles et de maîtrise d'un territoire fermé. Ces images rappellent celles entrevues par la figure poétique de « Stations », extrait de *Wodwo*, révélant la contingence des vies humaines emportées vers la mort et l'insignifiance de leurs exploits : les hommes ne remplissent qu'une part infime de la mission qu'ils se sont donnés d'explorer le monde et de découvrir ses secrets. A l'immensité englobante de l'univers, s'opposent les repères dérisoires auxquels ils se raccrochent, en nommant et en assignant une identité fixe à des réalités qui demeurent fuyantes et qu'ils ne connaissent que partiellement. Lumb, ici, entrevoit tout ce qui n'est « même pas utilisé » par l'homme, tout en ne comprenant lui-même qu'une infime partie de la raison de l'univers.

³⁷⁰ « While he applies himself to this he begins to feel a nostalgia for independent, ordinary human life, free of his peculiar destiny. / At this point, the spirits who created him decide to cancel him. » (G 9)

Ses méditations sont à la fois pleines d'espoirs et d'illusions, ses rêves pleins de possibilités et de limites, et le langage en porte lui-même la marque. Les répétitions permanentes, donnant l'impression d'un ressassement obsessionnel, ont pour effet de faire se refermer le langage sur lui-même : la suite anaphorique introduite par le pronom « Each » par exemple, renforcée par l'épiphere du pronom « it », semble vouloir accrocher la matière syntaxique, comme pour ancrer la puissance sémantique et réelle du locuteur. Lumb affirme et étend son pouvoir sur le monde qu'il veut connaître, explorer et posséder. Pourtant, le raccourcissement brutal des phrases, ensuite limitées à un simple nom indéfini (« A name. A pair of shoes. And a door », *G* 50) révèle son échec : lui qui veut jouir de cette liberté qu'il ose quantifier à l'envie (« his possible freedoms... his lost freedoms ») n'en connaît rien, et ses paroles, « toujours » et aussi « vides » (« still empty ») que le monde dans lequel il vit, en offrent la preuve la plus flagrante. La méditation de Lumb est « morne » comme ses rêves « désespérés » de liberté. Dans *Prometheus On His Crag*, le septième poème met en avant cette vie maussade et fade à laquelle les hommes se sont habitués. Prométhée, suspendu entre les cieux et la terre, dissémine comme du pollen ces « fleurs de béatitude engourdie, de morne liberté » (« So he flowered / Flowers of a numb bliss, a forlorn freedom – ») que les hommes « fanés » cueillent et rassemblent. Le vers « Groanings of the sun, sighs of the earth – », intercalé à cet endroit, souligne le lien entre la dérégulation des vies humaines et le flétrissement du langage que Prométhée a offert aux hommes. Ses dons, recueillis sans mesure ou considération, empoisonnent ceux qui ne cherchent, comme Lumb ou le protagoniste de *Cave Birds*, qu'une vie facile et une félicité sans profondeur.

Comme le suggère le fait que la fleur-Prométhée « abreuve » le soleil et nourrisse la terre plutôt que de tirer profit de toute la lumière et de l'humus dont il a besoin (« So the sun bloomed, as it drank him / Earth purpled its crocus »), Prométhée, et l'homme à travers lui, concentre en lui-même les ferments de son renouveau, mais il lui faut renoncer à la torpeur malade à laquelle il s'est abandonné. Dans le douzième poème, ainsi, les hommes se laissent bercer par un chant qui leur évite de prêter attention au véritable message dont le Titan est porteur : l'humanité se drogue à la béatitude, « morphine pure et inépuisable » (« A pure / Unfaltering morphine / Drugging the whole earth with bliss »), refusant de faire face aux épreuves, à la douleur et à la mort. L'adjectif « unfaltering » fait s'opposer ce chant doux et réconfortant aux paroles vaines des hommes qui s'effacent peu à peu (« Falter » dans *Gaudete*, « Fading » dans *Cave Birds*). Seules encore se perpétuent les paroles rassurantes qui bercent les hommes et les dispensent d'endosser leurs responsabilités. Pourtant, le langage de Prométhée est bien porteur d'une autre vérité : il chante pour ses blessures (« A song to his

wounds ») mais cette mélodie porte en elle « le cri des entrailles » (« the cry of the wombs »), proprement féminin, qui doit inciter l'homme de la raison à ouvrir les yeux et tendre l'oreille, à reconnaître ses torts et se tourner vers ce qu'il a détruit. Ce cri fait écho à celui du vautour qui assaille Prométhée, à ceux des oiseaux entourant le sujet de *Cave Birds*, mais il demeure pour l'instant sans portée.

Dans « She Seemed So Considerate », lorsqu'un oiseau approche de l'homme pour lui annoncer que « son monde est mort » (« Then the bird came. / She said : 'Your world has died' »), le protagoniste se contente de remarquer que les propos de l'oiseau « semblent dramatiques » (« It sounded dramatic »). La platitude de la formule laisse percer le décalage dont il souffre, incapable de prendre en compte la valeur de l'annonce. Il ne fait que remarquer que « sa fougère en pot préférée », « unique esprit ami qu'il chérissait encore », est à présent « ratatiné » (« But my potted pet fern, the one fellow I still cherished / It actually had withered »). Le soubresaut syntaxique provoqué par l'inclusion inutile du pronom « it » met en avant le décalage constant de l'homme de la raison, qui ne parvient pas à faire sens des signes qui s'accumulent pourtant devant lui. Comme dans le premier vers du poème, le recours au *pluperfect* souligne le retard accumulé par le sujet humain qui peine à prendre conscience de la situation dans laquelle il se trouve. Alors que le monde se défait, pourrissant et se desséchant, il demeure cloîtré dans une indifférence tout aussi morbide. L'oiseau dépeint par Leonard Baskin dans « In These Fading Moments I Wanted to Say », qui se tient immobile sur le côté gauche de l'image, dresse le bec fièrement, s'affirmant avec la vanité de l'homme qui prononce son plaidoyer (CB 21). Pourtant, ses yeux vides, ses ailes tronquées et son corps difforme laissent percer ses limites : il est placé à l'écart, amputé de ses forces. Sa jambe gauche, couverte d'ombre, semble se gangréner, tandis que sa jambe droite, réduite à un seul léger trait d'encre, perd ses contours.

Dans ce poème, la nature à l'abandon, peu à peu, se défait : les montagnes s'effondrent par éboulements continus (« The scree had not ceased to slip and trickle »), la neige qui brise « les sombres tourbillons protubérants » de la boue (« The brown bulging swirls »), finit par fondre (« where the snowflakes vanished into themselves »), alors que disparaît aussi le « reflet » de la terre humide (« Had lost every reflection »). Le nom « reflection » souligne également la perte de contrôle du sujet poétique, ne sachant plus faire sens de ce qui l'entoure. La terre elle-même, finalement, se détourne dans son lit pour fixer le mur (« The whole earth / Had turned in its bed / To the wall »), refusant de soutenir plus longtemps la vue de cet effrayant spectacle. Cependant, il n'est en rien hideux (« And everything had become so hideous ») : il faut y faire face, les yeux seulement fermés aux jugements hâtifs et rassurants. Ce mouvement

de recul est celui, condamnable, de l'homme, qui dans « *She Seemed So Considerate* », est « déserté » par la vie (« *As if Life had decided to desert me* ») alors qu'à l'inverse, l'oiseau, devenu « être ailé » (« *winged being* »), s'approche pour lui parler de plus près. Le recours à une métaphore accroît le sentiment d'aliénation du sujet humain, désormais incapable de désigner par son nom un simple oiseau. Renforçant l'inquiétude qui l'envahit, elle souligne la puissance effrayante de la créature, ange noir qui étend son emprise (« *embraced me saying* »).

Alors que l'oiseau déclare qu'il est « l'unique créature qui n'a jamais nui à aucun être vivant » (« *I am the one creature / Who never harmed any living thing* »), et qu'il tient embrassé entre ses ailes l'homme, comme pour le protéger, une incertitude demeure. Si le protagoniste est bien celui que la vie vient de désert, l'oiseau, guidé par l'éclat glorieux et implacable du soleil (« *Look up at the sun* ») menace donc directement celui qui doit être durement châtié pour avoir négligé ses devoirs. L'homme « déserté par la vie » n'est en effet pas celui qui a choisi d'endurer l'épreuve de la mort, mais qui sombre dans l'indifférence et l'apathie. Le sujet du poème, incapable de supporter l'éclat aveuglant du soleil, et d'entendre la vérité de l'oiseau, ferme les yeux avec soulagement (« *I was glad to shut my eyes* ») et s'en remet à lui (« *and be held* »). Il lui est égal d'être « mort ou non-né » (« *Whether dead or unborn, I did not care* »), dévoilant non pas sa résolution à faire face à la mort avec courage mais un désintérêt total à l'égard de sa propre vie. Le langage lui-même reflète cette indifférence : l'alternative introduite dans le vers est immédiatement balayée par le sujet humain, qui se fige, comme Prométhée sur le rocher dont il est prisonnier, et laisse, dès le premier poème, sa bouche silencieuse béer « à l'orée des ténèbres, à l'orée de l'engourdissement » (« *And he paused / Just within darkness, just within numbness* »).

Aucune échappatoire n'existe pour l'homme qui espère toujours pouvoir se dérober : en témoigne par exemple la volonté de Dunworth d'en finir, qui se renforce lorsque Garten lui présente la preuve de la culpabilité de Lumb et lui fournit donc une raison de plus d'intervenir. Au contraire, Dunworth ne désire rien que fuir, à l'image du Révérend cherchant irrémédiablement à se soustraire à ses responsabilités et à disparaître loin du village : le dernier mot de la page, « *crossroads* », met en avant un carrefour auquel Dunworth et Westlake se tiennent effectivement lorsque Garten apparaît comme par magie, pour leur présenter la photographie qu'il a prise (« *Garten introduces the photograph* », G 131). La simplicité de la formule a la force d'un coup tirant les deux hommes de leur ivresse somnolente. En un clin d'œil, cependant, « *Dunworth en a trop vu* » : « il ne veut plus qu'une chose à présent, s'échapper sur le champ, assez vite et assez loin pour que toute cette affaire disparaisse dans le sillage de son pot d'échappement » (« *With one glance Dunworth has seen too much. Now he*

only wants to escape right away, fast enough and far enough for all this to disappear in slipstream and exhaust »). Dunworth n'a que la fuite en tête : en voiture, en dormant (« He wants to lie down and sleep for fifty years in some utterly different landscape, and wake up in another age », G 131), en mourant, il ne pense qu'à trouver une échappatoire à une situation qu'il ne veut résolument pas affronter, mais esquiver.

Pourtant, en voulant échapper à tout, les hommes se condamnent irrémédiablement à l'impasse, dès lors que, dans la plus grande apathie, aucun choix ne peut plus être fait, et que rien n'est plus envisagé, ni dans la vie, ni dans la mort. Le funeste mouvement de repli des personnages féminins de *Gaudete* en constitue un exemple évocateur. Toutes victimes des avances du double de Lumb, Pauline Hagen, Mrs Westlake ou Mrs Walsall sont mises en avant au moment où, confinées dans un cadre domestique, elles étouffent et se figent dans une stase morbide. Ainsi, Mrs Westlake a beau laisser ouverte la porte de sa voiture, puis celle de sa maison (« Mrs Westlake / Arriving home, has left the car-door wide, and run straight into the house, leaving that door wide too », G 38), et souhaiter s'échapper définitivement, elle donne au contraire l'impression de se précipiter dans un piège dont la seule issue est offerte par la mort (« as if she meant to snatch up just the few essential things and leave this place forever »). La façon dont le décor s'anime, comme dans un cauchemar, renforce par contraste l'immobilité mortifère des personnages féminins : ainsi, les miroirs auxquels Mrs Westlake s'adressait en vain (« she exclaims at the mirrors ») lui tournent le dos (« Mirrors turn her back »), et elle remarque un vase « rempli de haine » (« A hateful orange vase ») alors qu'elle se laisse envahir par l'impression de « tomber de monde en monde » et de basculer dans l'irréel (« falling from world to world », G 39). Tout lui est étranger, et elle n'a plus rien à faire en ce monde (« Chill, comfortless furniture. She is thinking: none of this has anything to do with me, and soon I shall be free »). La stérilité clinique de la cuisine met alors en évidence le vide du personnage, figé, incapable d'agir (« She has already paused / She stands / In the cool gleaming steel and copper stillness / Of her kitchen », G 38).

De la même manière, Pauline, chez elle, affronte les regards d'un jury de bibelots (« Rooms retreat », G 32, « It is her fifteen years of marriage / Watching her, strange-faced, like a jury », G 33), et elle s'immobilise, elle aussi, dans le cadre immaculé de la cuisine, se perdant dans de vaines réflexions (« She observes these with new fear » ; « Leaning against the bar of the stove / She meditates blankly, / Fixedly », G 33). De façon identique, Mrs Walsall est présentée dans le Bridge Inn bar, dont la propreté rutilante souligne le vide paradoxal des lieux fréquentés par les villageois (« The Bridge Inn bar / Is gleaming, the mopped floor drying / In the morning's leisured vacancy », G 54). Abandonnée à ses seuls souvenirs flétris et à ses

fantasmes inassouvis, elle se perd dans ses pensées et fixe l'évier devant elle sans plus le voir :

Mrs Walsall lets the cold tapwater
Numb her hands, and escapes thinking.
She tries to let the water
Numb her body. She fixes her mind
Under the numbing water. She stands at the sink, numbed. (G 55)

Le polyptote formé entre le verbe « numb », l'adjectif « numbing » et le participe passé « numbed » fait écho au nom de Lumb, répétant et dissolvant, comme l'eau qui coule, la puissance des énergies réveillées par le double du vicaire. Toutes ces figures féminines se laissent submerger par le poids et la violence de la confrontation, et refusent d'y faire face. Ainsi, Pauline tente tant bien que mal d'étouffer un cri (« Something in her is preparing a scream, which she dare not utter », G 31), fermant les yeux pour se maîtriser (« She has closed her eyes »), tout comme Mrs Westlake (« She has closed her eyes », G 40), qui va jusqu'à fermer son esprit tout entier (« Her mind closes »), alors que c'est un piège qui se referme en réalité autour d'elle (« Her stare comes to rest in the ashtray. / She can hear her watch whispering, / Listening to it, as if trapped inside it »). Ce dernier n'est pas celui tendu par les pensées suicidaires qui la traversent un instant, mais bien par l'attente et une insurmontable indécision :

She feels the finality of it all, and the nearness and greatness of death. Sea-burned,
sandy cartilage, draughty stars, gull-cries from beyond the world's edge. She feels the
moment of killing herself grow sweet and ripe, close and perfect.
The walls wait. The senseless picture frame.
Eyes half-closed
She sits stupidly, like something cancelled. Forcing the seconds to pass. (G 40)

Il est signifiant que les murs qui « attendent » semblent plus vivants que Mrs Westlake, qui se contente de faire passer le temps, paralysée, incapable de passer à l'acte et de mettre fin à ses jours. Elle sent la mort grandir en elle comme un fruit « mûr et doux », mais en elle rien ne se passe : elle demeure immobile, figée, déjà effacée, « neutralisée » (« cancelled »). Son corps engourdi et indifférent ne signifie plus rien et n'existe déjà plus, révélant la teneur de la faillite de l'humanité. Le premier poème de l'Épilogue fait valoir cette figure éteinte, qui n'est plus qu'à moitié humaine (« What will you make of half a man »). L'homme de la raison, malvoyant (« one-eyed »), « difforme » (« His vigour / The bone-deformity of consequences »), erre, somnambule (« waking ») et prisonnier d'un monde détruit (« His talents / The deprivations of escape ») : il est le vétéran des négations (« The veteran of negatives ») et le « survivant de l'arrêt » (« The survivor of cease »). Suspendu entre la vie et la mort comme Prométhée entre le berceau et la tombe (« was this stone his grave this cradle

»), indifférent et inerte, il est encore l'être mutique, aveugle et ignorant qu'évoque *The Waste Land* : « I could not / Speak, and my eyes failed, I was neither / Living nor dead, and I knew nothing, / Looking into the heart of light, the silence » (Eliot 1998, 56). Lorsque son souffle se tarit et que plus rien ne l'anime, le sujet humain doit pourtant encore comprendre qu'à la vie, la vue, la parole, ne s'opposent plus directement la mort, la cécité et le silence. L'homme prisonnier de ces erreurs ne comprend pas qu'il doit s'engager avec la même détermination sur un chemin où il faut accepter de vivre comme de mourir, de voir comme de ne pas voir, de parler comme de faire silence.

Chapitre 5

Du dédoublement à la reconnaissance

Comme le suggère Ted Hughes dans « Myth and Education », l'homme refuse de faire face au monde et à ses énergies. Il ne voit plus qu'absence, vide, stérilité, insignifiance et solitude, sans parvenir à comprendre que ces maux lui sont en réalité intérieurs. Rejetant loin de lui ce qui lui est sien, séparant, jusqu'à la folie, ce qui ne peut être dissocié, l'homme se condamne ironiquement à une in-différence léthargique. Muet, aveugle et sourd au monde et à lui-même, l'homme de la raison gît engourdi et résigné, brisé de l'intérieur. Comme le montre le poète, en voulant à tout prix maintenir l'empire de sa conscience rationnelle sur lui-même et le monde qui l'entoure, l'homme est devenu étranger à lui-même, prisonnier d'une altérité qui le dévore de l'intérieur. Cette « schizophrénie anesthésiante », que Ted Hughes décrit encore dans *A Dancer to God: Tributes to T. S. Eliot*, a transformé le monde extérieur en un univers cauchemardesque voué au chaos et à la ruine, et le monde intérieur du sujet humain en un enfer peuplé de démons que ce dernier refuse de « posséder ». Le poète, qualifiant cette sinistre métamorphose de « traduction » ou de « translocation », met en avant, à travers le prisme de l'écriture, une rupture supplémentaire, touchant à la fois le monde, l'individu et le langage.

Le cauchemar que Ted Hughes met en avant dans ses poèmes, dédoublant la réalité, outrant ses contours et déformant ses plis, lui offre en effet la possibilité de rendre compte de cet état de destruction généralisé, en matérialisant cette scission intérieure que l'homme refuse de voir et de comprendre. Là où l'homme voulait à tout prix maintenir son ordre et sa centralité solipsiste, il n'y plus que désordre et confusion, dès lors que tout semble se dédoubler à l'infini : ombres et spectres, démons et monstres envahissent le sujet humain de toutes parts, offrant d'innombrables reflets du « psychosome martyrisé ». La logique du dédoublement, centrale dans l'œuvre du poète, ramène l'homme à son égocentrisme fatal : tel Narcisse épris de son reflet, l'homme de la raison n'a toléré et aimé que ce qui lui est propre et identique, tout en se perdant dans l'illusion d'une altérité inventée. Ce paradoxe, fondé sur la confusion entre le même et l'autre, aboutit à un dédoublement de l'être et de la réalité, de l'individu et du monde. L'homme n'accepte le dialogue qu'avec lui-même, et se fabriquant un monde à son image, il

se renferme en lui-même et se condamne à l'erreur. Les doubles qui se multiplient autour de lui font alors valoir cet emprisonnement solipsiste tout en mettant en évidence ce que l'homme de la raison ne peut désormais plus écarter.

Analysée par Otto Rank, la figure du double, de l'ombre ou du spectre rôdant dans le sillage du sujet humain, renvoie ce dernier à une peur fondamentale, celle de la mort, mais elle est également indissociable d'un instinct de préservation fondé sur l'amour de soi.³⁷¹ L'homme, refusant sa finitude, la projette sur un double qu'il condamnera au trépas à sa place,³⁷² mais il en est de même pour tout ce qu'il ne tolère pas de la vie réelle, qui contrevient une vision du monde inventée pour plaire et satisfaire son ego.³⁷³ Refusant même d'endosser la responsabilité de ses travers et de ses méfaits, il s'invente encore un double qui portera, plutôt que lui, la marque indélébile d'une intolérable culpabilité.³⁷⁴ La figure du fripon, que Crow incarne par excellence dans l'œuvre de Ted Hughes, participe de la mise en scène du dédoublement de la psyché humaine, à la manière d'une ombre placée dans son sillage.³⁷⁵ A travers le corbeau,

³⁷¹ « The well-known fable of Narcissus in the late version transmitted to us combines in a unique synthesis both aspects of the belief: the ruinous and the erotic. [...] It could be objected that the fear of death is simply the expression of an overly strong instinct for self-preservation, insisting upon fulfillment. Certainly the only too-justified fear of death, seen as one of the fundamental evils of mankind, has its main root in the self-preservation instinct, the greatest threat to which is death. But this motivation is insufficient for pathological thanatophobia, which occasionally leads directly to suicide. In this neurotic constellation—in which the material to be repressed and against which the individual defends himself is finally and actually realized—it is a question of a complicated conflict in which, along with the ego-instincts serving self-preservation, the libidinous tendencies also function, which are merely rationalized in the conscious ideas of fear. » (Rank, Otto. *The Double. A Psychoanalytic Study*. Ed. et trad. Harry Tucker Jr. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1971, 67, 78)

³⁷² « The suicidal person is unable to eliminate by direct self-destruction the fear of death resulting from the threat to his narcissism. To be sure, he seizes upon the only possible way out, suicide, but he is incapable of carrying it out other than by way of the phantom of a feared and hated double, because he loves and esteems his ego too highly to give it pain or to transform the idea of his destruction into the deed. In this subjective meaning, the double turns out to be a functional expression of the psychological fact that an individual with an attitude of this kind cannot free himself from a certain phase of his narcissistically loved ego-development. » (Rank 79-80)

³⁷³ « Freud, by pointing out the animistic view of the world based on the power of thoughts, has justified our thinking of primitive man, just as of the child, as being exquisitely narcissistic. Also, the narcissistic theories of the creation of the world which he cites, just like the later philosophical systems based on the ego (e.g., Fichte), indicate that man is able to perceive the reality surrounding him mainly only as a reflection, or as a part, of his ego. Likewise, Freud has pointed out that it is death, ANANKE the implacable, which opposes the primitive man's narcissism and obliges him to turn over a part of his omnipotence to the spirits. Linked to this fact of death, however, which is forced upon man and which he constantly seeks to deny, are the first concepts of the soul, which can be traced in primitive peoples as well as those of advanced cultures. » (Rank 81-2)

³⁷⁴ « The most prominent symptom of the forms which the double takes is a powerful consciousness of guilt which forces the hero no longer to accept the responsibility for certain actions of his ego, but to place it upon another ego, a double, who is either personified by the devil himself or is created by making a diabolical pact. This detached personification of instincts and desires which were once felt to be unacceptable, but which can be satisfied without responsibility in this indirect way, appears in other forms of the theme as a bénéficient admonitor (e.g., *William Wilson*) who is directly addressed as the 'conscience' of the person (e.g., *Dorian Gray*, etc.). » (Rank 76)

³⁷⁵ « Here the trickster is represented by counter-tendencies in the unconscious, and in certain cases by a sort of second personality, of a puerile and inferior character, not unlike the personalities who announce themselves at

fripon sans mesure ni raison, seulement guidé par ses instincts débridés, le poète met en avant l'irrépressible débordement des pulsions refoulées par l'homme de la raison. Le double de Lumb, semant le désordre dans le village représenté dans *Gaudete*, partage avec Crow cette fonction de faire-valoir : uniquement guidé par un instinct de préservation égocentrique, le double redouble, au cours du récit, les erreurs commises par Lumb dans le Prologue en n'ayant pas secouru la figure féminine à la fois « vivante et morte », gisant dans les ténèbres de sa propre indifférence. Lumb est Narcisse, d'une manière qui laisse même envisager la possibilité que son double ne soit, par moments, qu'un simple reflet incompris : à la surface de l'eau, Lumb et son double s'affrontent dans une lutte vaine, qui manifeste plus que jamais la nécessité, pour l'homme de la raison, d'accepter ce qui en lui est autre, ce qui en l'autre est lui.

La mission que le Révérend doit initialement accomplir, en effet, le révèle : Lumb, envoyé par des esprits dans un autre monde, doit guérir de ses maux, et son double n'apparaît que pour le remplacer momentanément dans ce monde ici-bas. Dans *Gaudete*, d'autres doubles apparaissent, comme la domestique Maud, elle-même reflet de la figure féminine du Prologue, qui doit mener à bien la mission que le double du Révérend refuse finalement d'accomplir. Ainsi, la logique du dédoublement dévoile son équivocité : les doubles qui encerclent le sujet humain ne reflètent pas seulement ses erreurs, mais lui servent aussi de guides, fussent-ils bienveillants ou malveillants. L'analyse d'un large corpus littéraire, psychanalytique et anthropologique a en effet mené Otto Rank à souligner le rôle symbolique du double, de l'ombre ou du spectre, en tant que manifestation de l'âme humaine, en des termes qui résonnent avec l'analyse que Ted Hughes livre de l'œuvre de T. S. Eliot et du dédoublement de la psyché humaine résultant de la « translocation » du monde à l'âge moderne³⁷⁶ :

According to the Homeric conception, man has a twofold existence: in his perceptible presence, and in his invisible image which only death sets free. This, and nothing else, is his psyche. In the living human being, completely filled with his soul, there dwells, like an alien guest, a weaker double, his self other than his psyche...

The translation was first class. An ordinary ego still has to sleep and wake with some other more or less articulate personality hidden inside it, or behind it or beneath it, who carries on, just as before, living its own outlandish life, and who turns out, in fact, to be very like the old poetic self: secularized, privatized, maybe only rarely poetic, but recognizably the same autonomous, mostly incommunicado, keeper of the dreams. Psychoanalysis simply re-drafted the co-tenancy contract in the new language. But in the process it did slightly change some things. By shifting the emphasis on certain clauses, it confirmed

spiritualistic seances and cause all those ineffably childish phenomena so typical of poltergeists. » (Jung in Radin 202)

³⁷⁶ « Folklorists are in agreement in emphasizing that the shadow is coequivalent with the human soul. [...] If we ask how it came about that the shadow was taken to be the soul, the views of primitive peoples living with nature—as well as the views of ancient civilized peoples—are of help toward an answer: that the primordial concept of the soul, as Negelein puts it, was a 'primitive monism' in which *the soul figured as an analogon to the form of the body*. So the shadow, inseparable from the person, becomes one of the first 'embodiments' of the human soul. » (Rank 87, 59)

whose realm is the world of dreams. When the other self is asleep, unconscious of itself, the double is awake and active. Such an eidolon and second self, duplicating the visible self, has originally the same meaning as the genius of the Romans, the fravaulti of the Persians, and the Ka of the Egyptians. (Rank 60)

this other self, this new-style possibly poetic self, in powers that had previously been challenged. It ensured, for instance, that this *doppelganger*, though it might remain much of the time incognito, will always be dominant, with its hands, one way or another, on the controls; it will always possess superior knowledge about what is happening and will happen to the creature in which it dwells; and, more important, and reintroducing with a bang the heady higher gyroscope of a sacred creation, it may represent and may even contain, in its vital and so to speak genetic nucleus, the true self, the self at the source, that inmost core of the individual, which the Upanishads call the divine self, the most inaccessible thing of all. (WP 274-5)

Le double demeure une figure ambivalente, forçant l'homme, d'une part, à voir, dans ce cruel reflet, tout ce qui est nuisible en lui-même, et pouvant d'autre part lui servir de guide.³⁷⁷ Dans *Cave Birds*, ainsi, les oiseaux qui procèdent au jugement de l'homme de la raison ne prennent pas seulement la forme de monstres inquiétants, affichant les mêmes travers que lui, mais font également entendre la voix d'une figure féminine bafouée, comme dans *Gaudete*. En châtiant durement l'homme coupable, les oiseaux font aussi miroiter les reflets de son « psychosome martyrisé » tout en le guidant, à travers les épreuves, vers son possible renouveau. Le sous-titre de *Cave Birds, An Alchemical Cave Drama*, le met en avant : l'âme humaine est faite de mélanges et d'alliages, elle est un métal précieux résultant d'une harmonieuse alchimie. Dans *Prometheus On His Crag*, de même, le vautour qui rôde autour de Prométhée est à la fois son bourreau et son guide, que le Titan doit apprendre à reconnaître et à suivre ; dans *Orghast*, enfin, Krogon, monstre à l'aspect d'oiseau prédateur, incarne les pires démons de Pramanath, et à travers lui, ceux du sujet humain : mais le vautour, oiseau de malheur, est aussi lumière, qui rappelle au Titan aux traits humains que la blessure dont il souffre doit être pansée et guérie.³⁷⁸ Dans *Orghast*, son dédoublement entre les figures de Sogis et d'Agoluz démontre

³⁷⁷ « According to Freud all tabooed objects have an ambivalent character, and signs pointing to this are also not lacking in shadow-concepts. The ideas of rebirth of the paternal shade in the child, just pointed out, lead to the already-mentioned notions of the shadow as a protective spirit born simultaneously with the child. In direct contrast to the ideas of death in shadow-superstition are the ideas – even though much less current – of the shadow as a fecundating agent. [...] A series of further folkloric investigations has shown without any doubt that primitive man considered his mysterious double, his shadow, to an actual spiritual being. » (Rank 54, 58)

³⁷⁸ « The figure of Krogon, a great bird of prey, squatted on the shoulders of Prometheus, blotting out the light – Orghast – which, however, was repeated inside him, in the womb, surrounded by fertile, female darkness. [...] Holding these universal energies as tremendous prisoners separated, Krogon lives in terror of them, the energies of the whole fractured universe pressing to remove him and resume their flow of reproductions and changes and enjoyments and death. The unity fractured in the way is PRAMANATH (Prometheus), the divine self of creation in human form. [...] But he is fractured. He is the crossroads of eternal light and ecstasy, and temporal doom, pain, change and death.[...] Something prevents him from solving his dilemma – Krogon. Krogon is in the soul of Pramanath like a demon... [...] What the vulture means: To Pramanath it is the open wound, the eternally repeated death in pain (Agoluz's death) of his manifestation in time, and of his punishments by Krogon's conditions in that world. It is Light, his consciousness of his position » (Smith 91-2, 96-7)

l'indéfectible partage de l'âme humaine. Pramanath est un être fondamentalement brisé qui ne pourra connaître de plénitude qu'une fois que Sogis, réconciliant l'esprit et la matière, la part humaine et finie d'Agoluz, et la part divine et éternelle de Pramanath, écouterait l'oiseau, libérerait ses démons, et consacrerait Ussa, la lumière.³⁷⁹

Logiques de dédoublement et de reconnaissance vont donc de pair : l'homme doit se voir à la fois même et autre, comprendre qu'il est fait d'ombres et de lumière, qu'il est, à l'égard de lui-même, intime et étranger, et accepter de regarder le monde et les êtres qui l'entourent de la même manière. C'est ainsi qu'il se défera de son indifférence morbide et de ses vaines illusions, et renaîtra à la plus grande distinction, celle qui le rendra capable d'affronter le réel tel qu'il est. Tel est en effet tout le paradoxe de l'épreuve qui attend l'homme et l'objet du périlleux sacrifice qu'il lui faut faire : pour s'engager sur le chemin du renouveau et de son propre accomplissement, il lui faudra tout son courage pour renoncer au confort des identités illusoires et des dédoublements trompeurs, pour comprendre l'altérité et la différence pour ce qu'elles sont, mais aussi pour que coïncident le réel et la perception qu'il en a.

La question du dédoublement demeure fondamentalement poétique dans la mesure où l'auteur médiatise une expérience humaine qu'il re-présente par le biais du langage : l'objet textuel et son propos sont inéluctablement seconds par rapport au monde observé et décrit. Les personnages dédoublés que Ted Hughes met en scène dans des jeux d'ombres et de miroirs incessants renvoient donc, irrémédiablement, au caractère duplice du langage et de la représentation textuelle, au rêve impossible d'une parole immédiate, d'une écriture première, à l'ambition démesurée d'un « poème primordial » qui serait création originelle et unique du monde et non plus sa copie. Plutôt que de céder à ce vain désir démiurgique, celui-là même qui a mené l'homme de la modernité à sa perte, le poète assume de ne pouvoir que « doubler » la réalité et exhibe l'épaisseur du langage qu'il emploie et du voile avec lequel il recouvre le monde réel. Ainsi, l'atmosphère tour à tour inquiétante et étrange, cauchemardesque et absurde de nombreux poèmes de *Crow*, tels « Dawn's Rose », « Crow Paints Himself into a Chinese

³⁷⁹ « To solve this demon of disunity within himself, Pramanath descends into the warfare within himself, repeatedly. He is born into time as Krogon's child, SOGIS [...] The figure of the persecuted and imprisoned Light arrives to him as USSA. [...] He encounters Pramanath, his divine self, fastened to the rock of his dilemma. Now Pramanath calls on Sogis as the one who can liberate him by deposing Krogon and releasing the imprisoned energies of the universe... Sogis releases the Sun and marries the Light as it is embodied in this latest representative of Moa, Ussa. Simultaneously, the Sun, Moa and Light reunite, and the universe flows through its full circuit, materialised spirit and spiritualised matter, undivided and reconciled to itself. [...] As Sogis is instructed by Light and by Pramanath's immortal point of view, Agoluz is instructed by the vulture (his father's sickness) and by death. [...] Sogis is able to resolve in spirit what Agoluz can never resolve in flesh, and what Pramanath can never resolve in eternity. [...] The cure, for Man, will be to understand this bird and come to some final reconciliation, as Sogis does, not to heroify the sickness, as Agoluz does. » (Smith 95-7)

Mural », « Conjuring in Heaven » ou « Crow's Vanity », mais aussi les fréquentes incursions du poète du côté d'un univers magique ou surréaliste dans de nombreux textes de *Wodwo* ou dans maints passages de *Gaudete* le rendent manifeste : le poète semble y tester le fragile équilibre sur lequel repose le rapport que l'homme entretient avec la réalité. Bien davantage, l'œuvre de Ted Hughes démontre son intérêt pour ces territoires reculés qu'au fond, ni le langage, ni même la raison ne semblent capables d'appréhender parfaitement.

Lorsque la parole se double elle-même, se renforçant vainement par l'hyperbole et la surenchère, revenant stérilement sur elle-même par la répétition et le ressassement, se contredisant par l'ironie ou l'antiphrase, ou bien encore s'affranchissant d'elle-même lorsqu'elle frise l'absurde et la folie, le poète met en évidence les difficultés qu'il rencontre pour exprimer la réalité, à l'aide du langage, sans écart ni détour. Il faut, pourtant, y parvenir : brouillé, absurde, ou tautologique, le langage, s'il contrecarre les ambitions humaines à tout établir et fixer dans un acte de définition qui vise à instaurer permanence et certitude, permet du moins cette confrontation. L'inquiétante étrangeté et le trouble qui émanent des constructions poétiques forcent le lecteur à faire face à ce dédoublement et à faire l'expérience de ce qui en soi est autre, de ce qui en l'autre est soi, dès lors que rien ne peut plus être figé par le langage.

La logique du dédoublement est proprement surréaliste dans la mesure où elle double la réalité, la copie, l'exagère. Son objectif est lui-même double : d'une part, le caractère surréaliste de l'écriture poétique, débordant littéralement la part de réalité que l'auteur décrit, brouille les repères grâce auxquels le lecteur peut faire émerger des images et des significations stables et rassurantes. La réalité se délite alors que s'effondrent les certitudes de la raison et que s'installe une méfiance vis-à-vis non seulement du poète, qui maltraite les codes de fidélité régissant la représentation du monde, vis-à-vis du langage, fondamentalement instable et duplice, mais aussi, de la « réalité » elle-même. Ainsi, le poète révèle d'autre part la surréalité même du monde que l'homme est à présent condamné à habiter ; car si l'image convoquée s'affirme en tant que réalité factice c'est aussi parce que dans un monde détruit, elle ne peut plus renvoyer à rien. Comme le suggère encore Clément Rosset dans *Le Réel et son double*, telle est l'humiliation que le sujet humain doit à présent endurer : celle de sa potentielle « non-réalité », de sa probable « non-existence », celle qui fait du « je » un autre et de la vie une « absence » (Rosset 1976, 91).

Pourtant, cette logique du dédoublement est aussi une méthode subversive, que Ted Hughes évoque dans son introduction à l'œuvre du poète serbe Vasko Popa, lorsqu'il décrit « l'univers inadapté » dont les artistes de l'après-guerre se sont efforcés de témoigner :

I think it was Milosz, the Polish poet, who when he lay in a doorway and watched the bullets lifting the cobbles out of the street beside him realised that most poetry is not equipped for life in a world where people actually do die. But some is. And the poets of whom Popa is one seem to have put their poetry to a similar test. [...] In a way, their world reminds one of Beckett's world. Only theirs seems perhaps braver, more human and so more real. Beckett's standpoint is more detached, more analytical, and more the vision of an observer, or of the surgeon, arrived at through private perseverance. Their standpoint, in contrast, seems that of participants. [...] In this they are prophets speaking somewhat against their times, though in an undertone, and not looking for listeners. They have managed to grow up to a view of the unaccommodated universe, but it has not made them cynical, they still like it and keep all their sympathies intact. They have got back to the simple animal courage of accepting the odds. (WP 221-2)

Ted Hughes met en avant la vision du monde « plus courageuse, plus humaine, plus réelle » que ces poètes sont parvenus à exprimer tout en la distinguant de celle d'artistes ayant pourtant adopté un point de vue « détaché », « analytique », ayant privilégié une méthode d'« observateur » à la précision chirurgicale, tel Samuel Beckett. Ted Hughes souligne donc ce paradoxe selon lequel le monde réel pourrait être évoqué avec davantage de fidélité dès lors même que l'auteur s'affranchit d'une volonté obstinée à transcrire avec exactitude ce dont il a été témoin, dès lors, en somme, qu'il a fait sienne cette réalité, cherchant moins à l'observer qu'à y participer. Il en va de même dans son œuvre : dans un « monde où les gens meurent effectivement », et où l'humanité avance cahin-caha, il s'efforce de ne sombrer ni dans le désespoir, ni dans le cynisme, de ne renoncer ni face à la violence de la réalité, ni face aux failles du langage. S'il distingue les poètes surréalistes d'Europe de l'Est, c'est justement parce qu'ils ne se mettent pas à l'abri que la froide distance de l'écriture absurde peut procurer, mais choisissent au contraire de se jeter à corps perdu dans la bataille. En renonçant aux sécurités « mécanique, rationnelle et symbolique » qu'évoquait le poète dans « Myth and Education » et en s'immergeant dans le « fleuve glacial et terrifiant de l'existence » que décrivait Friedrich Nietzsche, en faisant face aux démons enfouis au fond des consciences, en explorant les territoires périlleux de l'irrationnel et de l'irréel, d'autres réponses peuvent encore advenir quant au monde et au langage.

Dans son introduction à l'œuvre de Vasko Popa, Ted Hughes détaille les caractéristiques de son écriture et de celle des poètes d'Europe de l'Est : « Their poetry is a strategy of making audible meanings without disturbing the silence, an art of homing in tentatively on vital scarcely perceptible signals, making no mistakes, but with no hope of finality, continuing to explore. [...] It is the Universal Language behind language, and when the poetic texture of the verbal code has been cancelled... we are left with solid hieroglyphic objects and events, meaningful in a direct way, simultaneously earthen and spiritual, plain-statement and visionary » (WP 223-4). Ted Hughes met en avant la densité du langage poétique

capable de « rendre audible des significations sans perturber le silence » et d'atteindre ce « envers universel du langage » qui, lorsque la « texture du code verbal » s'efface, laisse au lecteur de « solides objets et événements hiéroglyphiques, directement signifiants », aussi terre-à-terre que visionnaires. Ce faisant, il décrit une écriture capable de se replier sur elle-même, et comme l'ourlet d'une lourde étoffe, dévoilant d'un même coup l'envers du langage et l'envers du monde. En mettant l'accent sur la « solidité » et même la matérialité de l'objet poétique, Ted Hughes met encore en avant ce corps qui double l'immatérialité de son souffle.

Dans *Cave Birds* et *Orghast*, en particulier, mais aussi dans la pièce radiophonique *The Wound*, qui conclut la seconde partie de *Wodwo*, le fondement dramatique du récit proposé invite à considérer cet autre dédoublement au cœur du jeu théâtral, celui qui du papier à la scène, du personnage à l'acteur qui l'incarne, donne voix et corps à l'œuvre langagière. Dans *Cave Birds*, les dessins de Leonard Baskin redoublent encore le message poétique et lui donnent corps, comme le font aussi, dans les recueils *Remains of Elmet* et *River*, les photographies de Fay Godwin et Peter Keen. Il faut, de surcroît, prendre en compte ces infinis dédoublements qui structurent chacun des recueils qui, composant toute l'œuvre du poète, s'interpellent et se répondent, mais renvoient aussi à toutes les lectures marquantes ayant influencé leur rédaction. Références, citations et appropriations font de l'œuvre du poète un miroir diffracté à l'infini, palimpseste inépuisable qui ramène à l'expression de cet « être poétique » évoqué par Ted Hughes dans son analyse de l'œuvre de T. S. Eliot, et qu'il considère comme son « noyau vital » (WP 275).

a. La « cruauté du réel » : l'eau et le narcisse

Alors que, dans le Prologue de *Gaudete*, Lumb, terrassé, perd connaissance, son double émerge, comme un reflet miroitant à la surface de l'eau :

He comes to, under heavy sloggings of cold water, naked and lying on concrete. Fingers unknot the cords which tie his wrists to the wrists of another man who sprawls, still unconscious, in torn and now sodden clerical garb. Through distorting water, Lumb sees this other is himself. He stares at him, in every familiar detail, as if he stared into the mirror. Seeing the ridged red track of the whipstroke across that glossy skull, Lumb feels gingerly over his own skull, fingering for the corresponding welt or pain of it. He finds only clean whole skin, without any tenderness. He reaches to feel that lumped rawness on the skull of the other, but hands jerk him upright, and turn him and hold him. And so he stands, supported, on the wet concrete, under a high steel roof. (G 16-7)

L'être qui gît, encore inconscient, semblable à Lumb, est son double : il lui ressemble en tout point, mais demeure distinct du Révérend. Pourtant, face à cet « autre homme », Lumb ne voit que « lui-même », retrouvant les détails familiers qui composent une image connue, celle qu'il est habitué à voir s'afficher dans le verre des miroirs. Une différence notoire commence cependant à attirer son attention : observant les blessures qui, selon ce reflet inattendu, balafrent son crâne, le Révérend, en se touchant la tête, est forcé de constater qu'il est indemne, sans la moindre marque des nombreux coups de fouets que les hommes lui ont pourtant bel et bien assénés quelques instants auparavant. Ce corps blessé qui reçoit soudainement toute l'attention de Lumb le met en évidence : alors qu'il demeurerait insensible au sort de la figure féminine au début du Prologue, et qu'il s'est avéré incapable de faire le moindre geste pour elle, il est à présent attiré par ce reflet qui lui ressemble trop bien. Lumb, comme l'homme de la raison, n'accepte de prêter son attention qu'à ce qui lui est familier, qu'à ce qui lui appartient, ou mieux encore, qu'à lui-même.

L'instinct de préservation égoïste qui guide Lumb durant tout le Prologue de *Gaudete* et le projet mégalomane ensuite mis en place par son double, vaniteusement convaincu de la centralité de son rôle au sein du village, sont la marque d'une pathologie narcissique évidente et la manière dont est décrite l'apparition du double du Révérend à la fin du Prologue invite à approfondir le lien qui l'unit à Narcisse.³⁸⁰ La psychanalyse s'est notamment emparée de cette figure mythique pour expliciter une phase capitale du développement infantile. Dès les années 1910, alors qu'il se consacre à l'étude des psychoses, Sigmund Freud emprunte le terme de narcissisme au psychiatre Paul Näcke qui a ainsi désigné un « comportement par lequel un individu traite son propre corps de la même manière qu'on traite d'ordinaire celui d'un objet sexuel », y trouvant « un contentement sexuel » et « pleine satisfaction ».³⁸¹ Freud approfondit sa compréhension du narcissisme en distinguant de la pathologie une phase nécessaire au développement de la psyché infantile : il montre ainsi que l'enfant doit passer par une étape où la libido investit le moi avant de se tourner vers des objets extérieurs : toute l'énergie, l'intérêt et l'amour que l'enfant peut porter doivent alors se concentrer sur lui-même avant de pouvoir

³⁸⁰ « Mr Lumb has a new religion. // He is starting Christianity all over again, right from the start. / He has persuaded all the women in the parish. / Only women can belong to it. / They are all in it and he makes love to them all, all the time, / Because a saviour / Is to be born in this village, and Mr Lumb is to be the earthly father. » (G 113-4)

³⁸¹ Freud, Sigmund. *Pour introduire le narcissisme*. In *Œuvres complètes de Freud – Psychanalyse. Volume XII : 1913-1914*. Dir. Jean Laplanche. Trad. André Bourguignon, Pierre Cotet et al. Paris : Presses Universitaires de France, 2005, 217.

prendre en compte autre chose.³⁸² Dans les années 1930, le psychologue Henri Wallon et, à sa suite, Jacques Lacan, se concentrant sur cette phase qu'ils qualifient de « stade du miroir », ont aussi étudié plus largement la façon dont l'enfant, découvrant son image dans un miroir, comme Narcisse dans l'eau de la rivière, s'approprie et apprend à se reconnaître en tant que sujet distinct avant de pouvoir appréhender le monde et s'y insérer de façon pertinente.³⁸³ L'individu vit de cet équilibre entre amour de soi et amour objectal, entre l'intérêt qu'il sait devoir se porter, le rendant sérieux et responsable envers lui-même, et celui qu'il doit à ceux qui l'entourent et au monde autour de lui. La pathologie narcissique provient à l'inverse d'un déséquilibre dans cette relation, dès lors que la libido, pour reprendre les termes freudiens, « retirée du monde extérieur », se concentre uniquement sur le moi.³⁸⁴ L'analyse du comportement de Lumb dans le Prologue et le contraste entre son indifférence à l'égard de la figure féminine et la curiosité qu'il manifeste au moment où son double apparaît, sont l'indice d'une survalorisation de sa propre personne au dépens de tout le reste.

Lumb, à de nombreux égards, ressemble au Narcisse qu'Ovide évoque dans *Les Métamorphoses*. C'est de l'eau qu'émerge le double du Révérend, comme un reflet fascinant et trompeur, irrémédiablement hors d'atteinte.³⁸⁵ L'élan de Lumb vers son double, à la manière

³⁸² « L'individu en voie de développement rassemble en une unité ses pulsions sexuelles, qui, jusque-là, agissaient sur le mode autoérotique, afin de conquérir un objet d'amour, et il se prend d'abord lui-même, *il prend son propre corps*, pour objet d'amour, avant de passer au choix objectal d'une autre personne. » (Freud, Sigmund. « Le Président Schreber ». In *Cinq psychanalyses*. 1935. Trad. Pierre Cotet, François Robert et al. Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France, 2014, 306. Cité par Glas Jérôme. « Narcissisme originaire et organisation spéculaire ». In *Revue française de psychanalyse*, vol. 72, 2008/4, 1081-98. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2008-4-page-1081.htm>)

³⁸³ « Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein [...] à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image. » (Lacan, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience analytique. » In *Ecrits. opus cit.* 94) Voir aussi Wallon, Henri. *Les origines du caractère chez l'enfant*. 1934. Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France, 2015.

³⁸⁴ « La libido retirée du monde extérieur a été apportée au moi, si bien qu'est apparue une attitude que nous pouvons nommer narcissisme. » (Freud, Sigmund. *Pour introduire le narcissisme*. In *Œuvres complètes de Freud – Psychanalyse. opus cit.* 82-3. Cité par Gallard, Martine. « L'en-deçà du narcissisme ». In *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 128, 2009/1, 43-58)

³⁸⁵ « Il y avait une source limpide dont les eaux brillaient comme de l'argent : jamais les pâtres ni les chèvres qu'ils faisaient paître sur le montage, ni aucun autre bétail ne l'avaient effleurée, jamais un oiseau, une bête sauvage ou un rameau tombé d'un arbre n'en avait troublé la pureté. Tout alentour s'étendait un gazon dont ses eaux entretenaient la vie par leur voisinage, et une forêt qui empêchait le soleil d'atténuer l'atmosphère du lieu. Là le jeune homme, qu'une chasse ardente et la chaleur du jour avaient fatigué, vint se coucher sur la terre, séduit par la beauté du site et par la fraîcheur de la source. Il veut apaiser sa soif ; mais il sent naître en lui une soif nouvelle ; tandis qu'il boit, épris de son image, qu'il aperçoit dans l'onde, il se passionne pour une illusion sans corps ; il prend pour un corps ce qui n'est que de l'eau ; il s'exalte devant lui-même [...] Sans s'en douter, il se désire lui-même ; il est l'amant et l'objet aimé, le but auquel s'adresse ses vœux ; les feux qu'il cherche à allumer sont en même temps ceux qui le brûlent. Que de fois il donne de vains baisers à cette source fallacieuse ! Que de fois, pour saisir son cou, qu'il voyait au milieu des eaux, il y plongeait ses bras, sans pouvoir s'atteindre ! Que voit-il ? Il l'ignore ; mais ce qu'il voit le consume ; la même erreur qui trompe ses yeux l'excite. Crédule enfant, pourquoi t'obstines-tu vainement à saisir une image fugitive ? Ce que tu recherches n'existe pas ; l'objet que tu aimes,

de celui de Narcisse vers son reflet, met en évidence ce point commun entre leurs deux figures : à leur attirance pour ce qui leur ressemble répond leur refus d'entrer en contact avec l'altérité qu'incarne, pour celui-ci, Écho, pour celui-là, l'être féminin décrit au début du Prologue. Narcisse repousse Écho, ne supportant pas le contact de ses mains, la force de son étreinte, la puissance de ses sentiments et, incapable de supporter cette présence étrangère qu'il a pourtant appelée, il ne désire finalement que la « fuir ».³⁸⁶ De même, *Gaudete* met en avant la volonté obstinée de Lumb d'échapper au danger, aux contraintes, aux autres. Ses efforts répétés pour se soustraire à l'emprise des hommes dans le Prologue font place aux rêves d'évasion permanents de son double dans le récit central, qui parviennent à leur apogée dans le dernier chapitre intitulé « Easy and strong », décrivant une ultime mais vaine tentative de fuite. De façon ironique, le destin malheureux de Narcisse le révèle parfaitement : épris de sa propre figure, il se rend compte que pour satisfaire son amour, il ne faudrait pas qu'il puisse enfin rejoindre et s'unir à l'être aimé, mais au contraire, puisque ce dernier n'est que lui-même, qu'il puisse l'éloigner de lui de façon à le rendre distinct de lui, à le faire exister autrement, tout simplement hors de lui.³⁸⁷ Berné par son reflet, distrait par son double, Narcisse, comme Lumb,

tourne-toi et il s'évanouira. Le fantôme que tu aperçois n'est que le reflet de ton image ; sans consistance par soi-même, il est venu et demeure avec toi ; avec toi il va s'éloigner si tu peux t'éloigner. » (Ovide 119-20)

³⁸⁶ « Donc à peine a-t-elle vu Narcisse errant à travers les campagnes solitaires que, brûlée de désir, elle suit furtivement ses traces ; plus elle le suit, plus elle se rapproche du feu qui l'embrase [...]. Il advint que le jeune homme, séparé de la troupe de ses fidèles compagnons, cria : 'Y a-t-il quelqu'un près de moi ?' 'Moi', répondit Echo. Plein de stupeur, il promène de tous côtés ses regards. 'Viens !' crie-t-il à pleine voix ; à son appel elle répond par un appel. Il se retourne et, ne voyant venir personne : 'Pourquoi, dit-il, me fuis-tu ?' Il recueille autant de paroles qu'il en a de prononcées. Il insiste et, abusé par la voix qui semble alterner avec la sienne : 'Ici ! reprend-il, réunissons-nous !' Il n'y avait pas de mot auquel Echo pût répondre avec plus de plaisir : « Unissons-nous !' répète-t-elle et, charmée elle-même de ce qu'elle a dit, elle sort de la forêt et veut jeter ses bras autour du cou tant espéré. Narcisse fuit et, tout en fuyant : 'Retire ces mains qui m'enlacent, dit-il ; plutôt mourir que de m'abandonner à toi !' Elle ne répéta que ces paroles : 'm'abandonner à toi !' Méprisée, elle se cache dans les forêts ; elle abrite sous la feuillée son visage accablé de honte et depuis lors elle vit dans des antres solitaires ; mais son amour est resté gravé dans son cœur et le chagrin d'avoir été repoussée ne fait que l'accroître. Les soucis qui la tiennent éveillée épuisent son corps misérable, la maigreur dessèche sa peau, toute la sève de ses membres s'évapore. Il ne lui reste que la voix et les os ; sa voix est intacte, ses os ont pris, dit-on, la forme d'un rocher. Depuis, cachée dans les forêts, elle ne se montre plus sur les montages ; mais tout le monde l'entend ; un son, voilà tout ce qui survit en elle. » (Ovide 119)

³⁸⁷ « Un être me charme et je le vois ; mais cet être que je vois et qui me charme, je ne puis l'atteindre ; si grande est l'erreur qui contrarie mon amour. Pour comble de douleur, il n'y a entre nous ni vaste mer, ni longues routes, ni montagnes, ni remparts aux portes closes ; c'est un peu d'eau qui nous sépare. Lui aussi, il désire mon étreinte, car chaque fois que je tends mes lèvres vers ces eaux limpides pour un baiser, chaque fois il s'efforce de lever vers moi sa bouche. Il semble que je puis le toucher ; un très faible obstacle s'oppose seul à notre amour. Qui que tu sois, viens ici ; pourquoi, enfant sans égal, te jouer ainsi de moi ? Où fuis-tu, quand je te cherche ? [...] Mais cet enfant, c'est moi ; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus ; je brûle d'amour pour moi-même, j'allume la flamme que je porte dans mon sein. Que faire ? Attendre d'être imploré ou implorer moi-même ? Et puis, quelle faveur implorer maintenant ? Ce que je désire est en moi ; ma richesse a causé mes privations. Oh ! Que ne puis-je me séparer de mon corps ! Vœu singulier chez un amant, je voudrais que ce que j'aime fût loin de moi. Déjà la douleur épuise mes forces ; il ne me reste plus longtemps à vivre, je m'éteins à la fleur de mon âge. La mort ne m'est point cruelle car elle me délivrera de mes douleurs ; je voudrais que cet objet de ma tendresse eût une plus longue existence ; mais unis par le cœur, nous mourrons en exhalant le même soupir. » (Ovide 121-2)

souffre de ce mal qui consacre l'oeil et destitue la main, qui le rend incapable d'ajuster le premier et de tendre la seconde. De ce fait, pourtant, émerge un paradoxe essentiel au destin de Narcisse comme à celui de Lumb et de son double : alors que l'ego est consacré comme l'objet de toutes les attentions, apparaît justement au premier plan cette altérité aussi attirante que repoussante : Narcisse voudrait être autre pour pouvoir s'aimer pleinement, Lumb, comme son double, n'œuvre pas à sa propre réussite, mais, au contraire, précipite sa fin en rêvant toujours d'une autre vie que la sienne.

L'analyse de la figure du double livrée par Otto Rank permet de souligner la façon dont le double de Lumb met bien en exergue la posture fondamentalement narcissique du Révérend et sa peur constante du risque. Même si c'est pour traverser une terrible épreuve initiatique dans un autre monde que Lumb disparaît du récit central, c'est bien son double qui, dans *Gaudete*, court d'innombrables dangers à sa place, donnant l'impression qu'il prend la consistance qui manquait au Révérend aperçu dans le Prologue. Ainsi, le double de Lumb n'a pas pour seule fonction d'extérioriser la crainte de mourir qui paralyse le Révérend, pas plus qu'il ne sert uniquement de faire-valoir cathartique au comportement délétère de l'homme de la modernité. Dans *Le Réel et son double*, Clément Rosset revient sur l'étude d'Otto Rank pour en révéler les limites et montrer toute l'importance du rôle endossé par le double : si « Otto Rank aboutit à mettre en rapport le dédoublement de personnalité avec la crainte ancestrale de la mort », la fonction qu'il assigne au double est donc de permettre au sujet de se représenter « un double immortel », qui le met « à l'abri de sa propre mort ». Cependant, selon Clément Rosset, une autre hiérarchie « relie, dans le dédoublement de personnalité, l'unique à son 'double' » : ce que redoute le sujet humain par-dessus tout, encore plus que la mort, c'est « d'abord sa non-réalité, sa non-existence ».³⁸⁸ « Ce serait un moindre mal de mourir si l'on pouvait tenir pour assuré qu'on a du moins vécu », car en réalité, « c'est de cette vie même » dont il vient à douter : « Dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique, le réel n'est pas du côté du moi, mais bien du côté du fantôme : ce n'est pas l'autre qui me double, c'est moi qui suis le double de l'autre. À lui le réel, à moi l'ombre. 'Je' est 'un autre' ; la 'vraie vie' est 'absente' » (Rosset 1976, 91).

³⁸⁸ « Une célèbre étude d'Otto Rank aboutit à mettre en rapport le dédoublement de personnalité avec la crainte ancestrale de la mort. Le double que se représente le sujet serait un double immortel, chargé de mettre le sujet à l'abri de sa propre mort. La superficialité du diagnostic provient ici de ce que Rank n'a pas saisi la hiérarchie réelle qui relie, dans le dédoublement de personnalité, l'unique à son 'double'. Il est vrai que le double est toujours intuitivement compris comme ayant une « meilleure » réalité que le sujet lui-même – et il peut apparaître en ce sens comme figurant une sorte d'instance immortelle par rapport à la mortalité du sujet. Mais ce qui angoisse le sujet, beaucoup plus que sa prochaine mort, est d'abord sa non-réalité, sa non-existence. » (Rosset 1976, 91)

Ainsi, Narcisse a bien raison, dans une certaine mesure, de languir de mourir « en exhalant le même soupir » que son reflet : dans la mort, il ne serait pas seulement uni, enfin, à l'objet de son amour, mais l'épreuve du trépas, loin d'être « cruelle », lui prouverait alors qu'il a bel et bien vécu. Dans *Gaudete*, un indice laisse présager que Lumb, en effet, pourrait n'être que l'ombre de lui-même, qu'il pourrait s'avérer moins réel que son double : ayant remarqué les blessures qui balafrent le crâne de son double, le Révérend se touche la tête et constate qu'il est parfaitement indemne, alors qu'il a bel et bien reçu de nombreux coups. Lumb n'a pas le temps de trouver une explication à cette anomalie, ni ne peut éprouver la réalité des blessures sur le corps en face de lui : les hommes qui l'entourent arrêtent son geste et détournent son attention. Face à ce corps défiguré par des blessures dont il ne porte pas lui-même la marque, au moment où le contact physique et donc la vérification empirique lui sont refusés, Lumb se retrouve dans une double impasse : celle d'un corps à la fois intouché – le sien, sans blessures – et intouchable – celui de son double, potentiellement meurtri, mais inaccessible –, à la fois propre et autre, tout juste apparu et déjà disparu. La peau du Révérend, lisse et sans marque, est certes celle, complètement métamorphosée, du nouveau Lumb qui devra renaître une fois sa mission accomplie. Cependant, sa présente rigidité, soulignée par la formule « without tenderness » suggère encore ceci : le corps de Lumb, malgré les souffrances qui lui ont déjà été infligées, n'a pas encore eu à porter le vrai fardeau de la vie, ou en a déjà effacé le souvenir. La peau de Lumb, matérialisant une reconnaissance impossible de la part de l'homme de la raison sans mémoire, est la page blanche et amnésique sur laquelle tout doit encore s'inscrire.

A l'inverse, la peau du double de Lumb, déformée par ces protubérances rugueuses que la formule « lumped rawness » met en avant, en porte toutes les marques : le nom « rawness » rappelle cette mécanique que Clément Rosset évoque dans *Le Principe de Cruauté* : « Par 'cruauté' du réel, j'entends d'abord, il va sans dire, la nature intrinsèquement douloureuse et tragique de la réalité ». Elle renvoie d'une part au « caractère insignifiant et éphémère de toute chose au monde » mais aussi, d'autre part, au « caractère unique, et par conséquent irrémédiable et sans appel de cette réalité », qui « interdit à la fois de tenir celle-ci à distance et d'en atténuer la rigueur » : « *Cruor*, d'où dérive *crudelis* (cruel) ainsi que *crudus* (cru, non digéré, indigeste), désigne la chair écorchée et sanglante : soit la chose elle-même dénuée de ses atours ou accompagnements ordinaires, en l'occurrence la peau, et réduite ainsi à son unique réalité, aussi saignante qu'indigeste ».³⁸⁹ Ces balafres qui marquent la peau, qui attirent l'attention et ainsi «

³⁸⁹ « Par 'cruauté' du réel, j'entends d'abord, il va sans dire, la nature intrinsèquement douloureuse et tragique de la réalité. Je ne m'étendrai pas sur ce premier sens, plus ou moins connu de tous [...] ; qu'il me suffise de rappeler

[désignent] la chair écorchée et sanglante » suggèrent, comme le signale aussi le sacrifice qui a lieu dans le Prologue, que Lumb doit apprendre à faire face à la cruauté du réel : il lui faut se résoudre à voir et accepter « l'unique réalité » que son double ne peut lui permettre de contourner. C'est ce que révèle l'accent mis sur l'adjectif « simple » dans le chapitre où Lumb, ou plutôt son double, rêve de retrouver sa liberté. A cette première ambiguïté, qui fait se demander qui, de Lumb ou de son double, s'exprime en ce point du récit, s'ajoute l'opposition ménagée entre l'évocation d'une « simple liberté » dont le personnage espérerait jouir, et la mention immédiate de toutes ces « vies possibles », ces « autres vies », ces « vies perdues » (« And tries to imagine simple freedom —/ His possible freedoms, his other lives, hypothetical and foregone, his lost freedoms », G 50) qui demeurent donc tout sauf « simples », en ce qu'elles ne sont ni l'unique destin envisageable, ni une situation facilement atteignable. Clément Rosset, dans *Le Réel et son double*, le rappelle : « Rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité, d'accepter sans réserve l'impérieuse prérogative du réel ». L'homme ne tolère le réel que « sous certaines conditions et seulement jusqu'à un certain point : s'il abuse et se montre déplaisant, la tolérance est suspendue. Un arrêt de perception met alors la conscience à l'abri de tout spectacle indésirable. Quant au réel, s'il insiste et tient absolument à être perçu, il pourra toujours aller se faire voir ailleurs » (Rosset 1976, 7-8).

Clément Rosset souligne également que « l'attitude la plus commune, face à la réalité déplaisante » consiste à « s'affranchir » et « se débarrasser » du réel « grâce à un mode de réception du regard qui se situe à mi-chemin entre l'admission et l'expulsion pure et simple », qui favorise, en somme, les illusions. Alors, la réalité est seulement « mise à l'écart » ; elle n'est « pas niée : seulement déplacée, mise ailleurs » (Rosset. *ibid.* 8-11). Lumb ne fait rien d'autre que de s'illusionner constamment, que de mettre à l'écart ses problèmes, en suspens le danger, cherchant sans cesse à profiter, à la place, d'un dernier instant de répit. Dans son rêve, se multiplient ainsi les vies possibles comme pour contrer et humilier la solide et désolante univocité du sort qui l'attend ; ses projets d'évasion, en outre, semblent bien plus encore confirmer la volonté farouche du Révérend d'effectivement envoyer le réel « aller se faire voir ailleurs ». Se sachant menacé, son double veut à tout prix partir et sait qu'il lui faut prendre une décision sans plus attendre :

He makes an effort

ici le caractère insignifiant et éphémère de toute chose au monde. Mais j'entends aussi par cruauté du réel le caractère unique, et par conséquent irrémédiable et sans appel de cette réalité, — caractère qui interdit à la fois de tenir celle-ci à distance et d'en atténuer la rigueur par la prise en considération de quelque instance que ce soit qui serait extérieure à elle. » (Rosset, Clément. *Le Principe de cruauté*. 1988. Critique. Paris : Les Editions de Minuit, 2003, 17-8)

To feel his plan steady. He fixes, hard and firm, phrasing it clearly,
 His decision to escape before night.
 This very day. To carry his body, with all its belongings,
 Right to the end of its decision. Surely that is simple enough.
 What is wrong with this idea? He only has to do it. Surely it is all he wants to do. (G 52)

Malgré sa « simplicité » apparente, ce projet semble hors d'atteinte. Le double de Lumb ne cesse de fuir tous ceux qu'il croise : à peine conclues ses affaires avec les villageoises, qu'il s'est déjà volatilisé ; pris en faute en leur compagnie, il parvient toujours à échapper aux griffes de leur mari furieux. Pourtant, au moment où, chez lui, Lumb pourrait enfin préparer son départ, il se laisse submerger par la fatigue et la paresse, et se contente de faire passer le temps, heureux de ces secondes insouciantes qui s'écoulent sans qu'il n'ait aucune décision à prendre, sans que rien, pense-t-il, ne puisse se produire :

He half-lies in his chair and lets exhaustion take over.
 His only effort now
 Is pushing ahead and away the seconds, second after second,
 Now this second, patiently, and now this,
 Safe seconds
 In which he need do nothing, and decide nothing,
 And in which nothing whatsoever can happen. (G 108)

Lumb, en réalité, ne veut rien décider, rien faire, rien penser, mais tout, autour de lui, s'anime et se presse pour lui donner tort. Tel est son destin, en fin de compte : en dépit de tous les efforts fournis pour échapper à son sort, malgré la présence de ce double qui subirait à sa place les épreuves, Lumb demeure inéluctablement prisonnier de lui-même, de l'ici et du maintenant, de l'unicité cruelle et idiote de la réalité³⁹⁰ :

Ce qui existe est à jamais univoque : les doubles se dissipent à l'orée du réel, par enchantement ou par malédiction [...] Avant de se lancer dans un dernier combat contre son propre destin, c'est-à-dire contre lui-même, Macbeth prononce les paroles fameuses : « La vie est une histoire racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, qui ne signifie rien. » La pensée du chaos et de l'insignifiance prend ainsi le dessus au moment du contact avec le réel. C'est que jusqu'à l'instant ultime, Macbeth, comme d'ailleurs tout homme, par exemple à l'heure de la mort, s'attend à ce que A diffère un tant soit peu de A, que l'événement ne soit pas exactement ce qu'il est. La coïncidence du réel avec lui-même, qui est d'un certain point de vue la simplicité même, la version la plus limpide du réel, apparaît comme l'absurdité majeure aux yeux de l'illusionné, c'est-à-dire de celui qui, jusqu'à la fin, a misé sur la grâce d'un double. Un réel qui n'est que le réel, et rien d'autre, est insignifiant, absurde, « idiot », comme le dit Macbeth. Macbeth a d'ailleurs raison sur ce point du moins : la réalité est effectivement idiote. Car, avant de signifier imbécile, idiot signifie simple,

³⁹⁰ « Idiotes, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se refléter, d'apparaître dans le double du miroir ; Or, c'est le sort finalement de toute réalité que de ne pouvoir se dupliquer sans devenir aussitôt autre : l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère. » (Rosset, Clément. *Le Réel, traité de l'idiotie*. 1977. Reprise. Paris : Les Editions de Minuit, 2011, 50-1)

particulier, unique de son espèce. Telle est bien la réalité, et l'ensemble des événements qui la composent : simple, particulière, unique – *idiotès* -, « idiote ». (Rosset 1976, 51-2)

L'illusion dans laquelle Lumb s'enfonce à cet instant se trouve résumée dans cette dernière formule : « nothing whatsoever can happen », qui s'oppose directement à la réalité telle que Clément Rosset l'envisage : « Nous appellerons insignifiante du réel cette propriété inhérente à toute réalité d'être toujours indistinctement fortuite et déterminée, d'être toujours à la fois *anyhow* et *somehow* : d'une certaine façon, de toute façon. Ce qui fait verser la réalité dans le non-sens est justement la nécessité où elle est d'être toujours signifiante : aucune route qui n'ait un sens (le sien), aucun assemblage qui n'ait une structure (la sienne), aucune chose au monde qui, même si elle ne délivre aucun message lisible, ne soit du moins précisément déterminée et déterminable » (Rosset 1977, 14). N'en déplaise à Lumb, « tout », quoi que ce soit, devra bien se produire, au contraire. Le passage où Lumb et son double se rencontrent à nouveau, au sein du récit central de *Gaudete*, le met en évidence. Dans ce moment de confusion, Lumb et son double s'affrontent, dans ce combat « contre lui-même » qu'évoque Clément Rosset à propos de Macbeth, et où le réel, lui aussi, coïncide avec lui-même, advient « d'une certaine façon, de toute façon ».

Alors que le double du Révérend vient d'échapper au Dr Westlake, il se retrouve, de manière signifiante, au bord de la rivière, celle-là même qui, dans le mythe, est la « source fallacieuse » dont Narcisse sera victime. Lumb pose le genou à terre et essuie la blessure qui lui ensanglante le visage (« Lumb / Bowed at the river's edge, knee in wet gravel, / Washes blood from his face and head, and dabs at the wound / With his already bloodied handkerchief », G 77). L'éclat menaçant du soleil qui perce le regard du Révérend (« The wobbling blaze, the sun's reflection, / Brand his retina »), les arbres sur les berges, semblant s'abreuver dans les eaux noires de la rivière (« The trees opposite, gargling black water in their drinking roots, / Arch over blackly, shifting leaf-hands against the dazzle »), ainsi que le nuage de moucherons qui tournoie tout autour comme des vapeurs suffocantes (« A whirl of radiant midges smokes upstream / Simultaneously smokes downstream / Unendingly ») font valoir des jeux de miroir, d'ombres et de lumières troublants. Ils sont notamment mis en valeur par le caractère répétitif des trois dernières lignes, et par le polyptote formé par l'adjectif « black » et l'adverbe « blackly », qui renforcent l'inquiétante étrangeté de la scène, à la fois baignée de lumière et plongée dans l'ombre, et l'instabilité de la situation dans laquelle le double de Lumb semble pour l'instant bloqué. Dans la confusion de ce clair-obscur, la nature s'anime autour du Révérend blessé : les arbres présentent des feuilles qui ressemblent à des mains (« leaf-hands »), les flots

gargouillent dans la gorge de la rivière (« The throat of strong water ») et coulent dans son lit comme le long de son cou (« the neck of the pool »), dans un vacarme auquel Lumb prête attention (« Is jabbering a babel, to which he listens »).

Le nom « babel » ne souligne pas seulement le tumulte sonore produit par les eaux tourmentées : il met également en évidence des voix au message incompréhensible qui retentissent comme dans une tour de Babel, et les signes que la nature envoie à Lumb, le réduisant à un silence effrayé. Les ombres des arbres et l'éclat du soleil, les tourbillons d'insectes renvoient à ces voix qui s'élèvent « en spirales » vers l'astre flamboyant. Les jeux de miroir parviennent à leur apogée lorsque Lumb, écoutant ces voix qui retentissent autour de lui, reconnaît la sienne :

Voices shut him in.
He sees up through a spiralling stair of voices
Into the sun's blaze cupola.
He recognizes voices out of his past. Peremptory trivial phrases,
Distinct and sudden, behind him and beside him.
One voice is coming clearer, insistent.
It calls his name repeatedly, searchingly,
It is his own voice.
As the other voices thicken over him
He manages, as from his deep listening, to answer: 'I'm here.' (G 77)

Comme dans le Prologue, des voix se multiplient autour de Lumb, dans une tentative pour rendre audible un message auquel le personnage est jusqu'à présent resté sourd. Tel Narcisse approché par Écho, Lumb se voit assailli par des voix à la fois inconnues et familières. Se mêlent en effet des voix reconnaissables, faites d'ordres monotones et d'instructions sans entrain, mais aussi, comme un filet gagnant en clarté, celle de Lumb qui appelle son double et à laquelle ce dernier parvient à répondre. La déclaration « I'm here » est l'une des deux seules prises de parole à être rapportées au discours direct dans tout le récit de *Gaudete*. Pourtant, alors que résonne cette affirmation identitaire péremptoire, l'identité du protagoniste que suit le lecteur n'a jamais semblé plus incertaine : si c'est ici le double de Lumb qui parle, qui est ce double qui apparaîtra bientôt ? Cette déclaration, alors, consacre plutôt l'inévitabilité de la confrontation entre l'homme et son double, entre les illusions et la réalité : « d'une certaine façon, de toute façon », la rencontre aura bien lieu qui poussera ce « je » et cet « ici » à éprouver leurs forces.

A cette rare occurrence de discours rapporté directement, attirant l'attention sur la figure du double de Lumb et sa présence effective, s'oppose dans un premier temps la voix de Felicity qui, blanche et épuisée, résonne comme étrangère à la jeune femme elle-même (« She suggests they row back. It's going to rain. It's going to be dark. / And this place is awful. / Her

own voice frightens her in the vast listening hush », G 78). La platitude des formules employées et leur monotonie révèlent non seulement le découragement de Felicity, apeurée et abattue, mais elles soulignent en outre l'inquiétante étrangeté du calme qui entoure le coule : la nature silencieuse semble à l'écoute, le danger tapi dans des recoins insoupçonnés et les deux figures humaines sans plus aucun repère. L'immobilité de l'environnement dans lequel le double de Lumb et Felicity évoluent est en effet particulièrement troublante (« The lake is oil-still / As if pressed flat. / Ponderous-still, like mercury », G 77-8) : plein de la menace d'un orage à venir, le ciel laisse passer une lumière diffuse entre le rose des nuages et le bleu des montagnes, mais tout demeure figé dans un équilibre inébranlable et surnaturel.³⁹¹ Tout semble se pétrifier, comme dans l'attente d'un bouleversement prochain.

Felicity, qui apparaît alors sur une barque en compagnie de Lumb, ne s'y trompe pas : elle est effrayée par l'immobilité surnaturelle de la nature tout autour (« She is frightened by this enormous cloud and mountain and water-stillness »), consciente de l'imminence d'un danger pour l'instant inconnu. Seul un poisson anime encore la scène parfaitement immobile et silencieuse.³⁹² Malgré sa grâce et sa quiétude, il met en évidence le trouble des deux personnages : la postposition de l'adjectif « another », plutôt que de décrire un bond supplémentaire, semble renvoyer à un « autre silence » (« And again, somewhere far out across the great stillness, another », G 78), redoublant son étrangeté et la confusion de Lumb et de Felicity, alors que le premier se met en tête de pêcher le poisson et que la seconde l'attend en lisant dans la barque.³⁹³ La jeune femme cesse soudainement sa lecture alors qu'elle aperçoit, en même temps, la forme inquiétante d'un homme qui progresse dans l'eau et Lumb, qu'elle reconnaît encore au loin, en train de pêcher (« His ripples crawl away on all sides. / As he

³⁹¹ « The warm weight of thundery air, / Immobile, and swollen with its load, / Hangs ready to split softly. / The tops of the blue pyramid mountains, in the afterlight / Tangle with ragged, stilled, pink-lit clouds / That hang above themselves in the lake's stillness. » (G 78)

³⁹² « The fish rises again, feeding quietly off the point. / Then out on the lake, a slap. / Like a shot. / And again, somewhere far out across the great stillness, another. // The fish rings gently again, off the near point. » (G 78)

³⁹³ Contre toute attente, le Révérend veut tenter d'attraper ce poisson (« He'll just try that fish », G 78), et laisse la jeune femme lire dans la barque alors qu'il évolue, à la surface du lac, en quête de sa proie : « she looks down at her book, there is just light to read. // Lumb secures his foothold, and lays out a long line and waits » (G 79). La nature semble plus que jamais former un cadre dont les deux personnages sont à présent prisonniers : la silhouette de Lumb, noire, et les lueurs de l'orage qui progresse depuis les montagnes, se reflètent et se mêlent sur la surface d'acier du lac (« She watches his balancing form / Black against the steely lake, under the electrical nearness of the mountains »), tandis que des éclairs orange et pourpre apparaissent déjà, dans le silence, « au-dessus des pics, derrière les nuages, et sous le lit du lac » (« Lightning flutters, orange and purple, in the high silence / Over the peaks, behind the clouds, / And beneath the floor of the lake », G 78). De même, alors que Lumb patiente que sa proie morde à l'hameçon, la surface de l'eau, immobile et polie comme le verre d'un miroir, renvoie l'image des montagnes et des nuages qui se déchirent au-dessus, dans des « frissons violets » (« He lifts his line and puts his big evening fly down in its path / On the lake's glass / Over the pit of hanging mountains and torn, stilled cloud / And quakings and tremors of violet », G 79).

emerges to the waist, she sees it is Lumb. She sees he is naked. / She is astonished, she asks if he went for a swim. At the same time / She sees Lumb still poised on the tip of the rock, sixty yards away, motionless », *G* 79). Le dédoublement de la figure du Révérend achève de faire basculer la scène dans une surréalité terrifiante.³⁹⁴ Felicity hurle et se précipite hors de la barque pour échapper à ce double incompréhensible, tandis que Lumb, entendant ses cris, attrape à ce moment précis et presque miraculeusement le poisson, et refuse de le laisser s'échapper.

A la déclaration de Lumb, qui affirmait sa présence, au murmure confus de Felicity, succède donc un glapisement de peur qui révèle le statut précaire de la parole, elle aussi doublée, perpétuellement menacée d'inefficacité et de dissolution. En effet, plutôt que de voler au secours de la jeune femme, Lumb s'obstine, pressant de tout son poids sur la ligne afin de ne pas perdre sa proie définitivement.³⁹⁵ La violence du cri, pourtant, perce ses oreilles : il a une puissance physique qui n'a d'égale que celle qui entraîne la mouche, au bout de la ligne de pêche, vers le fond de l'eau. Le poids du poisson mordant à l'hameçon à cet instant fait valoir la façon dont Lumb, refusant une fois de plus d'écouter les signaux qui lui sont envoyés, en dépit de leur clarté, œuvre à sa propre perte, se retrouvant entraîné par des forces plus puissantes que lui. Les cris qui se multiplient finissent par avoir raison de sa détermination, mais ce n'est qu'excédé qu'il renonce, plutôt que par réelle volonté d'aider Felicity.³⁹⁶ La réaction du Révérend comme celle de la jeune femme, n'advient qu'après un délai de stupeur durant lequel tous deux se laissent peu à peu submerger par la peur : ce décalage met d'autant plus en avant, ensuite, leur précipitation, comme si le temps, après avoir été mis sur pause, rattrapait son retard. L'emballlement de cette mécanique temporelle rend justement visible le fait qu'il n'est plus possible de mettre à l'écart la réalité, pas plus qu'il n'est possible de nier cette présence menaçante et inattendue : repousser le réel et le présent vont de pair, mais Lumb ne peut plus

³⁹⁴ La précision des indications de distance qui séparent la jeune femme des deux autres figures (« Twenty yards », « sixty yards »), en tant que rappels rationnels et plausibles, ainsi que la reprise incessante de la formule « She sees », attestant la concentration de Felicity, rendent d'autant plus puissante la tournure cauchemardesque prise par les événements (« Twenty yards out in the small island bay, the head and shoulders of a dark shape / Are watching her. [...] She sees it is a man », *G* 79). La jeune femme observe ce double monter à ses côtés dans la barque, en prendre le contrôle et, incapable de retrouver ses esprits, elle se laisse envahir par l'effroi : « Again, at the same time, this obviously is Lumb. / Who grasps the stern / And grinning heaves himself naked and streaming into the boat. / Yet it cannot be Lumb. / Suddenly she is terrified » (*G* 79-80).

³⁹⁵ « As Lumb hears her first scream / Which jerks at the skin of his skull / A black thumb / Lifts out of the water, and presses the fly under. // He fastens into the fish automatically, / And turns. / He sees Felicity stumbling up on to the island, / And a lean leaping figure, moving like a monkey, / Bounding after her. / But it is a good fish / And it runs deep, and he cannot turn it. » (*G* 80)

³⁹⁶ « Felicity's screams, one after the other, procession out across the lake / And jangle against the mountains / As Lumb tries to wedge his rod-butt somehow in among the rocks at his feet. / Till he abandons it with a curse. » (*G* 80)

échapper à l'un ni à l'autre.³⁹⁷ C'est ce que souligne aussi l'emploi, au moment où le Révérend et Felicity réagissent enfin, des deux adverbes « anyhow » et « somehow » évoqués par Clément Rosset (« She screams and jumps *anyhow* out of the boat and screaming towards that figure on the point she splashes ashore. / [...] As Lumb tries to wedge his rod-butt *somehow* in among the rocks at his feet. / Till he abandons it with a curse », G 80 (*Mes italiques*)) : c'est au moment précis où ils ne nient plus les signaux qu'ils reçoivent de la situation présente, au moment, donc, où ils sont contraints de reconnaître la réalité que celle-ci force le passage, comme elle se devait de le faire, « d'une certaine façon, de toute façon ».

Lumb se lance à grand peine à la poursuite de Felicity et de l'homme à ses troussees.³⁹⁸ Les ayant rattrapés, il se jette sur son adversaire, pour se rendre compte, à cet instant seulement, qu'il s'agit de son propre double et qu'il révèle une force effroyable (« And now Lumb realises / That his antagonist is his own double / And that he is horribly strong », G 81). Lumb, à terre, parvient *in extremis* à se soustraire à son assaillant. Ce dernier, frappé à la tête, tombe et se relève aussitôt : la tête ensanglantée, il cherche encore à les courser, et rappelle la figure de Lumb, blessé au début de la scène (« The rock drops on to the attacker's own head and he too falls. / But levers himself up, and sways again to his feet / Doubled over and holding his head, blood spilling between his fingers »). Le verbe « doubled » met en évidence la force colossale du double de Lumb, qui prend des allures de monstre invincible, dont les blessures ne font que décupler ses pouvoirs. Le verbe met également l'accent sur le dédoublement de la figure de Lumb, déjà seulement présente à travers son double dans le récit : les facettes du miroir se multiplient à l'infini, rendant impossible l'identification de l'assaillant et renforçant la terreur du couple en fuite. Lumb, saisissant Felicity, prend ses jambes à son cou, et les deux s'éloignent du lac, tandis que les eaux se mettent à bouillonner.³⁹⁹ L'étau semble se resserrer autour d'eux

³⁹⁷ « Le présent est justement ce qui est non perçu, invisible, insupportable » : « le rejet automatique du présent dans le passé ou le futur est le plus souvent le fait d'un sujet qui ne pense pas à autre chose venant accaparer son attention, mais est au contraire fasciné par la chose même, présente, dont il tente désespérément de se distraire, et n'y réussit qu'en la reléguant, comme par magie, dans un passé ou dans un futur proche, peu importe où ni quand pourvu que la chose ne soit plus au présent ni ici – anywhere out of the world, comme dit Baudelaire. » (Rosset 1976, 66-7)

³⁹⁸ Les monosyllabiques omniprésents dans le paragraphe, qui participent du rythme saccadé du passage, et rendent audibles ses halètements et presque visibles ses pas hésitants, mettent en avant ses difficultés : « He leaps balancing along the rocky spit / And slips and plunges heavily, in over the waist, gouging his thighs, his hip, his ribs / And flounders back on hands and knees, scoring his hands on the granite, / And gets up wet through and hurt. » (G 80)

³⁹⁹ A nouveau, la nature s'anime, mettant en évidence la panique des protagonistes (« Lumb pulls Felicity away / They clamber up on to the turf among the birches. / Their feet and knees skid in wetness, and Lumb sees the lake is boiling », G 81). La pluie se met alors à tomber, nimbant la scène d'un brouillard impénétrable (« And realises the rain has come / A pressing warm weight on his head and shoulders. / The mountains have disappeared in a twilight mass of foggy rain », G 81).

: eux aussi ne sont plus que de vulgaires « poupées d'ombres », manipulées par des forces hors de contrôle. Ils sont prisonniers de ce ciel envahi par les nuages, de ce lac et de ces arbres menaçants, de ce lieu devenu labyrinthe aux multiples couloirs où gronde l'orage sans cesse s'approchant, prêt à les dissoudre :

Their pyramids leap in and out of blue-blackness,
Trembling in violet glare, like shadow puppets, and vanishing again.
And thunder trundles continually around the perimeter of the deeply padded heaven
And through the cellars of the lake
With splitting of giant trees and echoing of bronze flues and many corridors,
And repeated, closer bomb-bursts, which seem to shower hot fragments. (G 81-2)

La métaphore filée qui transforme la nature en labyrinthe met en valeur l'égarement de Felicity et du double de Lumb, mais aussi celui du lecteur qui observe le double du Révérend face à son propre double. Personne ne sait plus où aller, tout est confus. En fait, comme le suggère Clément Rosset, le labyrinthe ne symbolise pas une impasse, qu'elle soit sémantique ou géographique : ce n'est « pas un lieu où se manifeste l'insignifiance ; bien plutôt un lieu où le sens se révèle en se recélant, un temple du sens, et un temple pour initiés, car le sens y est à la fois présent et voilé » (Rosset 1977, 20). La nature est bien ce « temple du sens » que Lumb investit et transforme en décor d'apocalypse, évitant, ce faisant, la véritable confrontation et continuant de fuir une réalité plus que jamais duplice et mystérieuse. La tempête se déchaîne sous ce ciel électrique, alors que le double de Lumb réapparaît soudainement.⁴⁰⁰ Ce nouvel assaut vient contrecarrer le projet de fuite du Révérend, comme un rappel de l'inévitable retour du réel : le rire fou du double, qui saisit Felicity pour la ramener près du lac (« Laughing like a maniac, he grabs Felicity's arm. / With clownish yells and contortions, he starts dragging her again toward the lake », G 82), le révèle de façon magistrale : le réel, insignifiant, idiot et cruel, prend le dessus et Lumb n'a d'autre choix que de se jeter sur son double.

Les deux hommes luttent sous l'averse, dans la boue (« Again Lumb knocks him down and the two men wallow pummelling, / Plastered with peat-mud, under the downpour », G 82). C'est un combat sans merci qu'ils se livrent alors, faisant plus que jamais valoir un jeu de miroir saisissant, seulement perturbé par le contraste entre l'exultation du double et la terreur de Lumb (« they lie face to face, gripping each other's hands, / One grinning and the other appalled »). L'entremêlement des pronoms et les contorsions syntaxiques mettent en avant la façon dont les deux hommes s'affrontent, à bras-le-corps, tentant de reprendre le dessus, et comment ils s'emmêlent l'un contre l'autre, ne formant plus qu'une masse indistincte. Lumb

⁴⁰⁰ « Suddenly under a long electrocuted wriggler of dazzle / That shudders across the whole sky, for smouldering seconds, / Their attacker glistening and joyous / Bounds over the turf bank and on to them. » (G 82)

n'arrive pas à se défaire de l'étreinte de son double et c'est presque miraculeusement qu'il échappe à ses griffes « démoniaques ». Le double disparaît alors soudainement sous la surface du lac, englouti par les flots calmes, emporté par la pluie comme un cauchemar se dissipant dans des vapeurs brumeuses.⁴⁰¹ Lumb s'approche finalement de Felicity pour la prendre dans ses bras et leurs deux corps enlacés se fondent peu à peu dans la pluie et les ténèbres grandissantes (« Lumb embraces her, squeezing her to his sodden body / Under the hammering of the rain, which is now icy, / In the almost darkness », G 83).

La disparition soudaine du double, pour laquelle aucune explication n'est donnée, rappelle les mouvements du poisson que Lumb cherchait naguère à pêcher.⁴⁰² Cet effet d'écho textuel, alors que le silence s'est définitivement fait chez les personnages, donne une structure circulaire au chapitre, y ajoutant un reflet supplémentaire qui attire l'attention sur le lien entre le double et la créature marine : le double de Lumb, en effet, attiré par sa proie ou révolté par son adversaire, les approchera tous deux, avant de devoir s'écarter à contrecœur du premier, de bon gré du second. S'ajoute donc encore un effet de miroir à tous les autres, qui fait du passage une répétition générale, avant que n'advienne, pour de bon, le réel indigeste : « Le réel ne commence qu'au deuxième coup, qui est la vérité de la vie humaine, marquée au coin du double ; quant au premier coup, qui ne double rien, c'est précisément un coup pour rien. Pour être réel, en somme, selon la définition de la réalité d'ici-bas, double d'un inaccessible Réel, il faut copier quelque chose ; or ce n'est jamais le cas du premier coup, qui ne copie rien : il ne reste donc qu'à l'abandonner aux dieux, seuls dignes de vivre sous le signe de l'unique, seuls capables de connaître la joie du premier. » (Rosset 1976, 62-3).

Lors de cette rencontre avortée avec son double et son reflet, Lumb, tel Narcisse, a vu cette « image fugitive » qui l'a fait dévier du chemin qu'il avait commencé d'emprunter. Comme le rappelle Carl Gustav Jung, en effet, « Quiconque regarde dans l'eau voit, certes, sa propre image, mais derrière émergent bientôt des êtres vivants ; ce sont sans doute des poissons, d'inoffensifs habitants des profondeurs, inoffensifs si le lac n'était pas, pour beaucoup, hantés par des spectres ». Jung évoque notamment l'ondine, ce « poisson femelle à moitié humain » qu'il prend pour symbole de l'anima, cette part féminine de la psyché humaine déjà croisée

⁴⁰¹ « Lumb tugs to lever up the demonic fingers / Of the torn-off hand, which still grips his own hand. / The other is wallowing in the lake. He rises and falls / And disappears, and rises again, floundering, going out deeper / Till he disappears at last under the rain-churned smoking surface / In the darkening blue. » (G 83)

⁴⁰² « The fish rises again, feeding quietly off the point. / Then out on the lake, a slap. / Like a shot. / And again, somewhere far out across the great stillness, another. // The fish rings gently again, off the near point. » (G 78)

dans le Prologue sous la forme de l'être féminin que Lumb a refusé de secourir.⁴⁰³ La surface de l'eau, en effet, renvoie à l'homme sa « propre image » comme le ferait un miroir ; pourtant, s'il renonce à sa familiarité rassurante et flatteuse, le sujet humain peut encore y trouver les moyens de découvrir ces spectres tapis sous la surface de sa propre conscience, et, pour la raison précise que cette image est inversée, cet autre si intime qui repose non loin. Le poisson que convoite Lumb dans ce chapitre révèle sa propre dualité ; comme le rappelle Carl Gustav Jung, le poisson possède une symbolique fondamentalement ambivalente, que rend par exemple manifeste sa représentation astrologique, montrant le plus souvent deux figures évoluant dans des directions opposés.⁴⁰⁴ Carl Gustav Jung soutient que le poisson est un symbole à la fois diabolique et divin, et il souligne son emploi, notamment en Egypte ancienne, pour mettre en avant la dualité inhérente à l'âme humaine. Selon Jung, les dieux rivaux mis en scène dans la mythologie, à l'instar de Seth et Horus, font valoir cette même ambivalence qu'incarnent aussi les deux monstres Béhémoth et Léviathan dans le Livre de Job.⁴⁰⁵ C. G. Jung évoque le combat mortel opposant les deux créatures, à l'issue duquel Yahveh découpe leur corps, et souligne que ce geste de coupure symbolise la scission intérieure de la psyché humaine dès lors que le rapport entre la conscience et l'inconscient est déséquilibré : « une partie de la personnalité de l'individu demeure mise à l'écart et se mêle à l'ombre, qui fait normalement partie de l'inconscient, et les deux forment le double de la personnalité, en se

⁴⁰³ « Whoever looks into the water sees his own image, but behind it living creatures soon loom up; fishes, presumably, harmless dwellers of the deep – harmless, if only the lake were not haunted. They are waterbeings of a peculiar sort. Sometimes a nixie gets into the fisherman's net, a female, half-human fish. Nixies are entrancing creatures: 'Half drew she him, / Half sank he down / And nevermore was seen.' The nixie is an even more instinctive version of a magical feminine being whom I call the anima. She can also be a siren, melusina (mermaid), wood-nymph, Grace, or Erlking's daughter, or a lamia or succubus, who infatuates young men and sucks the life out of them. » (Jung 9i, 40)

⁴⁰⁴ « [...] the zodiacal sign for Pisces frequently shows two fishes moving in opposite directions. » (Jung, Carl Gustav. *Aion. Researches into the Phenomenology of the Self*. In *The Collected Works of Carl Gustav Jung*. Eds. Herbert Read, Michael Fordham et Gerhard Adler. Trad. R. F. C. Hull. 1959. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 9ii, 1979, 86)

⁴⁰⁵ « The ambivalent attitude towards the fish is an indication of its double nature. it is unclean and an emblem of hatred on the one hand, but on the other it is an object of veneration. It even seems to have been regarded as a symbol for the soul, if we are to judge by a painting on a late Hellenistic sarcophagus. [...] Because of their voraciousness, fishes were regarded in the Middle Ages as an allegory of the damned. The fish as an Egyptian soul-symbol is therefore all the more remarkable. The same ambivalence can be seen in the figure of Typhon / Set. In later times he was a god of death, destruction, and the desert, the treacherous opponent of his brother Osiris. But earlier he was closely connected with Horus and was a friend and helper of the dead. [...] There are paintings showing the heads of Heru-ur [the 'older Horus'] and Set growing out of the same body, from which we may infer the identity of the opposites they represent. Budge says: 'The attributes of Heru-ur changed somewhat in early dynastic times, but they were always the opposite of those of Set, whether we regard the two gods as personifications of two powers of nature, i.e., Light and Darkness, Day and Night, or as Kosmos and Chaos, or as Life and Death, or as Good and Evil. This pair of gods represent the latent opposites contained in Osiris, the higher divinity, just as Behemoth and Leviathan do in relation to Yahweh. » (Jung 9ii, 109-10)

plaçant souvent dans un rapport d'antagonisme avec elle ».⁴⁰⁶ Tel est donc ce que Lumb, délaissant les narcisses au bord de la rive et sondant les profondeurs de l'onde, doit apprendre à voir et à comprendre.

b. Devenir : la coïncidence du même et de l'autre

L'étude du comportement narcissique de Lumb ne sert pas seulement à expliquer les aspects les plus délétères de la personnalité de l'homme de la raison, qu'illustre par exemple la sexualité débridée du double du Révérend, convaincu de devoir mettre au monde le prochain sauveur de l'humanité. Bien davantage, cette pathologie met en évidence le fait que Lumb est doublement prisonnier de lui-même : son narcissisme l'empêche non seulement de se mettre en relation avec ce qui l'entoure, mais contrarie également son propre développement intérieur. Si la théorie freudienne met en effet « l'accent sur le rapport de l'individu à lui-même, à son image, à la construction de son moi », la pensée de Carl Gustav Jung s'avère autrement utile pour comprendre le défaut fondamental dont souffre le personnage mis en scène dans *Gaudete*. Jung n'offre pas une conceptualisation concurrente à celle de Freud ; il « propose une recherche de soi-même » qui, comme le suggère la psychanalyste Martine Gallard, rappelle cette phase du développement comprise dans la conceptualisation du narcissisme, où le sujet humain doit apprendre à se reconnaître, puis à se mettre en rapport avec le monde extérieur et à trouver un équilibre entre la valorisation de sa propre personne et la prise en compte de son environnement. Selon Martine Gallard, Jung décrit une « traversée du miroir dans la matrice du monde impersonnel des représentations et des symboles » : le sujet ne doit pas seulement se découvrir et se reconnaître dans la glace. Il lui faut passer « de l'autre côté du miroir » et s'immerger dans cet inconscient collectif pour l'appriivoiser. Carl Gustav Jung, en mettant en

⁴⁰⁶ « In the Book of Job, where Leviathan appears only in the singular, the underlying polarity comes to light in his opposite number, Behemoth. A poem by Meir ben Isaac describes the battle between Leviathan and Behemoth at the end of time, in which the two monsters wound each other to death. Yahweh then cuts them up and serves them as food to the devout. The idea is probably connected with the old Jewish Passover, which was celebrated in the month of Adar, the fish. In spite of the distinct duplication of Leviathan in the later texts, it is very likely that originally there was only one Leviathan [...] We can see from the example of Leviathan how the great 'fish' gradually split into its opposite, after having itself been the opposite of the highest God and hence his shadow, the embodiment of his evil side. [...] This split corresponds to the doubling of the shadow often met with in dreams, where the two halves appear as different or even as antagonistic figures. This happens when the conscious ego-personality does not contain all the contents and components that it could contain. part of the personality then remains split off and mixes with the normally unconscious shadow, the two together forming a double – and often antagonistic – personality. » (Jung 9ii, 106-8)

avant la façon dont l'individu doit se construire « à travers un parcours d'individuation » et comment il doit devenir, « de l'être collectif qu'il est en naissant », « l'être unique qu'il est potentiellement, à travers la confrontation au monde extérieur et au monde intérieur », décrit ce chemin risqué le long duquel le sujet humain doit oser s'aventurer (Gallard 47).

Tel est en effet le paradoxe du dédoublement, qui ne met pas seulement en avant la fracture intérieure dont souffre l'homme de la raison : c'est bien dans le rapport à l'altérité, dans la rencontre, le partage et l'échange, en somme, dans l'évitement déterminé du solipsisme, que la psyché personnelle peut se construire pleinement et œuvrer à l'accomplissement et l'épanouissement de son individualité. Carl Gustav Jung définit l'individuation, ce procédé de construction du soi, de la manière suivante : « I use the term 'individuation' to denote the process by which a person becomes a psychological 'in-dividual', that is, a separate, indivisible unity or 'whole' ». Il signale que la conscience ne constitue pas la totalité de l'individu d'un point de vue psychologique, mais qu'il faut encore prendre en compte des processus psychiques qui demeurent inconscients : « It is generally assumed that consciousness is the whole of the psychological individual. But knowledge of the phenomena that can only be explained on the hypothesis of unconscious psychic processes makes it doubtful whether the ego and its contents are in fact identical with the 'whole'. If unconscious processes exist at all, they must surely belong to the totality of the individual, even though they are not components of the conscious ego » (Jung 9i, 490).

L'individuation est donc le résultat d'un long processus où conscience et inconscient apprennent à équilibrer leurs forces. Au sein de l'inconscient, plusieurs énergies archétypiques sont à l'œuvre⁴⁰⁷ : Carl Gustav Jung distingue l'*anima*, part féminine de l'inconscient en l'homme, l'*animus*, part masculine de l'inconscient en la femme,⁴⁰⁸ et l'ombre, qu'il décrit de cette façon : « Another, no less important and clearly defined figure is the 'shadow'. Like the

⁴⁰⁷ Pour rappel, la psyché individuelle est constituée de sa conscience et de forces inconscientes. Parmi ces dernières, une part est proprement individuelle, l'inconscient personnel, l'autre, plus importante et plus profonde, est constituée de comportements et de contenus quasiment universels que C. G. Jung appelle « inconscient collectif » : « A more or less superficial layer of the unconscious is undoubtedly personal. I call it the *personal unconscious*. But this personal unconscious rests upon a deeper layer, which does not derive from personal experience and is not a personal acquisition but is inborn. This deeper layer I call the *collective unconscious*. I have chosen the term 'collective' because this part of the unconscious is not individual but universal; in contrast to the personal psyche, it has contents and modes of behaviour that are more or less the same everywhere and in all individuals. » (Jung 9i, 20). Les contenus de l'inconscient collectif se manifestent sous la forme d'archétypes, comme par exemple les mythes, et rejoignent bientôt le champ de la conscience, prenant peu à peu une forme personnelle et unique à chaque individu (Jung 9i, 21-2).

⁴⁰⁸ « In the unconscious of every man there is hidden a feminine personality, and in that of every woman a masculine personality. [...] A man therefore has in him a feminine side, an unconscious feminine figure – a fact of which he is generally quite unaware. I may take it as known that I have called this figure the 'anima', and its counterpart in a woman the 'animus'. » (Jung 9i, 264)

anima, it appears either in projection on suitable persons, or personified as such in dreams. The shadow coincides with the 'personal' unconscious (which corresponds to Freud's conception of the unconscious') ». Il souligne le rôle de l'ombre en tant qu'elle « personnifie tout ce que le sujet refuse de reconnaître à propos de lui-même et qui pourtant s'impose incessamment à lui de façon directe ou indirecte ».⁴⁰⁹ Ailleurs, C. G. Jung définit aussi l'ombre comme « un problème moral venant défier l'ego » : il faut selon lui fournir « un effort moral considérable » pour affronter l'ombre, c'est-à-dire pour « admettre l'existence et la réalité des aspects les plus sombres de la personnalité », et c'est précisément là le sens de l'épreuve proposée aux figures humaines que Ted Hughes met en scène dans son œuvre.⁴¹⁰

Le drame de *Cave Birds* met en avant ce difficile cheminement ; le premier sous-titre envisagé pour la séquence, « The Death of Socrates and His Resurrection in Egypt » (Robinson 100), révèle que le protagoniste évoqué dans le recueil est bien l'homme de la raison, héritier de Socrate, prêt à tout pour imposer le règne de l'intellect, de la raison et de la conscience. Ici, la « caverne » des illusions n'est plus celle du corps mais celle de la conscience rationnelle, trop prompte à clamer ses vertus et à établir sa supériorité en se distinguant de tout le reste. Ted Hughes fait de son personnage le sujet criminel identifié par Robert Graves dans *The White Goddess* : comme Lumb dans *Gaudete*, il est responsable des souffrances d'une figure féminine, elle aussi anonyme, qui n'est pas seulement une femme, mais aussi le pouvoir féminin de l'*anima*, ou encore la nature blessée que l'homme de la raison a dénigrée. Dans cette mesure, l'homme est criminel face à la vie elle-même, qu'il bafoue à chaque geste et chaque mot, trahissant les impératifs d'engagement et de soumission aux lois universelles qui doivent le régir comme tous les autres êtres vivants. Dans *Cave Birds*, les nombreuses images alchimiques, introduites par le sous-titre du recueil lui-même, « An Alchemical Cave Drama », mettent tout particulièrement en avant la façon dont la correction des erreurs de l'homme de la raison devient un procédé magique de transformation de la matière, dont le fondement est la maîtrise des alliages. Le sujet humain, au cours de ce long processus, doit non seulement se

⁴⁰⁹ « The shadow personifies everything that the subject refuses to acknowledge about himself and yet is always thrusting itself upon him directly or indirectly. » (Jung 9i, 265)

⁴¹⁰ « The shadow is a moral problem that challenges the whole ego-personality, for no one can become conscious of the shadow without considerable moral effort. To become conscious of it involves recognizing the dark aspects of the personality as present and real. This is the essential condition for any kind of self-knowledge, and it therefore, as a rule, meets with considerable resistance. [...] With a little self-criticism one can see through the shadow – so far as its nature is personal. But when it appears as an archetype, one encounters the same difficulties as with anima and animus. In other words, it is quite within the bounds of possibility for a man to recognize the relative evil of his nature, but it is a rare and shattering experience for him to gaze into the face of absolute evil. » (Jung 9ii, 20-2)

dissoudre entièrement pour renaître de ses cendres, mais le mariage alchimique au terme duquel il s'unit finalement à sa fiancée, sa victime elle aussi guérie et renaissante, célèbre également la réconciliation des forces conflictuelles de la psyché humaine, conscience et inconscient, faisant se correspondre comme *sponsus* et *sponsa*, les énergies de l'*animus* et de l'*anima*.

Dans *Psychologie et Alchimie*, Carl Gustav Jung présente les différentes étapes de la transformation alchimique qui structurent le cheminement des forces psychiques, et que le drame imaginé par le poète dans *Cave Birds* met en avant : au noir du *nigredo* succède le blanc de l'*albedo* puis le rouge du *rubedo* : après une première phase où la conscience gît, dépassée par les forces inconscientes qui prennent contrôle de la volonté de l'individu, vient le moment d'une purgation totale et de la mort, qui ouvre la voie à la renaissance, au terme d'un nouveau baptême. L'*anima* libérée par la mort symbolique du sujet masculin s'unit à nouveau à lui : le blanc, qui concentre en lui toutes les couleurs matérialise la guérison du sujet humain, dont l'âme et l'esprit se réconcilient à son corps. Il peut à nouveau s'élever et, embrassant son humanité retrouvée, il fait valoir le rougeoiement du *rubedo*, embrasement de l'être à nouveau puissant.⁴¹¹ Dans l'introduction qu'il donne du recueil dans *Three Books*, Ted Hughes souligne en outre que les personnages qui y apparaissent sont les « oiseaux-esprits des hommes, ou des hommes aux esprits-oiseaux », mettant en évidence un procédé de dédoublement abolissant les frontières entre le sujet humain et ses juges ou même celle qu'il a outragée.⁴¹² En réalité, les oiseaux convoqués, s'ils renvoient l'homme de la raison à ses torts, ne lui sont pas totalement extérieurs. Ils rôdent, comme autant de forces archétypiques de la psyché et matérialisent la reprise de pouvoir de l'inconscient au sein de l'homme. Les oiseaux de *Cave Birds* dévoilent les failles du sujet humain, tout en engageant avec lui un dialogue, alors qu'il fait l'épreuve de sa défection, avant de le guider vers sa possible renaissance.

Dans « The Summoner », au début de son enquête, le protagoniste de *Cave Birds* fait ainsi face à une « image de bronze grotesque » énigmatique (« You grow to recognise the identity / Of your protector ») : le détachement elliptique du poème maintient le doute : des ombres se meuvent, méconnaissables, jusqu'à ce que « l'âme, reculant » rejoigne « l'image de bronze » qui attend sur son lit comme un masque grotesque. Le sujet humain ne voit sur le lit que son propre reflet : il est cette figure impuissante et sans ressource, son propre protecteur

⁴¹¹ Jung, Carl Gustav. *Psychology and Alchemy*. In *The Collected Works of Carl Gustav Jung*. Eds. Herbert Read, Michael Fordham et Gerhard Adler. Trad. R. F. C. Hull. 1953. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 12, 1980, 246.

⁴¹² « In this sequence, where the dramatis personae are the bird-spirits of people, or people with bird-spirits, each poem is designed as a masque-like tableau, to make an 'alchemical' ritual drama of transformation, with beginning, middle, end, and a good outcome. » (CP 1199)

désormais tenu en échec. Au moment où l'âme rejoint son enveloppe de chair métallique, c'est une impression de fragmentation intérieure et d'aliénation qui, paradoxalement, s'impose. Confronté aux spectres et aux ombres qui signalent le délitement des capacités de la raison, le sujet criminel se voit emporté par un monstre prédateur qu'il n'a cessé d'incarner dans le monde ordinaire. Ainsi, le juge qui s'avance dans « The Judge », « Néron de l'inaltérable » (« A Nero of the unalterable ») renvoie l'homme aux méthodes criminelles de sa raison, tout comme l'investigateur de « The Interrogator » rappelle ses ambitions de mainmise et de domination. Dans ce poème, l'homme entêté, dérisoire « mule à l'œil désossé », n'est plus que l'ombre de lui-même (« Small hope now for the stare-boned mule of man »). L'adjectif composé « stare-boned » et les circonvolutions de la formule soulignent avec ironie les détours sans cesse pris par l'intellect pour affirmer son pouvoir, ses tendances à tordre et déformer la réalité pour la faire correspondre à ses attentes. Désormais, il attend, le dos courbé sur une terre gâte, semblant prendre appui sur son « ombre concrète » (« concrete shadow ») : l'adjectif « concrete » met en avant une figure humaine moins dense et réelle que sa propre ombre, à l'image du monde qu'il a défiguré (« badlands »). L'adjectif, qui met en avant cet homme figé sur place et son ombre « cimentée », le suggère avec une ironie mordante : l'homme de la raison, obsédé par les preuves et les faits vérifiables (« concrete »), est bien aveugle, et le monde qu'il voulait comprendre et contrôler lui est définitivement opaque. La précision chirurgicale de l'adjectif composé rend d'autant plus frappant le spectacle cauchemardesque sur lequel s'ouvre le recueil et signale la fin des illusions.

Le regard de l'oiseau, investigateur clairvoyant et omniscient, s'oppose directement à l'œil immobile et aveugle de l'homme de la raison, inconscient de ses fautes. Le vautour de « The Interrogator », que Craig Robinson associe à la déesse Nekhbet, protectrice du pharaon à la tête de vautour, est la première figure féminine qui apparaît dans le recueil.⁴¹³ L'oiseau affamé, émissaire du soleil, est l'agent de « l'enquête » que l'astre a ordonnée (« Investigation / By grapnel »). Elle agite son jabot pour obtenir des réponses (« Some angered righteous questions / Agitate her craw »), usant de son « aiguillon » pour toucher sa proie (« With her prehensile goad of interrogation »), de son œil pour la sonder (« Her eye on the probe »), de son odorat pour la passer aux rayons X (« Her olfactory X-rays »). L'accent est mis sur

⁴¹³ « To treat the sun as capable of spying down thus on earthly life is to restore it to something like its Egyptian function; R. T. Rundle Clark, in *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, speaks of the Eye of the solar deity as 'the Great Goddess of the universe in her terrible aspect, 'The eye is the power of life to defend itself inviolate against dissolution and the spirits of non-being'; in the south of Egypt this striking power was Nekhabet, a vulture goddess. » (Robinson 113)

l'aptitude de l'oiseau, et à travers elle, du soleil, d'approcher et d'établir un contact physique avec le sujet humain, comme le souligne l'emploi des noms « grapnel » et « goad » et de l'adjectif « prehensile ». La mise en avant des différents sens employés par le vautour renvoie aux capacités sensorielles de l'homme, qui se sont flétries sous le joug sévère de la raison, et au principaux reproches qui lui sont fait, d'avoir fait mauvais usage de sa vie et des dons que la nature lui a accordés. Ayant obtenu ce qu'elle recherchait, l'oiseau se retire prestement vers le « tribunal de l'au-delà » (« She sweeps back, a spread-fingered Efreet, / Into the courts of the afterlife »). L'étrange métaphore, qui transforme le vautour en un esprit maléfique, n'est pas anodine : semblable aux djinns évoqués par Victor Hugo, l'oiseau est ici la fille du trépas, qui presse le pas vers les Enfers où patiente les juges du sujet humain. Sans que ses paroles aient été rapportées directement dans le poème de Ted Hughes, l'examineur se fait entendre, « haleine de la nuit » qui souffle contre la nuque de l'homme de la raison, prête à l'emporter vers la mort.⁴¹⁴ Ses doigts écartés (« spread-fingered ») rappellent l'emprise de la créature sur sa proie, sur laquelle elle a effectivement mis physiquement la main en obtenant les preuves de sa culpabilité. L'image de cette paume ouverte met aussi en avant l'honnêteté requise de l'homme de la raison : lui qui n'a eu de cesse de vouloir empoigner les innombrables objets de sa convoitise, doit désormais apprendre à relâcher son emprise et à laisser voir une main vide, offerte à ses juges pour qu'ils y lisent son histoire.

L'ifrit, génie démoniaque des récits légendaires d'Orient, le rappelle à plus d'un titre. Dans le folklore primitif, les ifrits naissent du sang d'un meurtre⁴¹⁵ : ici, l'homme criminel est son propre meurtrier, et la déesse vautour du poème, son interrogatrice, ne fait que lui renvoyer son reflet en apparaissant sous la forme de ce génie du mal. Le personnage de *Cave Birds* est semblable à Lumb, dont la tâche dans l'autre monde est de secourir et de guérir la figure féminine inconnue rencontrée dès le Prologue, qu'il a en vérité lui-même blessée. Elle n'est autre que la divinité indistincte de l'Épilogue que Lumb célèbre enfin, à la fois mère, fille et fiancée qui ne fait qu'un avec lui-même, et que le personnage de *Cave Birds* doit lui aussi consacrer en renonçant à tous ses privilèges. De ce fait, la présence féminine que *Cave Birds* et *Gaudete* mettent tout particulièrement en avant sert moins à établir une binarité genrée qu'à incarner cette part de l'inconscient que constitue l'*anima*, principe féminin réprimé par une

⁴¹⁴ « Dans la plaine, / Naît un bruit. / C'est l'haleine de la nuit. / Elle brame / Comme une âme / Qu'une flamme / Toujours suit ! » « Les Djinns funèbres, / Fils du trépas, / Dans les ténèbres / Pressent leur pas ; / Leur essaim gronde : / Ainsi, profonde, / Murmure une onde / Qu'on ne voit pas. » (« Les Djinns ». In Hugo, Victor. *Les Orientales*. 1829. Paris : Ollendorf, 1912, 709)

⁴¹⁵ El-Aswad, el-Sayed. *Religion and Folk Cosmology: Scenarios of the Visible and Invisible in Rural Egypt*. Westport : Praeger, 2002, 153.

conscience masculine autoritaire. Dans *Les Mille et une Nuits*, « Le conte du portefaix et des trois dames » met encore en scène un prince découvrant une belle femme retenue par un ifrit : avec l'aide de cette dernière, il parvient à triompher du malin génie au terme d'un long combat où l'ifrit a revêtu de multiples apparences, rappelant ainsi la figure de *Sir Gawain And The Green Knight*, mentionnée en épigraphe du recueil *Wodwo*.⁴¹⁶ Telle est bien la mission du sujet poétique mis à chaque fois en scène par Ted Hughes : au cours des épreuves, il apprendra, non pas à terrasser monstres et ennemis, mais à triompher de lui-même, à renoncer aux masques derrière lesquels il se cachait, aux illusions qu'il nourrissait plutôt que de faire face à la réalité.

Le procès de *Cave Birds* débute à proprement parler lorsque résonne, dans « The Plaintiff », la voix de l'oiseau porteuse des récriminations de la victime du sujet humain. Associée aux ténèbres et à la lune, elle est la Reine des Enfers qui se prépare à prendre sa revanche. Le « sage oiseau de nuit » (« the wise night-bird »), qualifié dans le sous-titre du poème de « hibou hermaphrodite d'Ephèse » est son émissaire. Ses ailes et son bec reflètent la lumière (« These are the wings and beak of light! ») d'un buisson embrasé qui « divinise la vie » et peuple le désert où erre, depuis trop de temps, l'homme de la raison (« This bird / Is the life-divining bush of your desert). Les formules exclamatives mettent en avant l'oiseau gagnant en puissance à mesure que le sujet humain s'enfonce dans ses torts (« How you have nursed her »). En s'obstinant dans ses comportements néfastes, il a œuvre au triomphe du juge qui prononcera bientôt sa condamnation, devenant donc sa propre victime. L'oiseau incarne en réalité tout ce que l'homme a opprimé, non seulement autour de lui, mais également en lui-même. Le hibou est ainsi l'ombre d'un sourire (« Your smile's shadow ») qui brille de l'éclat de « la lune de la douleur » (« This is your moon of pain »), soulignant la nécessité, pour le coupable, d'endurer les souffrances qu'il a imposées à sa victime. En décuplant la violence et la rigueur de ses actes, il n'a fait que détruire ce qui en lui le rattache encore à la nature, à la féminité, à l'ombre abhorrées.

Le début du poème met ainsi l'accent sur des oppositions binaires : lumières et ténèbres, être et ombre, sourire et grimace, sagesse et folie, féminin et masculin se confondent dans ce tableau énigmatique, faisant de l'oiseau nocturne l'agent d'une vérité qui éclate enfin. La confusion des images, tout en renvoyant à la fracture intérieure qui brise le sujet humain, ménage cependant une possibilité de réconciliation de ces énergies opposées, sous l'égide d'un hibou « hermaphrodite », affichant sa nature duelle. L'oiseau, devenu buisson, puis arbre en

⁴¹⁶ *Les Mille et Une Nuits. Tome III*. Ed. et trad. Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel. Folio Classique. Paris : Gallimard, 1996.

flammes, est « lourd des fruits » des ténèbres qui emplissent l'horizon fermé de l'homme coupable (« The heavy-fruited, burning tree / Of your darkness »). L'impressionnant jabot que présente le hibou dessiné par Leonard Baskin met en avant une figure à la fois animale, végétale et humaine, dotée de plumes, de feuilles ou de langues imposantes, mais aussi un être double, à la fois féminin et masculin, arborant un phallus et d'innombrables mamelles (CB 19). Sur la tête du hibou, le bec blanc qui s'avance est également marqué d'un point noir, faisant apparaître un corbeau, provoquant un dédoublement de l'image. De plus, au gouffre noir du regard animal et à l'accumulation des traits au centre de l'image, s'opposent des contours à peine esquissés. Les traits fins qui délimitent la silhouette laissent le dessin inachevé et signalent la nécessité pour l'homme de la raison d'endurer son châtement et de faire l'expérience de la dissolution pour espérer se transformer et renaître. A travers l'oiseau, s'exprime cette part de l'être humain jusqu'à présent étouffée, et qui ne peut désormais plus être réprimée. Tel le hibou hermaphrodite de Baskin, le sujet humain présenté par Ted Hughes doit, pour parvenir au terme du processus d'individuation, œuvrer au renversement et à la réconciliation des forces contraires vivant au sein de lui.

Dès les premiers poèmes du recueil, il est évident que le sujet humain n'est pas de taille face à la congrégation d'oiseaux qui s'apprête à organiser son procès : comme le suggère Ted Hughes dans son commentaire du troisième texte, « After the First Fright », l'homme de la raison ne fait, pour le moment, que « s'enfoncer dans ses crimes devant ses juges », incapable de « comprendre sa culpabilité », ⁴¹⁷ rendant la sentence irrévocable. L'examineur qui apparaît dans « The Interrogator » est un vautour féminin, comme l'indique le sous-titre du poème, « A Tilted Vulturess » : l'adjectif « tilted », mettant en avant la supériorité de l'oiseau contemplant de haut le coupable, souligne également la nécessaire soumission de ce dernier, désormais contraint de s'incliner face à ses juges. Le dessin de Leonard Baskin présente un vautour, dont le cou fin et déplumé, surmonté d'une tête au regard concentré, contraste avec le corps épais (CB 13). Penché vers le texte, l'oiseau tend son bec crocheté, avide de recueillir la confession que le sujet humain ne peut plus éviter de faire. Il n'est pas anodin que le poète ait, en ce point de son œuvre, opté pour cet oiseau, liant le châtement du sujet de *Cave Birds* à celui enduré par Prométhée.

Le protagoniste de *Cave Birds* rappelle à plus d'un titre la figure du Titan mise en scène dans *Prometheus On His Crag*. Le troisième poème de ce dernier recueil, faisant entrer sur

⁴¹⁷ « He protests, as an honourable Platonist, thereby re-enacting his crime in front of his judges. He still cannot understand his guilt. » (Robinson 111)

scène une nuée d'oiseaux furieux, place au premier plan Prométhée, encerclé de toutes parts d'une façon similaire à celle qui, dans le premier recueil, décrit le sujet humain cerné par ses accusateurs et ses juges. Le calme trompeur des premiers textes de la séquence poétique est soudainement interrompu : le Titan est aux prises avec des oiseaux de toutes espèces, en pleine effervescence. Le mode accumulatif sur lequel la description est construite renforce le caractère suffoquant d'une attaque particulièrement violente. Le ciel, comme les vers, étouffe : hirondelles, colombes, rossignols, coucous, piverts affluent, s'embrasant d'une fureur fluorescente (« bubble of fluorescence burst »), le regard dément (« Eyes bleached insane »), alors que leur bec déverse un rire meurtrier (« Howled laughter into dead holes »). Les oiseaux envahissent le ciel, leur nuée compacte dissimule le soleil (« The sun-darkeners ») alors qu'ils emplissent l'espace de leurs glapissements (« Shouted a world's end shout ») ; le polyptote formé entre le verbe « shouted » et le nom « shout » crée une impasse au sein du vers, dont l'issue, brutale et sans appel, est justement annoncée par l'ultime mention de ce cri. « Cri ultime du monde » ou « cri de fin du monde », l'ambiguïté de la construction syntaxique se trouve balayée par la mention univoque de ce « monde perdu » que les oiseaux, becs et griffes, tentent vainement d'atteindre, et par cette ultime décharge sonore qui réveille le bourreau de Prométhée. Le monde qui existe encore est un lieu sans bonheur ni salut, où règne le vautour, agent d'un tourment sans fin :

The birds became what birds have ever since been,
Scratching, probing, peering for a lost world -
A world of holy, happy notions shattered
By the shout
That brought Prometheus peace
And woke the vulture. (CP 286)

Le double sens de la formule ne met en avant qu'une réalité unique, cruelle et idiote, qui indique que le calvaire de Prométhée annonce à la fois la fin du monde et du cri, de l'être et de ses capacités d'expression. Tel est le sens, unique et univoque, de la sentence annoncée par l'oiseau et inscrite en toutes lettres sur le corps de Prométhée :

Black, bold and plain were those headline letters.
Do you want to know what they said?
Each one said the same:

'Today is a fresh start
Torn up by its roots
As I tear the liver from your body.' (CP 287)

Le « nouveau départ » mentionné par le vautour semble d'autant plus ironique que le châtiment de Prométhée est sans fin : au temps arrêté du calvaire s'ajoute aussi le lieu fermé du supplice, que l'arrivée du vautour signalait déjà. Le vers « The moment it edged clear of the

world's edge », à travers le polyptote formé entre le verbe « edged » et le nom « edge », fait à nouveau valoir, non pas une ambiguïté sémantique, mais une polysémie symbolique : le mouvement qui souligne la venue du vautour sert également à définir les contours sévères du « monde » dont le Titan prisonnier est encore autorisé à disposer, l'infime territoire constitué par son rocher. Dans le poème, l'opposition entre inchoation et itération met en évidence l'arrêt total du temps et la réduction drastique de l'espace dévolus à Prométhée alors que son châtiment a été proclamé.

Il faut pourtant souligner que l'arrivée du vautour n'a pas suscité de terreur chez le Titan, mais bien au contraire un sentiment d'apaisement (« the shout / That brought Prometheus peace // And woke the vulture »). En réalité, c'est bien là le sens qui peut être donné à la multiplication des formules répétitives dès le début de la séquence poétique : les structures accumulatives, les polyptotes, les anaphores et épiphores qui structurent les premiers poèmes de *Prometheus On His Crag* ne mettent pas seulement en valeur l'impasse du châtiment toujours répété, mais révèlent encore autre chose. Dans le second poème, Prométhée trouve en effet du réconfort à « constater que c'est arrivé » (« Prometheus On His Crag // Relaxes / In the fact that it has happened »), « qu'il ne peut pas en être autrement », « qu'il n'aurait pas pu en être autrement », et même « qu'il ne peut jamais en être autrement » (« That cannot be otherwise, / And could not have been otherwise, // And never can be otherwise »). Comme dans le quatrième poème, à ces formules répétitives s'adjoint la mention d'un commencement inédit : « pour la première fois », Prométhée « se détend » (« And now, for the first time / relaxing ») et c'est à ce moment précis où il est justement sans aucun recours (« helpless »), qu'il ne peut échapper au châtiment infini, qu'il éprouve enfin toute « sa force » (« The Titan feels his strength »). Dans le recueil, la répétition, inhérente et centrale à la définition du calvaire du Titan enchaîné à son rocher, est aussi la source féconde de sa transformation : Prométhée doit échapper au ressassement tautologique et stérile pour progresser vers la coïncidence et l'adéquation de son être avec lui-même. Les oiseaux qui l'entourent au moment où s'éveille son bourreau le mettent en avant : ils deviennent « ce que les oiseaux depuis ont toujours été » (« The birds became what birds have ever since been »), tout comme Prométhée comprend enfin que lui aussi doit devenir ce qu'il est. A son image, le sujet humain doit donc comprendre le sens de cette conjonction du même et de l'autre, œuvrer à cette métamorphose où il deviendra lui-même.

C'est ce que souligne encore le recours au verbe « began » dans le dixième poème, au moment où « Prométhée commence à admirer le vautour » (« Prometheus On His Crag // Began to admire the vulture ») : une fois de plus, est annoncé ce « nouveau départ » qui structure

paradoxalement la répétition à l'œuvre dans le châtement. Le Titan admire le vautour pour cette raison précise qu'à la différence de l'homme, il ne voit pas son corps trembler d'effroi ou frémir d'incertitude (« Without a tremor »). Il est le seul à « savoir ce qu'il fait », à jouir de l'adéquation entre l'idée et l'acte, à maîtriser ses pensées aussi bien que ses gestes, et à les exécuter sans hésitation (« It knew what it was doing // It went on doing it »). Ici, donc, la répétition épiphorique des mêmes termes met en avant l'assurance et la précision de l'oiseau, qui œuvre continuellement à sa tâche, comme le suggère aussi l'emploi de la forme continue. Cette dernière souligne ce travail ininterrompu grâce auquel le vautour, à l'image d'une balance suspendue dans les cieux, soupèse et maintient en équilibre « le don de la vie » et « le coût de ce don » (« And hang itself again just under the sun / Like a heavenly weighing scales / Balancing the gift of life // And the cost of life »). Tel est donc le sens du châtement imposé à Prométhée : en avalant son foie, le vautour ne se rend pas coupable de cruauté, mais au contraire s'élève au-delà de toute culpabilité (« But managing also to digest its guilt »), car il accomplit simplement ce pourquoi il existe. Pour lui, don (« the gift of life ») et contre-don (« the cost of the gift ») s'annulent parfaitement (« As if both were nothing ») : l'oiseau est sans dette, car il paye comptant ce qu'il doit à la vie, la rétribuant de la mort qu'elle réclame pour exister. Le vautour de *Prometheus On His Crag* rappelle à cet égard l'interrogatrice du sujet humain mis en scène dans *Cave Birds*, qui refusait jusqu'alors de reconnaître sa culpabilité et demeurait prisonnier d'un déséquilibre néfaste. Le vautour incarne au contraire une justice implacable, s'abattant sur tous lorsque le temps en est venu, rétablissant ordre et équilibre dans ce processus continu qui exige la répétition pour s'accomplir.

Le vautour n'est donc pas seulement le bourreau de Prométhée : il lui rappelle toutes les raisons pour lesquelles il est juste qu'il endure son châtement, et le guide dans son parcours. Dans *Orghast at Persepolis*, A. C. H. Smith décrypte les symboles attachés à la figure du vautour :

To Pramanath it is the open wound, the eternally repeated death in pain (Agoluz's death) of his manifestation in time, and of his punishment by Krogon's conditions in that world. It is Light, his consciousness of his position.

To Sogis it is the agony of the divine Pramanath, which he suffers too, as a crime, as guilt for not having yet solved the dilemma; and, in so far as he shares Moa's sufferings, it is his jailor, the eye of Krogon.

To Krogon it is his prisoners, the earth, his own body, his bond with animal life on one hand, with spirit on the other; a compound crime he refuses to recognise, which is slowly dementing him.

To Man it is his sickness, the call to resolve the mysterious dilemma, as with Sogis, the complex of the crime, as with Krogon; his suffering in time, the commitments of his material body, as with Pramanath; the deprivation of being divided, as with all the personae. (Smith 96-7)

La théologie *d'Orghast* multiplie les reflets dans le miroir : comme Pramanath, l'homme, blessé et malade, doit réparer et soigner ses crimes, non pas en chassant le vautour, mais en prenant conscience de la nécessité de voir ses plaies réouvertes chaque jour. Ce sont d'elles que surgit la Lumière, la flamme clairvoyante décillant le regard, et que passe le souffle d'une vie nouvelle, que le premier poème de *Prometheus On His Crag*, évoquant le Titan laissant ses poumons s'emplir de cette clarté immense, faisait déjà valoir (« Letting his ice-burned lungs gulp huge clarity »). L'accent mis sur le « crime complexe » de Krogon (« a compound crime he refuses to recognise ») et le « dilemme » criminel et coupable de Sogis (« as a crime, as guilt for not having yet solved the dilemma »), que le sujet humain retrouve aussi en lui et qui fondent la « division » intérieure dont il souffre comme tous les autres protagonistes du drame (« his sickness, the call to resolve the mysterious dilemma, as with Sogis, the complex of the crime, as with Krogon [...] ; the deprivation of being divided, as with all the personae »), rend manifeste, une fois de plus, un dédoublement pathologique et généralisé. Le sujet humain doit œuvrer à une triple reconnaissance : résoudre cette scission intérieure et, évitant l'erreur de Narcisse, se reconnaître dans le miroir ; admettre et reconnaître ses torts ; s'emplir de la gratitude qu'il doit à ceux qui le guident sur son chemin et être reconnaissant pour les épreuves qu'il endure.

Comme le protagoniste de *Cave Birds*, Prométhée peine encore à admettre ses torts et à faire sens de l'épreuve qui lui est imposée. A plusieurs reprises, la séquence poétique met en avant les rêves que le Titan ne cesse de faire, illusions dont il émerge toujours déçu et découragé. Comme le cinquième poème le souligne, Prométhée « rêve de renaître mortel » (« Prometheus On His Crag / Dreamed he had [...] emerged mortal »), c'est-à-dire ce de se débarrasser de ce qui fait de lui un être double : son rôle d'intermédiaire entre les hommes et les dieux, sa position, évoquée dans le septième poème, « suspendu entre la terre et le ciel » (« slung between heaven and earth »). C'est au cours d'un de ces rêves que Prométhée assiste, dans le onzième poème, au combat où s'affrontent « deux pythons cosmiques, la Mer et le Ciel » qui se battent pour la terre (« Prometheus On His Crag // Tried to recall his night's dream – // Where wrists and ankles were anchored, in safe harbour / And two cosmic pythons, the Sea and the Sky, // Fought for the earth – a single jewel of power »). Ils rappellent Béhémot et Léviathan, les deux monstres primordiaux qui ne font en réalité qu'un, et qui, comme le suggère Carl Gustav Jung, matérialisent l'affrontement de forces inconscientes concurrentes : « Since Behemoth is unquestionably not a sea-animal, but one which as a midrash says, 'pastures on a thousand mountains', the two 'sea-monsters' must be a duplication of Leviathan ». Béhémot et Léviathan sont les deux serpents, l'un ailé, l'autre sans ailes dont les récits alchimiques du

Moyen-Age représentent le féroce combat : « This duplication gave rise in medieval alchemy to the idea of two serpents fighting each other, one winged, the other wingless. In the Book of Job, where Leviathan appears only in the singular, the underlying polarity comes to light in his opposite number, Behemoth. » La séparation et la lutte des deux monstres l'un contre l'autre, comme le rappelle Carl Gustav Jung, sont les symboles d'une fracture intérieure à l'origine du dédoublement de l'ombre de la psyché humaine, que l'individu revoit souvent en rêve : « The split corresponds to the doubling of the shadow often met with in dreams, where the two halves appear as different or even as antagonistic figures » (Jung 9ii, 106-7).

Dans le poème, plusieurs contrastes sont ménagés : aux deux créatures monstrueuses s'oppose « l'unique joyau », la terre, pour lequel elles se battent, faisant effectivement valoir le « dédoublement de l'ombre survenant dans les rêves » que décrit Carl Gustav Jung ; en outre, à l'immobilité du Titan brutalement transpercé par une lance, s'oppose ce délicat « papillon frémissant » en lequel la lame s'est magiquement transformée, mettant en valeur la façon dont le Titan comprend qu'il lui faut chérir son tourment et veiller sa douleur comme un être fragile. Pourtant Prométhée craint d'esquisser le moindre geste ; il ne veut se risquer à regarder le papillon et retient son souffle car il n'ose pas davantage goûter à la « douleur de la joie » :

And neither wrist nor ankle must move —
And he dared hardly look at the butterfly,
Hardly dared breathe for the pain of joy

As it lasted and lasted —
a world
Where his liver healed to being his liver.

But now he woke to a world where the sun was the sun,
Iron iron,
 sea sea,
 sky sky,
 the vulture the vulture. (CP 290)

Le sens de l'épreuve imposée à Prométhée est résumé en ces vers où est décrite la façon dont son foie guérit et se régénère, devenant à nouveau lui-même selon un processus actif que la forme verbale « healed to being » met parfaitement en avant (« a world / Where his liver healed to being his liver »). Le réveil est brutal et décevant pour cette même raison : la réduction des constructions prédicatives, qui passent de « being to » à « was », puis sont finalement sous-entendues dans les derniers exemples (« the sun was the sun / Iron iron, / sea sea, / sky sky, / the vulture the vulture »), provoque un bégaiement disgracieux où le sens se délite. A cause de la formulation elliptique, les vers butent brutalement, jusqu'à se figer, faute de pouvoir exprimer la façon dont tous ces éléments doivent conquérir leur essence selon ce complexe procédé grâce auquel le foie devient foie (« to being liver »). Alors que le papillon subit une

lente métamorphose intérieure, « tremble » dans la difficulté de la réalisation de son essence, le monde s'immobilise, empêché par ces évidences tautologiques qu'il ne peut dépasser. C'est ce cheminement où l'être se transforme pour devenir lui-même, devenir qui est défini comme « l'unique joyau de leur pouvoir » que représentent l'endurance de Prométhée et la lutte entre le ciel et la mer, entre Léviathan et Béhémoth, entre l'ombre et son double.

Les images du onzième poème, mettent en avant le corps blessé de Prométhée et cette lance « papillon » qui représente à la fois ce qui le blesse et ce qu'il doit soigner, « la lame et la plaie » que Ted Hughes évoque dans un essai consacré à deux œuvres de Leonard Baskin, « The Hanged Man » et « The Dragonfly ». ⁴¹⁸ Dans son étude, Ted Hughes souligne que ces deux sujets, le pendu et la libellule, représentent le « début et la fin d'un processus de transformation, mais que le processus tout entier est présent au début, au sein de la figure du pendu, et qu'il est toujours présent à la fin, au cœur de la figure de la libellule. ⁴¹⁹ Ce processus de transformation est un parcours de guérison, au terme duquel le pendu continue d'évoluer, jusqu'à « devenir quelque chose d'autre » :

But in Baskin's imagination the Hanged Man is evolving further, and becoming something else too. That moment of redemption, where healing suddenly wells out of a wound that had seemed fatal, is not enough. The beauty of it has to blossom. The dead man has to flower into life. And so this skinned carcass, so wrapped and unwrapped in its pain, is becoming a strange thing – a chrysalis. A giant larva. And under Baskin's continuous concentration – the labour of his arduous life – it emerges at last, as a Dragonfly. [...] The old terms of suffering have become the new terms of grace. The Hanged Man has become the Dragonfly without having ceased to be the Hanged Man. [...] There is a miracle in this, and the work seems to be miraculous, in the sense that healing is miraculous. [...] The operation of art comes to the same thing, whichever way we describe it. Whether we say that it enacts [...] – the birth, in 'hard and bitter agony', of the creative, healing spirit, the nativity of the redemptive divine gift, or that it demonstrates the biological inevitability of art, as the psychological component of the body's own system of immunity and self-repair. (WP 97-8)

Comme le suggère Ted Hughes, ce processus de transformation « miraculeux » qu'il décrit aussi bien dans l'œuvre de Leonard Baskin qu'il ne le met lui-même en scène dans ses textes, est au cœur de la création artistique, et permet d'exprimer cet « être poétique », ce « noyau vital » et divin dont Ted Hughes remarquait déjà la présence dans l'œuvre de T. S. Eliot.

Dans l'essai « The Hanged Man and the Dragonfly, Ted Hughes présente en outre la figure du pendu comme « la victime archétypique de la Déesse Terre-Mère sous sa forme la plus terrible – celle d'une Déesse de la Mort », image centrale dans la compréhension de

⁴¹⁸ « The blade and the wound: simultaneously male and female. It is a common mythological and folklore motif that the wound, if it is to be healed, needs laid in it the blade that made it. » (WP 95)

⁴¹⁹ « At their opposite poles, the Hanged Man and the Dragonfly can be seen as the beginning and end of a process of transformation. But the whole process is there at the beginning inside the Hanged Man, and it is still there at the end inside the Dragonfly. » (WP 95)

l'épreuve qui attend les figures humaines représentées par Ted Hughes.⁴²⁰ Partout, apparaît la figure de la Déesse de l'Être Complet, Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis, que le sujet humain doit honorer et chérir afin de se mettre lui aussi sur le chemin de l'accomplissement de son être. En témoignent la « mort du monde » du protagoniste de *Cave Birds*, proclamée par un vautour féminin, alors que la victime offensée de l'homme de la raison exprime enfin ses souffrances, et que commence l'ordalie, dont la dernière étape consistera à écarter les promesses trompeuses d'une « Mère verte » ; le « cri de la matrice » qui retentit dans le treizième poème de *Prometheus On His Crag* (« Prometheus On His Crag // Heard the cry of the wombs »), annonçant la « revanche » du féminin et la nécessité du calvaire enduré par le Titan⁴²¹ ; l'enquête du fripon Crow, ingrate progéniture malmenant sa pauvre « Mamma » et pauvre diable peinant à célébrer l'être aimé dans « Crow Tries the Media » ; la mission de Lumb dans l'autre monde, chargé de corriger sa coupable indifférence à l'égard de l'être féminin croisé dans le Prologue.⁴²² Les personnages mis en scène par le poète décrivent le parcours de l'homme moderne qui, seulement guidé par les capacités de la conscience rationnelle, a rejeté les forces de l'inconscient, du féminin, de la nature, que symbolise l'*anima* et qui doit à présent réparer ses erreurs en apprenant à les voir, les écouter, les comprendre ; en somme, les reconnaître.

Dans « Crow's Undersong », apparaît enfin cette figure muette et fragile comme une ombre, évoquée sur une tonalité mineure, dans les vers prudents de ce contre-chant laconique qui forme le double et le revers des chants fanfarons et stridents jusqu'à présent entonnés par le corbeau. L'être féminin que Crow décrit à grand peine « demeure même après la vie » (« She stays / Even after life even among the bones ») ; capable, non pas d'échapper à la mort mais de l'endurer avec résolution et courage, et instruisant le sujet humain de la nécessité d'affronter les épreuves les plus douloureuses. De manière signifiante, elle est également décrite à travers l'adjectif « dumb » comme une figure « muette », « incapable de faire usage du langage » (« She comes dumb she cannot manage words »), mais aussi presque « idiote », devenant dans

⁴²⁰ « And the Hanged Man becomes the archetypal victim of the Mother Earth Goddess in her most horrifying aspect – as a Death Goddess in fact. He becomes, like crucified Jesus, a figure nailed to his mother, sucked empty by his mother, paralysed by the clasp of her extraordinary gravity, borne through timelessness in a trance of mother-possession, in death-like communion with the goddess of the source, a figure rooted in the womb, as if rooted in the earth or death. » (WP 90-1)

⁴²¹ « And it seemed / That the vulture was the revenge of the wombs / To show him what it was like, / That his chains would last, and the vulture would awake him, / As long as there were wombs / Even if that were forever. » (CP 291)

⁴²² « In the original Crow story the protagonist was to save a desecrated female in the underworld who then becomes his bride. » (Faas 214)

cette mesure l'alter-ego du personnage de Maud dans *Gaudete*. Comme le rappelle Ted Hughes lors d'un entretien avec Ekbert Faas, Maud est elle-même le double de la figure féminine que Lumb ignore dans le Prologue, et dont elle va honorer la tombe, les bras pleins de bourgeons de fleurs de pommier (Maud / Walks in the graveyard. / She is carrying twigs of apple blossom », G 94).⁴²³ Le cimetière désert dans lequel elle pénètre rappelle la cité dans laquelle Lumb errait dans le Prologue, et ce parallèle est renforcé dans la mesure où Maud suit une mystérieuse figure féminine, ombre supplémentaire de celle que le Révérend, naguère, n'avait pas su secourir (« A woman is walking ahead of her. / Maud follows the woman »). L'alternance, à chaque ligne, entre la mention de l'inconnue et de Maud tisse un lien étroit entre les deux femmes, soulignant le rôle crucial de la domestique : elle devient l'émissaire de cette figure fantomatique, dont elle découvre la tombe, et sera celle qui mènera à bien sa mission.

La tombe sur laquelle Maud dépose les bourgeons de pommier porte l'inscription qui donne son titre au roman : « Gaudete ». Comme le suggère Keith Sagar, le terme latin fait « ironiquement » écho à un hymne, extrait des *Piae Cantiones* de 1582, qui célèbre la naissance du Christ et invite les fidèles à se « réjouir » car « la lumière » s'est faite et « les portes du Paradis se sont ouvertes ».⁴²⁴ Selon Keith Sagar, ce que « célèbre » l'œuvre de Ted Hughes est tout autre : « Hughes's *Gaudete* celebrates a birth from the loins of a goddess who is far from virginal, a miracle which is not a 'naturam errante' – in despite of nature – but is itself nature, as the goddess, if she must be given a name, is Nature » (Sagar 188-9). La tombe que fleurit Maud n'est donc pas seulement un lieu de mort, mais aussi le temple où résonne (« en de confuses – *dumb* – paroles ») l'espoir du renouveau et de la jouissance, du féminin conquérant l'éternel.⁴²⁵ Lorsque Maud s'agenouille pour prier et fond en larmes, elle ressemble encore à la figure féminine défaite du Prologue, mais rappelle une nouvelle fois Lumb, qui lui aussi s'en

⁴²³ « The idea is that [Maud] is the representative in this world of the woman that he is supposed to cure in the other world. [...] she is the buried real woman that has disappeared from this world. That's the general notion. Maud is her Doppelgänger and so in a way has control over Lumb to bring about his renovation of women and therefore of life in general in this world. » (Faas 214-5)

⁴²⁴ « Gaudete! Gaudete! / Christus est natus ex Maria virgine, / Gaudete! // Tempus adest gratiæ, hoc quod optabamus; / Carmina letitiæ devotè reddamus. // Deus homo factus est, Natura mirante, / Mundus renovatus est à Christo regnante. // Ezechielis porta clausa pertransitur; / Unde lux est orta, salus inuenitur. // Ergo nostra concio psallat iam in lustro; / Benedicat Domino; salus Regi nostro » ; « Rejoice! Rejoice! / Christ is born of the Virgin Mary, / Rejoice! // At this time of grace and longed-for blessing, / Love faithfully offers a song of praise. // God is made human in this wonderful birth: / The world is cleansed through the rule of Christ. // The gate of heaven now opens which to us was closed, / Sending forth transforming light through which holiness is found. // Therefore we meet in pure songs of joy; / We bless the Lord, King of our Salvation. » (*Piae Cantiones. A Collection of Church & School Songs*. Ed. et trad. George R. Woodward. Londres : Chiswick Press, 1910, 20)

⁴²⁵ En référence aux vers de Baudelaire dans le poème « Correspondances » : « La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. » (Baudelaire 55)

remettait aux pouvoirs de la prière (« He can only pray », G 15 ; « He sinks his prayer into the strong tree and the tree stands as his prayer », G 53). Pourtant, les larmes qui coulent des yeux de Maud ont un rôle purificateur et clarifiant qui lui permettront, à la différence du double du Révérend, de mener à bien sa mission.

Ce passage met en évidence la manière dont Maud, si elle sert de double à la figure féminine rencontrée dans le Prologue, recherche son reflet et lui fait face, comprenant le sens de la confrontation et acceptant ses enseignements. A l'inverse, Lumb et son double s'évitent perpétuellement, dans une stratégie d'esquive dont Clément Rosset explique les conséquences : « la reconnaissance de soi » rend nécessaire « l'exorcisme du double, qui met un obstacle à l'existence de l'unique et exige que ce dernier ne soit pas seulement lui-même, et rien d'autre ». Clément Rosset souligne aussi que « ce refus de l'unique » renvoie à un « refus de la vie » général mais la « coïncidence de soi avec soi finit d'ailleurs toujours par prévaloir ». Il distingue alors deux « itinéraires » : « le simple, qui consiste à accepter la chose, voir à s'en réjouir ; le compliqué, qui consiste à la refuser, et qui y revient avec usure, en vertu du vieil adage stoïcien selon lequel *fata volentem ducunt, nolentem trahunt* ». En voulant échapper à son destin à tout prix, le sujet humain se précipite dans la gueule du loup, à la manière d'Œdipe qui « fabrique son destin avec les efforts par lesquels il s'efforce » de s'y soustraire : cette stratégie d'esquive ne fait que « précipiter l'événement ».⁴²⁶ Lumb, en refusant de faire face à son double refuse aussi orgueilleusement le risque que cette confrontation lui fait courir : celui qui, lié « à la simple découverte que l'autre visible n'était pas l'autre réel », lui ferait comprendre qu'il n'est pas « celui qu'[il croyait] être », qu'en somme, il n'est « peut-être non pas quelque chose, mais rien » (Rosset 1976, 95-6). Lumb refuse l'humiliation qui menace sa propre existence, qui lui ferait comprendre qu'il n'était pas lui-même, mais selon ce mauvais tour que l'illusion a l'habitude de jouer à la réalité, qu'il était lui-même seulement un double et doit à présent s'effacer.

⁴²⁶ « Ce refus de l'unique n'est d'ailleurs qu'une des formes les plus générales du refus de la vie. [...] Cette coïncidence de soi avec soi finit d'ailleurs toujours par prévaloir [...] mais deux itinéraires sont ici possibles : le simple, qui consiste à accepter la chose, voir à s'en réjouir ; le compliqué, qui consiste à la refuser, et qui y revient avec usure, en vertu du vieil adage stoïcien selon lequel *fata volentem ducunt, nolentem trahunt*. Si l'on emprunte le second itinéraire, on cherchera à éviter la coïncidence de soi avec soi par une esquive semblable à celle que transmet la littérature oraculaire, et donc le sort général est de précipiter l'événement. L'esquive soulignera donc le travers qu'on voulait éviter ou du moins cacher : mieux, elle le constituera de toutes pièces, comme Œdipe fabrique son destin avec les efforts par lesquels il s'efforce d'y échapper. C'est en refusant d'être le ceci ou le cela qu'on est, ou encore de le paraître aux yeux d'autrui, qu'on devient précisément le ceci ou le cela [...]. » (Rosset 1976, 97-8)

Le plumage noir et blanc de la pie que Maud observe au sommet d'un sycomore rappelle la dualité des personnages de *Gaudete* (« She watches a magpie on top of a sycamore. / An urgency, a sucking chak chak. / The magpie flies up and is blown away backwards / By the wind that jerks the grass and passes like a rumour from tree to tree up the side of the graveyard », G 94) : celle de Lumb, remplacé par son double, mais aussi celle de tous les autres protagonistes entre lesquels se forment des jeux de miroir. Ainsi, Maud est à la fois le double de cette figure féminine sacrifiée dans le Prologue, délaissée par Lumb, mais aussi le double de ce dernier, dont le propre double sème encore le désordre au sein du village. Le personnage de Maud est encore à rapprocher de celui de Garten, en tant qu'agents essentiels de la mécanique dramatique, échappant tous deux à l'emprise du Révérend. En effet, comme Garten parmi les villageois, Maud est parmi toutes les femmes celle qui demeure épargnée par le double de Lumb : elle n'est pas concernée par ses avances, ni n'y succombe, pas plus qu'elle n'est, à la différence des hommes du village, la victime collatérale des agissements de Lumb. Comme Garten qui, rassemblant les preuves, va permettre à l'intrigue de progresser, elle est l'adjuvant qui va organiser et mener à bien un rituel expiatoire visant à faire payer au double de Lumb le prix de ses erreurs. Transportant comme le vent « une rumeur d'arbre en arbre » et faisant tressaillir l'herbe, Garten et Maud s'avèrent plus perspicaces et adroits que tous les autres personnages. L'adolescent et la vieille femme sont les véritables maîtres du jeu, en dépit ou peut-être grâce à leur apparente simplicité : cette dernière est la marque de cette « idiotie » littérale qu'analyse Clément Rosset au cœur de la dynamique implacable du réel que les deux personnages vont s'attacher à mettre en marche.

c. Les fragments de la quête héroïque : le chevalier perdu et la créature de boue

La stratégie que Ted Hughes met en place révèle l'utilité concrète du surréalisme poétique : « Folktale surrealism [...] is always urgently connected with the business of trying to manage practical difficulties so great that they have forced the sufferer temporarily out of the dimension of coherent reality into that depth of imagination where understanding has its roots and stores its X-rays » (WP 225-6). Loin d'écarter le lecteur et le sujet humain du monde réel pour simplement le divertir, il lui permet au contraire, et de manière détournée, de puiser dans son imagination toutes les ressources nécessaires pour l'affronter avec courage. Le poète

ne cherche pas à faire capituler l'esprit et la raison en plongeant son lecteur dans le rêve et le cauchemar jusqu'à ce qu'il ne puisse plus en faire sens ; il explore ces « profondeurs de l'imagination où les capacités de compréhension ont leurs racines » et conservent leurs capacités d'analyse, aussi puissantes que des « rayons X », afin de pousser l'homme au cœur de la bataille, là où le « flot du rêve » menace de l'emporter. Ainsi apparaît la fonction révélatrice du rêve et du cauchemar surréalistes et le sens qu'il faut peut-être donner à l'errance du chevalier de fer dans la troisième partie de « Gog », ce double sinistre et malheureux du fier Saint Georges. Il faut en effet noter que le cavalier, traversant « la ténébreuse arche de la terre », passe sous un linteau recouvert de racines dont les motifs semblent tracer des lignes d'écriture (« Out through the dark archway of earth, under the ancient lintel overwritten with roots »). Les « montants de granite » de l'arche (« Out between the granite jambs ») sont aussi désignés par le nom « jambs », référence supplémentaire à une trace poétique qui rappelle le chant entonné par Gog, mais aussi celui qui évoque le cavalier lui-même. Ce jeu sémantique ancre la parole poétique comme une puissance de passage qu'il faut découvrir et déchiffrer, exercice que le poème, par la multiplication étourdissante des images propose encore : tel un palimpseste mystérieux, il s'affiche comme « recouvert d'inscriptions » (« overwritten »), dont il faut distinguer les couches et décrypter les significations.

La quête du chevalier de fer renvoie en effet à l'enquête que le lecteur doit mener : il cherche à pénétrer au cœur du rêve, au fond de la matrice, fœtus cupide qui suce le lait maternel, « sang-racine des origines » (« The womb-wall of the dream that crouches there, greedier than a fœtus, / Suckling at the root-blood of the origins, the salt-milk drug of the mothers »). Le chevalier n'a d'autre but que de progresser toujours plus loin dans l'objectif d'atteindre, enfin le cœur absolu des origines de la vie, et le lecteur sur ses traces cherche lui aussi à distinguer le sens premier et certain qu'il pourrait apposer comme un sceau sur le monde et le poème. Pourtant, les obstacles se multiplient et lorsque le chevalier parvient enfin à la « dalle écartée » (« the ruled slab »), apparaît « l'enfant non-né » (« The unborn child ») qui révèle la vanité de sa quête, soudainement réduite à néant.⁴²⁷ Croyant découvrir cette source première d'où émerge la vie, il ne trouve qu'un être flétri et insignifiant : non pas mort, non pas vivant, mais sans

⁴²⁷ L'adjectif « dipped » qui caractérise le regard qui menace le chevalier dans son avancée, le verbe « tangle » qui décrit ses talons, la mention de la pénombre, mettent en avant autant d'entraves placées sur son chemin. Elles s'ajoutent au motif de la blessure, qu'évoquent la mention de la matrice balafmée de la terre (« the wound-gash in the earth »), ou celle d'un baiser « rainuré » qui brouille le regard, établissant une obscurité aveuglante (« The grooved kiss that swamps the eyes with darkness », CP 163).

naissance, il est le double illusoire d'une origine ailleurs dissimulée.⁴²⁸ Le trouble du chevalier tenu en échec renvoie à l'entremêlement et la (con-)fusion des motifs dans le poème. Passant sous le linteau de l'arche recouvert d'inscriptions, entre ses portants ou au fil des vers, le lecteur se lance lui aussi dans une quête signifiante mais le dédoublement infini des images contrecarre toute tentative de définition d'un sens unique et stable. Par exemple, le délicat « baiser dans le rêve » (« The kiss in the dream ») rappelle le baiser venimeux qui brouille le regard plongé dans les ténèbres (« The grooved kiss that swamps the eyes with darkness »), tandis que le rêve (« là-bas tapi, plus cupide qu'un fœtus ») se transforme en « cauchemar » (« the nightmare pillow »). Le discours poétique avance au galop, sur les talons du chevalier de fer, et le chaos des images poussent à faire cette expérience déconcertante du « sceau des ressemblances » (« That is the seal of resemblances »). La quête du chevalier de fer, comme celle du lecteur, est sans cesse repoussée, dans un tourbillon sans fin où les images s'entrechoquent, où les correspondances demeurent illusoires (« That is illusion / That is illusion »), où le sens demeure caché. Jusqu'à la fin du poème, les images de vie et de mort, de naissance et de dissolution, se mélangent inlassablement, et renforcent l'effet produit par la série anaphorique fondée sur le pronom relatif « Whose », mettant en évidence une recherche, non plus seulement des origines, mais aussi de l'appartenance.⁴²⁹

Dans une coda effrénée, le cavalier « suit sa boussole, la lame de sa lance, son viseur » (« He follows his compass, the lance-blade, the gunsight »), outils qui pointent vainement une direction qui n'existe pas, car l'errance du chevalier et du lecteur n'a d'autre but qu'elle-même. Ce sont ces infinies directions à prendre et ces significations démultipliées à découvrir qui donnent leur sens à une quête sans objet, à un voyage sans début ni fin, dont toute la richesse est intérieure et progressive, plutôt qu'extérieure et terminale. Le palimpseste sans origine que le lecteur explore et la quête sans graal que le cavalier poursuit racontent la même aventure : non plus celle de l'orgueilleuse maîtrise et de la conquête avide du sens et des territoires, mais celle de l'humble apprentissage et de la participation volontaire, l'expérience proprement « sympathique » de « l'univers inadapté » dans lequel ils habitent en poètes. Dans la présentation

⁴²⁸ L'image du berceau qui se balance et s'effondre (« the rocking, sinking cradle », CP 163) met en avant un déséquilibre constant, un mouvement tempétueux et étourdissant où la vie et la mort se chevauchent inlassablement, se réunissent sans se dissoudre ni s'effacer face à l'autre.

⁴²⁹ Dans l'avant-dernière strophe, la stabilité établie par le placement du groupe nominal « The rider of iron » en tant que rhème du vers est immédiatement contrariée. Les dernières images du poème réactualisent le motif de l'engloutissement, déjà présent dans l'évocation de la « gueule du poulpe » (« the octopus maw »), du nourrisson « suçante le sang-racine des origines » (« Suckling at the root-blood of the origins »), et des « dents enracinées dans le crâne » mentionnées par Gog (« the skull-rooted teeth »). Elles contribuent à l'ultime entremêlement des images de vie et de mort (CP 163-4).

qu'il donne du terme « palimpseste », Gérard Genette met lui aussi en avant ce jeu d'écho intertextuel vertigineux qui relie tous les textes potentiellement dérivés les uns des autres : « Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. » Ainsi, « un texte peut toujours en cacher un autre », qu'il « dissimule rarement tout à fait » et qui se « superpose » plutôt à lui, comme « un hypertexte et son hypotexte ». L'analyse que Gérard Genette livre du palimpseste sert donc à distinguer différents types de relations entre le texte premier, l'hypotexte, et les textes seconds, les hypertextes : en effet, il précise que les hypertextes sont « toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation, comme dans la parodie, ou par imitation, comme dans le pastiche », tout en soulignant que ces procédés sont loin de pouvoir représenter, de façon exhaustive, toutes les formes que peut prendre cette « littérature au second degré, qui s'écrit en lisant, et dont la place et l'action dans le champ littéraire – et un peu au-delà – sont généralement, et fâcheusement, méconnues ». Ainsi, il met en avant l'effort à fournir, en écrivant comme en lisant, pour déchiffrer et faire sens de l'épaisseur du parchemin, car « un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes », fondant une tâche infinie où « lira bien qui lira le dernier ».⁴³⁰

Gérard Genette définit des transformations de l'écriture qui mettent en évidence, malgré ses failles, la malléabilité et l'adaptabilité du langage poétique dont Ted Hughes tire lui-même parti.⁴³¹ Dans son introduction à l'œuvre de l'artiste serbe Vasko Popa, il souligne tout

⁴³⁰ « Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état de choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait, et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, un hypertexte et son hypotexte – ainsi, dit-on, l'*Ulysse* de Joyce et l'*Odyssée* d'Homère. J'entends ici par hypertextes toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation, comme dans la parodie, ou par imitation, comme dans le pastiche. Mais pastiche et parodie ne sont que les manifestations à la fois les plus visibles et les plus mineures de cette hypertextualité, ou littérature au second degré, qui s'écrit en lisant, et dont la place et l'action dans le champ littéraire – et un peu au-delà – sont généralement, et fâcheusement, méconnues. J'entreprends ici d'explorer ce territoire. Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes. Celui-ci n'échappe pas à la règle : il l'expose et s'y expose. Lira bien qui lira le dernier. » (Genette, Gérard. *Palimpsestes*. 1982. Points Essais. Paris : Le Seuil, 2019, 4e de couverture)

⁴³¹ Gérard Genette distingue les transformations stylistiques portant sur un même sujet, comme les parodies, les travestissements et les transpositions, et les imitations stylistiques portant sur des sujets différents, comme les pastiches, les charges ou les forgeries. « *Song for a Phallus* » est un exemple notable de parodie, par son caractère ludique, mais sa dimension satirique le rapproche également de la méthode du travestissement : la figure d'Œdipe est moquée et ridiculisée. « *Crow's Account of St George* », s'attardant sur un épisode particulier de la vie du saint, et mettant en avant le caractère odieux de son comportement, est à classer parmi les charges. *Prometheus On His Crag* et *Orghast*, qui reprennent le mythe de Prométhée sont des transpositions : *Orghast* peut aussi être considéré comme une « forgerie » dans la mesure où il continue, amplifie et développe encore davantage l'histoire originelle.

particulièrement la façon dont les poètes d'Europe de l'Est, sobres et modestes prophètes d'un monde détruit, ne s'expriment qu'à « voix basse », sans même chercher à être écoutés. Le nom « undertone » met littéralement en avant la possibilité d'une tonalité spécifique, mineure et comme voilée, permettant au langage de faire sens du vécu, de façon détournée, avec authenticité. Le langage poétique fonctionne comme le rêve qui ourle l'expérience réelle d'un épais revers, et révèle, entre ses plis, d'étranges vérités. La pratique poétique de Ted Hughes met en évidence cette capacité à faire sens à travers le langage, et parfois même malgré lui. On a ainsi montré la façon dont l'hyperbole, la répétition, l'ironie ou l'absurde nourrissent le langage autant qu'ils déforment son message premier : dans *Crow*, plus que nulle part ailleurs, il faut se défier de la parole poétique aussi bien que du corbeau fripon. Cependant, il ne s'agit pas de considérer que l'émergence d'une vérité n'est possible qu'en niant celle qui est proposée, qu'elle ne peut être que radicalement opposée à celle trompeusement mise en avant dans le poème, mais que le message doit être dédoublé et sa portée enrichie. La méfiance de Crow vis-à-vis du langage, mise en avant dans de nombreux poèmes du recueil comme « Crow Goes Hunting », « The Battle of Osfrontalis » ou « Crow Tries the Media », révélant la duplicité de l'outil langagier, n'a pas permis de conclure à son insignifiance, mais a bien montré, au contraire, sa richesse trompeuse et ses ressources aussi malignes qu'insoupçonnées. Le lecteur lui aussi doit faire face à cette même épreuve : dans « In Laughter » comme dans « Crow's Battle Fury », l'appel au rire, qu'il soit mis au premier plan dans le titre et par le biais de répétitions incessantes ou qu'il paraisse au contraire improbable (« Crow makes a noise suspiciously like laughter ») est mis à mal par la brutalité de la représentation. Pourtant, le rire se glisse bien au détour des vers pour rendre plus supportable l'ineffable douleur de vivre mais aussi pour désamorcer une violence trop sordide pour être vraie, transformant le bourreau en bouffon, le drame tragique en comédie burlesque. Le rire est tout entier fondé sur le dédoublement du message, sur la possibilité d'un degré « second » d'analyse ; dédoublant le regard du lecteur, il révèle la fonction carnavalesque de Crow, corbeau fripon qui renverse et donc dédouble lui aussi les rôles et les jeux de pouvoir.

Ces détournements du langage tirent parti de son rôle médiateur et de son immanquable épaisseur, permettant au poète de valoriser la « réalité » qu'il représente. Ils font valoir la richesse inhérente au message poétique, reposant sur les ressources signifiantes des mots et des registres, de la polysémie et de la polyphonie. On a déjà souligné la pertinence et l'efficacité du rôle joué par Crow : roi bouffon consacré le temps d'un sinistre carnaval, il met en évidence l'inanité des structures établies par les hommes et la vanité de leurs jeux de pouvoir, car le carnaval, « monde à l'envers » met à bas toutes ces prétentions. Il abolit les distances, autorise

l'excentricité, les mésalliances, la profanation.⁴³² En outre, le rire grotesque dont Crow est l'instigateur, parfois malgré lui, le révèle tout particulièrement : il remplace l'ironie, arme dialectique de l'homme de la raison, émule de Socrate, qui doit désormais capituler. Le carnaval, comme le rappelle Mikhaïl Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski*, est le royaume du dédoublement et de la dualité : de surcroît, les images carnavalesques « sont toujours doubles, réunissant les deux pôles du changement et de la crise : la naissance et la mort (image de la mort porteuse de promesses), la bénédiction et la malédiction (les imprécations carnavalesques bénissent, et souhaitent simultanément la mort et la renaissance), la louange et l'injure, la jeunesse et la décrépitude, le haut et le bas, la face et le dos, la sottise et la sagesse ».⁴³³ Au cœur de la pensée carnavalesque, reposent donc ces contrastes et ces ressemblances qui révèlent l'ambivalence fondamentale de toutes les structures, l'existence d'une polyphonie omniprésente qui s'ajoute à un dialogue intertextuel généralisé. Polyphonie et palimpsestes eux-mêmes se redoublent et se répondent, comme pour multiplier les plis dans l'étoffe textuelle.

Par exemple, la surenchère ordurière du vocabulaire employé dans « Song for a Phallus », réécriture satirique du mythe d'Œdipe, ne défait pas l'histoire mais la redouble. Le recours à un registre différent, proprement carnavalesque, permet d'offrir un point de vue supplémentaire à ce destin unique. Le poème n'est pas un simple palimpseste : à cette transformation du mythe antique, s'ajoute aussi le fait que le recueil des aventures de Crow lui-même comporte plusieurs textes faisant référence à Œdipe, déroulant un fil tout au long du volume (ouvertement dans « Oedipus Crow », indirectement à travers la figure du sphinx évoquée dans « A Horrible Religious Error ») et offrant divers regards sur le même destin.⁴³⁴ De surcroît, « Song for a Phallus » ne renvoie pas seulement à Œdipe mais emprunte aussi certains éléments au roi Macbeth imaginé par William Shakespeare, par le collage de certaines

⁴³² « Le carnaval est un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs. [...] C'est en quelque sorte une 'vie à l'envers', 'un monde à l'envers'. [...] On abolit toutes les *distances* entre les hommes, pour les remplacer par une attitude carnavalesque spéciale : *un contact libre et familier*. [...] L'excentricité est une catégorie spéciale de la perception du monde carnavalesque, intimement liée à celle du contact familier ; elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète. Sur la familiarité se greffe la troisième catégorie de la perception carnavalesque du monde : les *mésalliances*. [...] Tout ce que la hiérarchisation fermait, séparait, dispersait, entre en contact et forme des alliances carnavalesques. Le carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc. Il faut ajouter à cela une quatrième catégorie : *la profanation*, les sacrilèges, tout un système d'avilissements et de conspuations carnavalesques, les inconvenances relatives aux forces génésiques de la terre et du corps, les parodies de textes et de paroles sacrés, etc. » (Bakhtine 1929, 180-1)

⁴³³ De même, « la pensée carnavalesque est riche en images gémées suivant la loi des contrastes (petit et grand, gros et maigre), ou des ressemblances (les doubles, les jumeaux). » (Bakhtine. *ibid.* 184)

⁴³⁴ L'influence du mythe d'Œdipe dans la rédaction de Crow est soulignée par Ekbert Faas et confirmée par Hughes dans l'entretien qu'il accorde au critique (Faas 212).

formules plus ou moins détournées (« Tomorrorer and tomorrer »), au sein du poème. Il faut encore rappeler la force polysémique du dernier vers du poème, « As if he had never been bore », qui fait en même temps valoir le caractère implacable de la prophétie prononcée par les trois sorcières aussi bien que par l'oracle, la folie de Macbeth incapable de reconnaître son plus grand ennemi Macduff,⁴³⁵ aussi bien que l'aveuglement d'Œdipe, enlassant Jocaste, inconscient du lien qui les unit.

« Song for a Phallus » rend manifeste les pouvoirs de la polyphonie, reposant sur des enchâssements et des effets de miroir constants, dédoublant à l'infini les reflets pour permettre de concentrer le regard. C'est l'exemple d'Œdipe que choisit justement Clément Rosset dans *Le Réel et son double* pour mettre en évidence la pertinence de l'ambiguïté, « qui ne signifie pas double sens, mais valeur multiple d'un sens unique »⁴³⁶ : « L'Œdipe roi de Sophocle abonde en illustrations de cette ambiguïté, dont la plus élémentaire et la plus profonde est la parole par laquelle Œdipe laisse entendre qu'il est à la fois celui qu'il est et cet autre qu'il recherche. Clément Rosset rappelle les paroles du roi de Thèbes : 'En remontant à mon tour, déclare fièrement le roi Œdipe, à l'origine (des événements demeurés inconnus), c'est moi qui les mettrai en lumière, *εγω φανω*'. Selon Clément Rosset, cette formule concentre toute la vérité du drame : « Ego phanô = c'est moi qui mettrai en lumière le criminel – mais aussi : je me découvrirai moi-même criminel ». Tel est le fondement de l'ambiguïté en laquelle se dissimulent la véritable identité d'Œdipe et la clef de son destin : « en disant *εγω φανω* – 'je montrerai', et 'j'apparaîtrai' – Œdipe dit deux choses à la fois ; mais il est non moins évident que ces deux choses sont une et identique » (Rosset 1976, 39-40). Ce que Ted Hughes montre aussi, de ce fait, c'est que s'il existe d'innombrables manières de les raconter ou de les chanter, il n'y a qu'un seul monde, qu'une seule réalité. L'homme doit accepter de vivre dans cet « univers inadapté », qu'il lui faut, à la manière d'Œdipe, mettre en lumière tout en s'y découvrant lui-même, en étant, en somme, à la fois témoin et participant.

Les quelques exemples déjà évoqués permettent d'entrevoir l'immensité d'un inventaire impossible à compléter, un fragment seulement de cette immense « mosaïque de

⁴³⁵ Macduff est bien celui qui aura raison de Macbeth : « Macduff was from his mother's womb / Untimely ripped » (Shakespeare, William. *Macbeth*. 1606. Ed. Nicholas Brooke. 1990. Oxford World's Classics. Oxford : Oxford University Press, 2008, V, vii, 208). Les sorcières ont pourtant bien averti Macbeth : « beware Macduff, beware the Thane of Fife » (IV, i, 173), mais ce dernier ne retient que ce qui flatte son orgueil et la confiance absolue qu'il a de son triomphe : nul être né d'une femme ne pourra lui porter préjudice (« none of woman born / Shall harm Macbeth » (IV, i, 174).

⁴³⁶ La formule est extraite de *Le Réel, Traité sur l'idiotie* 17 sqq (Rosset 1976), dans un passage dont plusieurs extraits sont reproduits dans *Le Réel et son double* 39 sqq (Rosset 1977).

citations » que Julia Kristeva décrit en définissant la manière dont « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » et dont, inévitablement le « langage poétique se lit, au moins comme double ».⁴³⁷ Dans *Séméiotikè*, Julia Kristeva semble rassembler à la fois les concepts de palimpseste et de polyphonie, d'une manière qui permet d'appréhender la densité de la texture poétique, la façon dont l'œuvre du poète s'organise selon une logique à la fois centrifuge et centripète, en même temps tournée vers elle-même et vers l'extérieur. Si le chevalier errant de « Gog » est le double funeste de l'orgueilleux Saint Georges que Ted Hughes décrira dans « Crow's Account of St George », si l'Œdipe de « Song for a Phallus » est le double grotesque du héros antique mais aussi celui de Macbeth, et qu'il est également le reflet de Crow, lorsque le corbeau se retrouvera face au sphinx que devra, de même, affronter le protagoniste de *Cave Birds* ; si ce dernier, entouré par de dramatiques oiseaux, a de nombreux points en commun avec l'Adam d'*Adam and the Sacred Nine*, mais aussi avec le Prométhée de *Prometheus On His Crag*, veillé par son sinistre vautour et transformé en Pramanath dans le projet théâtral d'*Orghast* ; si ces deux dernières figures mythiques rejoignent le panthéon héroïque du poète où Hercule, Œdipe, Prométhée, Adam figurent donc en bonne place pour évoquer les épreuves qui attendent l'homme de la raison, si tous, encore, racontent quelque chose du faillible Lumb mis en scène dans *Gaudete* ; alors, ces quelques exemples témoignent déjà de la pluralité des voix qui résonnent dans l'œuvre d'un seul poète et du palimpseste infini qu'il constitue, à la fois tourné vers la somme des textes qui l'influencent de l'extérieur, et se nourrissant de l'intérieur, établissant des correspondances d'un recueil à l'autre, tissant des liens d'un texte au suivant.

Le monde et la réalité que Ted Hughes évoque dans son œuvre sont ceux qu'il a notamment découverts dans son analyse de l'œuvre de William Shakespeare à travers la mise en évidence d'une « Équation Tragique » régissant tout l'univers du dramaturge et poète anglais : celle qui voit se succéder la destitution, la vengeance et la nouvelle consécration de la Déesse de l'Être Complet, incarnation primordiale du féminin et des forces de la nature, Terre Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis, tandis que celui qui la offensée et rejetée, le coupable Jéhovah, subissant son courroux, traverse les épreuves menant à sa mort initiatique et à sa possible renaissance une fois ses torts compris, châtiés, et corrigés.⁴³⁸ Comme Ted

⁴³⁷ Kristeva, Julia. *Séméiotikè*. 1969. Points Essais. Paris : Le Seuil, 2017, 84-5.

⁴³⁸ Voir notamment le résumé fourni par Hughes de *Venus and Adonis* in SGCB 86-92. « This explains in just what way the sequence of tragic plays, and even his whole œuvre, can be seen as Shakespeare's record of the sufferings of the Goddess (very much, as it happens, like the sufferings depicted in *Satan in Goray*), and his heroic, lifelong, patient attempt to rescue the Female – in some way or other to salvage the Goddess. » (SGCB 90)

Hughes prend le soin de le rappeler, Shakespeare lui-même redonne vie à « d'anciens modèles de vision et de compréhension » du monde qu'il emprunte à de nombreuses sources, notamment antiques, que Hughes, reprenant l'exemple de *Venus and Adonis*, présente alors comme un modèle du rêve initiatique « chamanique ».⁴³⁹ Dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* comme dans un article publié dans *The Listener* en 1964, Ted Hughes souligne l'omniprésence de ce schéma initiatique chamanique qui ne caractérise pas seulement l'œuvre de William Shakespeare mais qui constitue en réalité le fondement d'un tempérament poétique « romantique » :

And the initiation dreams, the general schema of the shamanic flight, and the figures and adventures they encounter, are not a shaman monopoly; they are, in fact, the basic experience of the poetic temperament we call 'romantic'. In a shamanizing society, *Venus and Adonis*, some of Keats' longer poems, *The Wanderings of Oisín*, *Ash Wednesday*, would all qualify their authors for the magic drum; while the actual flight lies perceptibly behind many of the best fairy tales, behind myths such as those of Orpheus and Herakles, and behind the epics of Gilgamesh and Odysseus. It is the outline, in fact, of the Heroic Quest. The shaman seems to undergo, at will and at phenomenal intensity, and with practical results, one of the main regenerating dramas of the human psyche: the fundamental poetic event. (WP 58)

Le rêve initiatique chamanique ou « quête héroïque » constitue donc le cœur de l'expérience qu'explore le poète dans ses lectures comme dans son écriture, faisant valoir son œuvre comme palimpseste polyphonique. *Wodwo* et *Gaudete* le mettent tout particulièrement en avant par leur structure aussi bien que par leur propos. De façon significative, les deux volumes ont effectivement en commun une structure hybride, partagée entre prose et poésie, et s'ouvrent tous les deux par une référence épique. L'épigraphe, exemple par excellence d'une citation extérieure incorporée à une œuvre pour l'éclairer, ajoute une épaisseur supplémentaire à ce palimpseste que constitue chaque volume en lui-même par sa nature duelle. C'est ce que suggère l'auteur lui-même : la référence qui introduit *Wodwo* est précédée d'une note préliminaire où Ted Hughes explicite l'unité de ce recueil hétéroclite où un ensemble central, comportant quatre nouvelles et une courte pièce de théâtre, est encadré par deux parties composées de poèmes : « The stories and the play in this book may be read as notes, appendix and unversified episodes of the events behind the poems, or as chapters of a single adventure to which the poems are commentary and amplification. Either way, the verse and the prose are intended to be read together, as part of a single work » (Wo 9). L'épigraphe qui précède les premiers poèmes du recueil guide sa lecture en tissant donc un lien entre l'« unique aventure »

⁴³⁹ « And his creative activity not only resurrected ancient patterns of vision and understanding into urgent, familiar life, and embodied the climactic struggle of the day, it was, as I say, also prophetic. » (SGCB 86)

relatée par le volume et les vers 720 à 724 de l'épopée médiévale *Sir Gawain and the Green Knight* :

Sumwhyle wyth wormez he werrez, and with wolves als, Sumwhyle with wodwos, þat woned in þe knarrez, Boþe with bullez and berez, and borez oþerquyle, And etayneþ, þat hym aneledede of þe heze felle.	Sometimes he fights dragons, and wolves as well, Sometimes with wild men who dwelt in the crags; Both with bulls and with bears, and at other times boars, And ogres who chased him across the high fells.

(Sir Gawayn and þe Grene Knyzt, lines 720-724)⁴⁴⁰ (Wo 13)

Ce passage de l'épopée met en avant la force héroïque de Gawain, qui malgré les épreuves incessantes qu'il traverse, les surmonte les unes après les autres, grâce à sa foi indéfectible. La note de l'auteur invite ainsi à lire *Wodwo* comme un fil continu où poèmes ou pièces en prose peuvent se lire comme les commentaires réciproques d'un événement unique, central mais disséminé dans chaque texte, devenant, à l'aune de l'épigraphe, le récit des épreuves endurées par le sujet poétique, chevalier épique soutenu par la présence bienveillante d'un guide divin.

D'une part, selon la proposition indiquée dans la note préliminaire, la chronologie imposée par l'arrangement du volume et la linéarité inhérente à la lecture est amenée à être perturbée par la libre activité du lecteur. Cette contestation de la linéarité temporelle de la lecture s'ajoute à l'hybridité même qui fonde le recueil, pour en faire un objet textuel mouvant où l'on circule librement comme dans un espace ouvert aux quatre vents. D'autre part, l'ombre tutélaire de la référence médiévale et le sous-texte biblique qu'elle sous-tend doivent être mis en question : le sujet de *Wodwo* est bien loin de l'image du parfait héros épique et chrétien, assuré et fier, traversant les épreuves sans coup férir. Keith Sagar le met parfaitement en évidence en rappelant un passage de *Proverbs of Hell* dont les images ressurgissent à la lecture de *Wodwo* : « The roaring of lions, the howling of wolves, the raging of the stormy sea, and the destructive sword, are portions of eternity, too great for the eye of Man ».⁴⁴¹ Le rugissement du fauve de « Second Glance at a Jaguar », le hurlement des loups dans le poème éponyme « The Howling of Wolves », le vacarme de la mer enragée qui engloutit les hommes dans « The Rescue », l'épée meurtrière du chevalier de fer dans « Gog », exposent définitivement les limites des hommes. Incapables de comprendre le monde et d'en interpréter les signes, ils ne

⁴⁴⁰ *Sir Gawain and the Green Knight*. Trad. James Winny. The Broadview Anthology of British Literature. Peterborough : Broadview Press, 2015, 155.

⁴⁴¹ Blake, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. In *The Complete Works*. opus. cit. 184. Cité par Sagar 61.

pourront en triompher : la nature, toujours plus implacable et violente, se révolte, prête à reprendre le dessus.

En réalité, *Sir Gawain and the Green Knight* est lui-même le récit d'un double échec : Gawain a trompé le paisible Bertilak qui l'a accueilli en son château, mais il a lui-même été dupé, ne reconnaissant pas le châtelain dissimulé sous les terribles apparences du Chevalier vert. *Gaudete*, qui a donc en commun avec *Wodwo* une structure hybride, partagée entre un récit en prose et un épilogue versifié, s'ouvre également par une référence épique, et le passage de *Parzival*, cité en épigraphe, fait de surcroît valoir une erreur similaire à celle qui fonde le récit des aventures de Gawain :

Their battle had come to the point where I cannot refrain from speaking up. And I mourn for this, for they were the two sons of one man. One could say that 'they' were fighting in this way if one wished to speak of two. These two, however, were one, for 'my brother and I' is one body, like good man and good wife. Contending here from loyalty of heart, one flesh, one blood, was doing itself much harm. (G 8)

Parsifal n'a, pas plus que Gawain, su reconnaître celui qu'il affrontait, et voir face à lui son propre frère Feirefiz. Le dédoublement de ce dernier, comme celui du Chevalier vert, renvoie en réalité les deux héros Gawain et Parsifal à une scission intérieure, celle qui divise l'homme de la Chrétienté rejetant la nature dans une quête de perfection morale. Selon Keith Sagar, les deux récits épiques racontent la même histoire⁴⁴² : le Chevalier vert, tout comme Feirefiz, incarnent ces pouvoirs de la nature que les hommes peinent à accepter, se coupant du monde en même temps que d'eux-mêmes.⁴⁴³

⁴⁴² « But there were at least two writers of medieval Arthurian romances who were not unaware of the pagan roots of both chivalry and Christianity, and who drew upon these half-submerged meanings in order to mount a searching critique of the Arthurian ideal of the Christian knight. They are Wolfram von Eschenbach in his *Parzival* and the unknown author of *Sir Gawain and the Green Knight*. I am not suggesting that these writers were pagans or anti-Christian; rather that they were disturbed by the extreme narrowness of orthodox Christian spirituality, its dualism, its unnecessary exclusiveness, particularly in relation to nature and the female, its bloody militancy. » (Sagar, Keith. « Chapter 5: Sir Gawain and The Green Girdle ». In *Literature and the Crime Against Nature*. 2005 Londres : Chaucer Press, 2012, 5. URL : http://www.keithsagar.co.uk/Downloads/LACAN/can05_2_.pdf)

⁴⁴³ « The Major Theme of *Gawain And The Green Knight* is the idea that the primitive and sometimes brutal forces of nature make known their demands to all men, even to those who would take shelter behind the civilized comforts of court life. » « [...] the poem suggests that at best life is but a truce between natural impulses and allegiances to the virtues which civilized creatures are pledged to uphold. » « [...] the primitive forces of nature represent a factor that must be reckoned with, contended against somehow, and if possible mastered. » (Goldhurst, William. « The Green and the Gold: The Major Theme of *Sir Gawain And The Green Knight* ». In *College English*, vol. 20, 1958/2, 61-5. URL : <https://www.jstor.org/stable/372161>) « The great green horse and rider who invade Arthur's haven of polite cheer are icons of a world out-of-doors and a journey inward. Nature, rough and indifferent as it must be, remains throughout the poem a basis for understanding human nature, at first defining Gawain's smooth humanity by contrast, but finally revealing human nature as inextricable from its own elemental matrix. The action of the poem moves from culture to nature, from court to forest, and conversely from the outer, courtly Gawain to the impulsive inner man. The poem dramatizes the conflict between man's attempt to live by imposing on life a grid of abstract codified values, and nature's determination that he should not. » (Woods, William F. « Nature and the Inner Man in *Sir Gawain and the Green Knight* ». In *The Chaucer Review*, vol. 36, 2002/3, 209-227. URL : <https://www.jstor.org/stable/25096166>)

Ted Hughes donne corps à ces énergies : dans le récit de *Gaudete*, Maud apparaît effectivement comme le double de la figure féminine blessée et délaissée du Prologue, dont le spectre passe entre les tombes pour rappeler la teneur de l'épreuve qui attend le propre double du Révérend Nicholas Lumb. Elle est l'une des multiples incarnations du principe féminin qui hante l'œuvre du poète et dont l'une des premières manifestations apparaît justement dans *The Wound*, qui conclut la seconde partie du recueil *Wodwo*. La courte pièce de théâtre, parce qu'elle était prévue non pas pour la scène mais pour la diffusion radio, exploite de ce fait doublement cette logique dialogique sur laquelle le théâtre est évidemment fondée, mais dont la radiophonie, privée d'images, emploie de fait toutes les ressources. Le texte de Ted Hughes en renforce le potentiel, en proposant une expérience surréaliste où le jeune soldat Ripley en patrouille, plonge dans un rêve cauchemardesque au moment où son supérieur, le Sergent Massey à l'agonie, l'abandonne peu à peu. La réalité et le monde dans lesquels l'homme de la modernité est condamné à vivre, encore une fois, ne se trouvent pas seulement doublés et révélés par ce rêve où Ripley doit se rendre compte qu'il est bien peu de chose face à une implacable châtelaine n'ayant jamais aussi clairement mis en évidence les pouvoirs infinis de la Déesse de l'Être Complet, Terre Mère et Fiancée Sacrée, féroce Reine des Enfers et exquise Fleur du Paradis. Les étranges figures féminines qui entourent le soldat, le séduisant ou le menaçant tour à tour, l'entremêlement des pensées du jeune homme et des paroles du Sergent Massey à bout de force, font proprement valoir une pluralité de voix étourdissante, une polyphonie d'où émerge le sens de l'épreuve que traverse le sujet humain : « And it's raining like hell but we're here, yes, and this mud's only mud, sweet mud, good earth at other times, mother of mankind » (Wo 143-4).

Dans le récit de *Gaudete*, Lumb fait exactement la même expérience que le soldat Ripley dans le royaume infernal de la Déesse ourdissant sa vengeance. Lumb, après avoir échappé à Dunworth et avoir rendu visite à Mrs Davies puis à Mrs Walsall, s'est mis en route pour rentrer chez lui. La nature hostile, tout autour de lui, prend contrôle de sa voiture, détourne le guidon, fait dévier Lumb de la route qu'il suit et fait tomber le véhicule vers la berge de la rivière.⁴⁴⁴ Il met plusieurs secondes à se rendre compte que la voiture s'est enfin arrêtée, et il évite de faire le moindre mouvement, craignant de s'être blessé (« Separate and still after some

⁴⁴⁴ « At a high bend, over the river, / Stub-fingered hairy-backed hands come past his shoulders / And wrench the steering wheel from his grip. / The van vaults the bank. » (G 98) Les arbres s'animent en d'effrayants tourbillons, dans un fracas de branches brisées, alors que la voiture fait des tonneaux, butte et rebondit sans sembler pouvoir s'arrêter : « He sees tree-shapes whirl, hearing underwood crash, then shuts his eyes. / He clenches himself into a ball of resistance. / A toppling darkness, a somersaulting / Of bumps and jabs, as if rolled down a long stair / A long unending way, and again further, then again further. » (G 98)

seconds / He realises he has come to a stop. / He stays coiled, afraid to test his jarred skeleton. / Probably the worst has already happened painlessly », G 98). Ses pensées mettent en évidence le sentiment d'aliénation qui s'empare de Lumb, incapable de percevoir l'état dans lequel il se trouve. Dans le Prologue déjà, c'était le double qui recevait des coups et était blessé alors que Lumb demeurait sain et sauf ; ici, le double de Lumb, ayant pris sa place dans le village, est à son tour épargné, renforçant l'impression que Lumb et son double inversent constamment leur rôle, et plongeant une fois de plus le lecteur dans une confusion sans issue. Alors qu'il s'interrogeait déjà sur les possibles univers lui restant à découvrir et l'infinie liberté qui lui demeurerait accessible seulement par le biais des rêves, ici, il « explore une liberté tout autour » (« He explores a freedom all round », G 98). Il éprouve l'obscurité et le silence, l'humidité qui l'entoure, et progressant avec précaution, il reprend peu à peu ses esprits, comme le soulignent les phrases courtes et la régularité ordonnée de la ponctuation.⁴⁴⁵ Lumb tente de percer les ténèbres mais demeure comme aveuglé par leur opacité (« He stares into the darkness, trying to split a glimpse through his black blindness »).⁴⁴⁶

Le début de ce chapitre rappelle de façon troublante le compte-rendu livré par Ripley relatant son arrivée au château :

There go my boots down there – boot past boot and ahead, leapfrog sidelong. My feet in the boots are travelling asleep, flashing through the grass and countryside in utter darkness, past the copses where the wood-pigeons circle down, past the ornamental lake with its chalet on the island, its statues in the reeds, horsemen, nudes, storks and fauns, past the great oaks over their wells of shadow where the deers flick their ears. My eyes are awake here, travelling horizontally five feet above the grass, through the midsummer twilight. Past the great top-heavy oaks, the elms, the chestnuts, the towering trees at anchor, in a misty harbour, by a still sea, waiting, moored by gossamer at the tips of the grass blades. Trees weighing hundreds of tons of darkness. When the gossamers part they'll float the whole green loaded world away into evening, the deer stirring, the statues pointing, the pigeons sitting side by side in the dark yews, like loaves sliding into an oven – a top-heavy world slowly tilting over into darkness.
Ripley. You're Ripley. Not to forget it. You're the memorable Ripley. (Wo 108)

⁴⁴⁵ « He opens his eyes. / Seeing only darkness, he stretches his eyelids wide. / He relaxes into stillness. He explores a freedom all round. / He feels wetness. He scrambles to his hands and knees, Imagining his van is in the river, and now beginning to fill, / But realises he is free and out of the van. / He supposes he has been hurled clear. He supposes this is the river. » (G 98)

⁴⁴⁶ Il réussit à écouter et interpréter les signaux qui parviennent à ses oreilles. Il se rend compte qu'il n'est pas seul, qu'il n'est pas tombé dans la rivière, mais qu'il se trouve au beau milieu d'un pâturage, et qu'un troupeau entier menace de l'écraser (« But what he thought was the river is other noises. / As his head clears, harsh noises din at his head, / Like an abrupt waking, / He makes out shapes in the darkness, confusion of movement. / He sees heavy rain glittering the night, he feels it. / He sees he crawls on his hands and knees / In the slurry of a cattleyard / Where bellowing cattle lurch in all directions / Topheavy bulks blundering unpredictably, like manoeuvring heavy machinery », G 98-9). L'accent mis de façon répétitive sur ses perceptions et sur chacun des signaux visuels et auditifs qui parvient à son esprit encore embrumé met en évidence sa confusion et les efforts qu'il doit fournir pour demeurer lucide.

Malgré l'assurance affichée du jeune soldat, et la familiarité des détails du paysage qu'il évoque avec précision, la mention récurrente des ténèbres qui commencent à l'engloutir révèlent son inquiétude grandissante, que trahit également le besoin d'affirmer son identité ; le contraste entre le verbe « forget » et l'adjectif « memorable » fait valoir le danger de perdre le contrôle en même temps que la mémoire. Comme Ripley se rendant compte qu'il n'est pas seul dans le château, Lumb découvre alors qu'il y a des hommes tout autour de lui, et qu'ils ont l'intention d'en finir avec lui.⁴⁴⁷ La scène, faisant visiblement écho au Prologue, met en évidence l'incapacité du double de Lumb de corriger les erreurs commises par ce dernier, et transforment les villageois en émissaires de la Déesse, Reine des Enfers cherchant à obtenir sa vengeance.⁴⁴⁸ Exactement à la manière du soldat Ripley et du Sergent Massey déclinant leur identité et s'enquérant des intentions de leurs hôtes, Lumb s'adresse aux hommes, leur dit qui il est et leur demande la raison de leur colère (« He tells them who he is, he asks who they are / And what is happening. / What has he done and what do they want? », G 100). Comme celle du jeune soldat dans *The Wound*, la voix de Lumb se noie dans le vacarme du bétail (« His voice struggles small in the grievous uproar of the animals »), rendant manifeste l'usure de sa parole et l'échec de sa tentative pour instaurer un dialogue.

Lorsqu'un homme s'approche de Lumb pour lui tendre un morceau de papier en guise d'explication, cette pièce à conviction ne révèle aucun secret et se dissout aussi rapidement qu'elle est apparue, soulignant l'incapacité absolue du Révérend de comprendre les raisons de sa présence et les causes de sa responsabilité.⁴⁴⁹ Palimpseste à la fois intérieur et extérieur au récit, ce morceau de papier pourrait bien être la photographie que Garten montre à tous les habitants du village pour prouver la culpabilité de Lumb, mais rappelle aussi cet autre message directement adressé au lecteur lorsqu'il voit le mot « Gaudete » inscrit sur la tombe près de laquelle Maud se lamentait. La fragilité du papier met en évidence la précarité des vérités que le langage humain peut encore transmettre, et qui a fait place à de vulgaires hurlements, humains et animaux. Comme dans le Prologue, Lumb demeure immobile et inactif : la comparaison faisant du papier une membrane organique met en évidence la désinvolture que

⁴⁴⁷ « Bewildering fierce human shouts jab him to consciousness. / [...] Shapes of men are hunting him across the yard / Among the plunging beasts / With cudgels, with intent to kill him. » (G 99)

⁴⁴⁸ Comme le soldat Ripley épaulé du Sergent Massey, tentant de gagner de précieuses minutes en interrogeant les figures qu'il rencontre, Lumb profite d'un instant de répit (« Lumb feels a reprieve, a lightning », G 99) et du peu de place que les bêtes lui laissent pour s'agenouiller (« But they leave him space ») pour s'adresser aux hommes (« He kneels up under the rain. / He shouts to the men »).

⁴⁴⁹ « One man comes close, his oilskins flash in the downpour. / He hands Lumb a sodden paper, as if it were some explanation. / Lumb scrutinises it but can make nothing out in the broken rays, / As it disintegrates in his fingers, weak as a birth membrane. » (G 100)

Lumb manifeste vis-à-vis des impératifs naturels depuis sa rencontre manquée avec la femme mourante entrevue dans le Prologue.

Ce chapitre préfigure la mort définitive de Lumb et de son double en représentant le Révérend enfoui dans la boue, celle-là même qu'évoquait le soldat Ripley parvenu au château sous une pluie battante. Lumb n'est pas seul à reposer ainsi dans la tourbe : il reconnaît peu à peu Pauline Hagen, puis les autres femmes du village, qui crient et se lamentent, dans des tentatives pour se libérer de leur camisole de boue.⁴⁵⁰ Lumb découvre un dernier visage qui n'est pas seulement recouvert de boue mais semble en être fait (« a face of mud »), et qui l'appelle : l'orifice de boue qui lui sert de bouche, ainsi que les mains de boue qu'elle tend vers le Révérend lui donnent une apparence « presque humaine ».⁴⁵¹ A peine est-il parvenu à sa portée que Lumb se voit agrippé aux chevilles par des mains qui remontent ensuite jusqu'à le tenir embrassé : il répond à cette étreinte, soulevant la créature de boue, et cherche un moyen de se libérer sous le « ciel déchiré et tombant ».⁴⁵² L'étreinte de la figure de boue et ses mains continuellement tendues vers le Révérend rappellent l'épigraphe qui introduit la lecture de *The Wound* et signale l'importance du danger que courent le Révérend Lumb et le soldat Ripley, tout en ajoutant un niveau de lecture supplémentaire au palimpseste (« I came back without a hand, but my comrade was devoured »).⁴⁵³

Formant comme un couvercle au-dessus d'eux, le ciel semble condamner les protagonistes à demeurer dans cette prison de boue, dans cet espace lui aussi duel où se mêlent l'eau et la terre et où Lumb ressent, de plein fouet, la force d'une étreinte étrangère. Il découvre, rincé par la pluie, le visage d'une femme « à la beauté de singe », qui semble « rassembler, cousus l'un à l'autre, plusieurs visages, dans un assortiment, sommairement rapiécé, de visages » (« It is a woman's face, / A face as if sewn together from several faces. / A baboon beauty face. / A crudely stitched patchwork of faces », G 104). Apparaissent ainsi tous les visages

⁴⁵⁰ « After some time of silence / He draws his limbs to him. / He lies buried in mud. / His face into mud, his mouth full of mud », « Ahead, a hare-like small animal, humped on the mud / Shivers crying. / [...] It is the head of a woman / Who has been buried alive to the neck / [...] It is Hagen's wife, Pauline. » (G 102)

⁴⁵¹ « And now he sees / In the bottom of the crater / Something moving. / Something squirming in a well of liquid mud, / Almost getting out / Then sliding back in, with horrible reptile slowness. // And now he lifts a head of mud, a face of mud is watching him » (G 103). Tout cet être semble dirigé vers Lumb, attirant son attention par un cri inarticulé, dans une poussée expressive élémentaire : « It is calling to him / Through a moving uncertain hole in the mud face. / it reaches towards him with mud hands / Seeming almost human ». La créature le pousse à s'approcher du « cratère de boue », à s'y enfoncer jusqu'à son centre : « He slides down into the crater, / Thinking this one creature that he can free. / He stretches his foot towards the drowning creature of mud / In the sink at the centre » (G 104).

⁴⁵² « Hands grip his ankle, he feels the weight. / The hands climb his leg », « He draws the mud being up, a human shape / That embraces him as he embraces it. / And now he looks up for some way out / Under the torn falling sky » (G 104).

⁴⁵³ L'épigraphe qui introduit *The Wound* évoque un conte populaire intitulé *Two In Search Of Evil* (Wo 104).

féminins croisés et dédaignés par Lumb, enterrées vivantes à ses côtés dans la boue et sans plus aucun espoir, mais aussi tous ces autres visages rencontrés par le lecteur et qui le renvoient à cet essentiel féminin que décrit le poète dans son œuvre. C'est cette expérience troublante de reconnaissance que le critique Ekbert Faas, dans son entrevue avec Ted Hughes, évoque lui-même : « In the original Crow story the protagonist was to save a desecrated female in the underworld who then becomes his bride. In *Gaudete* the baboon woman with her face as if sown together from several faces is given rebirth through Lumb. The sudden reemergence of this theme was my most striking experience in reading the book » (Faas 214). Ainsi, le visage de cette femme à la beauté simiesque devient lui-même le palimpseste sur lequel une infinité de reflets vient s'afficher, l'image éloquente qui vaut tous les discours.

d. Langage sur pellicule : doubles photographiques et cinématographiques

Malgré leurs points communs, il faut mettre en avant une différence notable de stratégie narrative entre *The Wound* et *Gaudete*. Le premier texte, en tant que pièce de théâtre radiophonique, exploite toutes les ressources du dialogisme et de la polyphonie et fait s'élever en son sein une multitude de voix qui, comme on a pu le montrer, résonnent en d'autres points de l'œuvre de Ted Hughes et en interpellent d'autres, influentes ou influencées. Il peut paraître paradoxal, à l'inverse, de considérer le récit de *Gaudete* comme polyphonique pour la raison précise que le poète y a supprimé tous les dialogues. Dans une lettre en réponse à Neil Roberts et Terry Gifford, il souligne avoir privilégié une esthétique à mi-chemin entre « une peinture primitive, une mosaïque, et un vieux film muet en accéléré », ⁴⁵⁴ images qu'il reprend dans une lettre adressée à Anne-Lorraine Bujon, où il met en avant ses motivations : « I wanted everything to have a slight edge of puppet unreality, a slightly unnatural light – as in a primitive painting but not so garishly obvious. Just a slight alienation. I felt I could do this by concentrating on a certain sharpness of focus – a voyeur's deafened, slightly mystified view of events. Or like a film that has lost seven yards of footage in every ten. Lost all the dialogue for

⁴⁵⁴ Lettre datée de septembre ou octobre 1979, en réponse à Terry Gifford et Neil Roberts, en vue de la publication de *Ted Hughes: A Critical Study* : « I wanted something between a primitive painting, a mosaic, and a slightly speeded up early silent film – a sense of that – where things are simultaneously comic, horrible and beautiful ». (LTH 429)

instance » (*LTH* 634). La genèse de *Gaudete* justifie aisément ce parti-pris : d'abord conçu comme un scénario filmique, c'est suite au refus du réalisateur suédois Vilgot Sjöman d'adapter son texte qu'il transforme ses brouillons en roman avec l'espoir que son projet se concrétise plus tard.⁴⁵⁵

Les explications données par Ted Hughes à l'égard de l'esthétique de *Gaudete* en disent cependant beaucoup sur la qualité signifiante des images et des métaphores qui, effectivement, abondent dans le récit, comme pour pallier le mutisme des personnages par leur éloquence, ou bien au contraire, opposer un silence implacable au tumulte de leurs pensées. La dynamique du récit elle-même repose toute entière sur la force de l'image, dans la mesure où c'est la découverte de la photographie prise par le jeune Garten qui fait progresser la mécanique expiatoire aboutissant à la traque et la mort du double du Révérend Lumb ; une simple pellicule, peut bel et bien s'avérer primordiale (« The urgency of the return favour / Which Garten now requires / Alarms Tetley, a little. / Can a roll of film be so consequential? », *G* 107). On a ainsi montré la façon dont la mention récurrente de lentilles, lunettes et autres objectifs fait valoir la glaciale immobilité de certains protagonistes, figés dans une posture d'observateur, de voyeur ou de prédateur, mais la mécanique narrative place également le lecteur dans cette même position de spectateur. Dans la lettre qu'il adresse à Anne-Lorraine Bujon, Ted Hughes souligne donc la force picturale du récit ainsi que ses pouvoirs dynamiques, liant le mouvement à l'image, révélant le potentiel cinématographique de son texte. Il met en outre l'accent sur la pression cinétique qu'il a cherché à exercer sur la narration, décrivant sa recherche d'une écriture capable de foncer, « tête baissée » et à toute allure, prête à « traverser un mur », pour transmettre l'histoire de façon immédiate.⁴⁵⁶ Ted Hughes utilise une formule similaire lors de l'entretien qu'il accorde au critique Ekbert Faas où il décrit le style de *Gaudete* comme une « puissante force motrice qui fait face à une résistance solide », « poussant le lecteur à travers un

⁴⁵⁵ Dans une lettre datée du 10 février 1964, adressée à Siv Arb, Ted Hughes évoque son projet : « I've written a film scenario, in detail, which I think is outside the scope of any english director, and so I thought first of all of trying to have Ingmar Bergman read it, or some similar Swedish director. In theme, it's somewhat in line with his sympathies, I think. » Hughes envoie finalement son scénario à Vilgot Sjöman, réalisateur suédois dont la filmographie explore effectivement les questions de tensions sociales et de pression morale, avec un goût pour la provocation vis-à-vis, notamment, des tabous sexuels de l'époque. Sjöman décline cependant l'invitation de Hughes, comme ce dernier le mentionne dans une autre lettre adressée à Siv Arb : « I sent that script to Vilgot Sjöman, but he returned it – not suitable for him. I think I'll re-write it as a novel, then see if anybody'll pick it up. In its present form, it's a bit melodramatic – a real idea, though I think ». (*LTH* 230-1)

⁴⁵⁶ « In *Gaudete*, I wanted a style, for the narrative, in which a headlong rough kind of simple language, that could carry immediacy of a suspenseful narrative telling (i.e. did not get bogged down in fine writing, but remained rough and baggy enough for anything piled in) slammed head on, repeatedly, into the obstinate actuality of objects, of point-blank situations, of things being simply as they are. My governing idea was of a story coiling up on itself with increasing narrative velocity – irreducibly blokish actuality. The idea sensation, in the writing of each line (the sensation I tried to find) was of rushing at a brick wall – and breaking through it. » (*LTH* 634)

tunnel », mais capable, en même temps « de vous abattre sur place à chaque instant ».⁴⁵⁷ Il y justifie alors l'emploi d'une voix narrative « monotone » comme pour épurer et aiguiser sa plume, pour gagner en force et en élan, qui donne cette lumière irréaliste et artificielle que le poète associe à celle d'une peinture primitive, ce décalage aliénant et cette gêne inexplicable sur lesquels tout le récit se construit.

Le premier chapitre de *Gaudete* le met parfaitement en évidence : divers gros plans immobiles décrivent le Major Hagen par touches successives, opérant une focale sur ses mains puissantes ou son visage fermé. Ils alternent avec d'autres arrêts sur image mettant en avant le champ où paît le bétail, ou bien une tasse de café oubliée au coin d'un bureau. La structure paratactique des phrases, qui s'accumulent par segments et sont hachées par les retours à la ligne, maintiennent dans un premier temps cette immobilité de façade, accroissant peu à peu la confusion du lecteur, qui ne dispose que d'instantanés fragmentaires d'une scène énigmatique. Le lecteur, ce « voyeur qui ne dispose que d'un point de vue assourdi », presque « mystifié », ne possède pas la jumelle avec laquelle Hagen épie sa femme en compagnie du double de Lumb. Au contraire, la description braque son regard sur la figure du Major, révélant ce faisant la force d'un autre objectif invisible, celui de la caméra narrative qui dirige l'œil du lecteur et le fait se concentrer sur ces plans successifs, décidant pour lui de ce qui reste hors de son champ de vision et l'empêchant de prendre immédiatement connaissance de la scène dans son ensemble. Contraint de figer son regard sur Hagen, le lecteur est ironiquement maintenu dans la même fixité que le personnage, tandis qu'autour de lui, le paysage se met alors à défiler comme dans un long travelling. L'accumulation de détails concernant son apparence physique ou le paysage qu'il observe mettent en avant une immobilité surnaturelle : la nature semble plongée dans le sommeil (« Creatures in hibernation », G 23), Hagen demeure imperturbable (« Shoulders hunched, at a still focus »), alors que le paysage défile, comme dans une tentative de mettre fin à cette stase et de sortir les éléments de leur torpeur (« The parkland unrolls, lush with the full ripeness of the last week in May ») presque surnaturelle (« A perfunctory campaign leatheriness »).

Paul Bentley souligne un contraste subtil établi entre stase et mouvement, plaçant le lecteur dans l'entre-deux déroutant voulu par le poète : « The narrative is in this sense open at

⁴⁵⁷ « Something like a Kleist story that would go from beginning to end in some forceful way pushing the reader through some kind of tunnel while being written in the kind of verse that would stop you dead at every moment. A great driving force meeting solid resistance. And in order to manage that I had to enclose myself within a very narrow tone, almost a monotone, so that the actual narrative trimmed itself down more and more. » (Faas 214)

the seams: the reader, in conjunction with the men, is both detached voyeur of the silent events sealed off on the far side of the various lenses (and lens-like consciousness) through which they are viewed (the pervasive silence suggesting the experiential dislocation of the characters), while at the same time undergoing the fragmentation and disorientation of the lens's focus (the absence of an authoritative, controlling overview through which the 'meaning' of events can be made clear » (Bentley 60-1). Il met donc en avant la position ambivalente dans laquelle le lecteur est placé, à la fois celle d'un voyeur et d'une victime, ou pour reprendre les termes employés ailleurs par Ted Hughes, d'un témoin et d'un participant dans « l'univers inadapté » que *Gaudete* représente une nouvelle fois. Ted Hughes exploite toutes les ressources narratives propres à mettre en évidence le potentiel pictural et filmique de son récit, brossant d'impressionnants tableaux à la manière d'un peintre, déplaçant la focale progressivement, avec le soin d'un opérateur de prises de vue.

Dans le chapitre qui présente le face-à-face entre Lumb et son double, la description de l'environnement naturel dans lequel les figures humaines évoluent devient par exemple une véritable *ekphrasis* : la nature, d'abord figée dans une immobilité surréelle et menaçante, s'anime peu à peu, soulignant le trouble grandissant des personnages, jusqu'à ce qu'une tempête éclate et que la panique les submerge. Au début du chapitre, par exemple, la fixité de l'eau du lac est renforcée par celle du ciel, et même de l'air : la lumière qui passe entre le rose des nuages et le bleu des montagnes souligne la complète immobilité du paysage. Plus tard, la silhouette de Lumb, noire, se détache contre le ciel orageux et la surface métallique du lac. Au tourbillon coloré d'éclairs orange et pourpres, s'ajoutent les « frissons violets » qui saisissent les nuages. Peu à peu, donc, la nature s'anime, mettant en évidence la panique des personnages : les montagnes qui jaillissent des ténèbres bleuies du ciel enragé, tremblent et s'agitent « telles des poupées d'ombres » avant de disparaître à nouveau, rongées par le brouillard, écrasées par la violence du tonnerre. C'est sous ce ciel électrique, au cœur de cette tempête terrifiante, que réapparaît le double de Lumb, visiblement prêt à en découdre.⁴⁵⁸ Le tableau brossé par le poète,

⁴⁵⁸ Le passage fait valoir une formidable palette de couleurs : « The warm weight of thundery air, / Immobile, and swollen with its load, / Hangs ready to split softly. / The tops of the blue pyramid mountains, in the afterlight / Tangle with ragged, stilled, pink-lit clouds / That hang above themselves in the lake's stillness » (G 78), « She watches his balancing form / Black against the steely lake, under the electrical nearness of the mountains », « Lightning flutters, orange and purple, in the high silence / Over the peaks, behind the clouds, / And beneath the floor of the lake » (G 78), « He lifts his line and puts his big evening fly down in its path / On the lake's glass / Over the pit of hanging mountains and torn, stilled cloud / And quakings and tremors of violet » (G 79), « Suddenly under a long electrocuted wriggler of dazzle / That shudders across the whole sky, for smouldering seconds, / Their attacker glistening and joyous / Bounds over the turf bank and on to them » (G 82).

vivifié par le chatoiement des couleurs, devient pellicule mouvante, ce que la métaphore électrique filée dans tout le chapitre à travers la description de la tempête se levant permet tout particulièrement de souligner.

Tout le récit de *Gaudete* obéit à cette logique d'accélération narrative. L'image et la narration s'animent et gagnent en vitesse simultanément, comme le suggère notamment le frémissement qui saisit plusieurs personnages au moment où, au bord du précipice, ils comprennent que tout va basculer. C'est par exemple le cas de Mrs Westlake : enceinte de Lumb, suspendue au désir d'en finir sans oser faire le premier pas, elle attend désespérément que quelque chose se produise enfin qui la tire de l'impasse dans laquelle elle se trouve (« She waits / Like a beaten dog / At her trembling cigarette », G 40). La cigarette qu'elle tient attire indirectement l'attention sur sa main tremblotante, révélant que quelque chose est effectivement en train de se produire, alors qu'elle semble encore figée dans cette posture d'attente caricaturale. Ce frémissement du corps, semblable à celui qui animait Lumb à la fin du Prologue, signale en réalité l'impossibilité de différer davantage le moment de passer à l'action et la nécessité prochaine d'assumer ses responsabilités. De manière signifiante, Dunworth est lui aussi pris de tremblements après avoir découvert la photographie présentée par Garten. Les frissons qui le saisissent sont mis en avant par le gros plan ménagé sur sa peau et l'hypallage qui la fait « paniquer » (« His skin panics with hot and cold draughts », G 131), alors que Westlake se lève à son tour (« As Westlake stands up »). Tirés de force de leur apathie, les deux hommes doivent rejoindre le mouvement qui mènera au châtiment du double de Lumb.

En témoigne, juste avant, l'impression de basculement irrémédiable qui submerge Dunworth : « tout semble se mettre en branle », et « le jour glisse », comme entraîné « vers un précipice » par un soulèvement de terrain, alors que « tout, dans la maison se dirige vers ce précipice, la maison elle-même, tout le jardin, les arbres », que « tout se précipite, même les nuages, le jour entier », et que Dunworth lui-même semble entraîné par ce mouvement, sans qu'il puisse y résister.⁴⁵⁹ Pauline Hagen, elle aussi, est saisie de la même impression : pour rentrer chez elle, elle passe par une route qui ressemble à un précipice (« Like the suck of a precipice », G 31), d'un vide et d'une austérité effrayants (« A leaf-bordered blankness », « the bleak sweep of drive »). Pauline poursuit mécaniquement son chemin, « comme si demeurer immobile était encore plus futile » (« Her legs move, as if to remain still were even more futile

⁴⁵⁹ « Dunworth paces about the room. He can feel the whole day slipping like some horrible landslide, towards a brink. Everything is one the move, everything inside this house is on its way to the brink, the house itself, everything in the garden and those trees, it's all on the slide. Even the clouds. The whole day. And himself in the middle of it, helpless. » (G 131)

») mais se rend compte qu'elle est « trop présente, trop grande, trop vivante » pour la vie étriquée, morne et indifférente qui est la sienne (« She feels too present, too tall, too vivid »). Pour retrouver son calme, Pauline doit hurler, la tête contre la terre, poussant un cri dont la force ne semble pas pouvoir être épuisée, incapable, donc, de demeurer plus longtemps impassible, calme et immobile (« She wants to press her face into the soil, into the moist mould, / And scream straight downward, into earth-stone darkness. / She cannot get far enough down, or near enough », G 32).

A la fin du récit central, au moment où Lumb, en dernier recours, s'enfuit du village et qu'il est décrit entraîné dans une course poursuite effrénée, tour à tour bondissant à travers champ ou trébuchant entre les ronces, le récit atteint sa vitesse maximale. Cherchant un peu de répit, Lumb se dissimule à un moment donné sous des fourrés mais il se trouve nez à nez avec Evans. Comme le souligne la formule « Slowly tightening this corner to certainty », le mouvement de recul de Lumb, acculé dans un coin de la grange, accroît les chances de son adversaire qui jubile, certain de pouvoir en finir avec lui (« Slowly tightening this corner to certainty / While Evans' face tightens, as if he were to splinter the levelled shaft in his grip », G 161). Pourtant, Lumb parvient à prendre la fuite, redoublant la colère d'Evans. Deux denses paragraphes s'enchaînent, offrant un parallèle entre l'évolution des deux hommes, et deux angles de vue simultanés sur la même scène :

Lumb leaps suddenly
Cat-scrambling upwards, up the rotten stonework
Which crumbles scattering over him.
But he scrambles higher,
Abandons to the expected blow
That part of his body which must protect the rest.
Sure enough, a sickening weight has snagged him
Above the hip, but he drags on upwards,
Lifting the weight with him
And half-turns, and half-sitting on the wall-top
Grips the crutch of the sun-gleaming tine
And eases his body off the parallel hidden one.
(G 161-2)

Evans, cursing, levering, is trying to fork Lumb off the
wall-top like a bale,
And he sees too late
The stone block spinning in air in a shower of dust.
For a black vital second he loses contact with
everything.
Surprised he finds himself numbed and criss-cross
struggling to get up from the rubble
With an ugly taste in his mouth, and a detached
precarious feeling,
While slowly understanding swarms back to the
centre.
His alarm to the wood is a disgorging beast-roar
clotted with obscenities,
A rage as infinite as it is helpless.
But Lumb has vanished. (G 162)

La description perturbe ainsi la linéarité et la lenteur de la lecture, dédoublant la scène pour proposer au lecteur les deux points de vue d'Evans et de Lumb, tentant de dépasser la diachronie du récit pour atteindre la synchronie offerte au regard du spectateur d'un film cinématographique. Elle met en avant la précipitation de Lumb qui s'enfuit, hissant à grand

peine son corps hors de la grange, alors qu'un autre plan, comme en contre-plongée, permet d'observer Evans, encore dans la grange, voyant sa proie lui échapper, lui administrant des coups de fourche pour l'abattre. L'impact de ces coups est mis en avant à travers l'image de Lumb, acceptant le sacrifice d'une « partie de son corps pour protéger le reste », et gravissant de plus belle le mur pour se libérer. Si, d'un côté, Lumb sent le sol s'effondrer sous chacun de ses pas, Evans, de l'autre, voit soudainement un bloc de pierre se détacher et manque, à « une seconde vitale et noire » près, d'être écrasé. Alors que Lumb parvient à hisser son corps au sommet du mur et à s'échapper, il a déjà disparu lorsque Evans, étourdi, « un goût affreux dans la bouche et un sentiment détaché, précaire » s'installant en lui, s'en rend compte. L'accent mis sur les rugissements que le forgeron pousse à ce moment met en avant sa rage sans mesure ; de même, le nom « woodenness » met en avant la crispation du visage d'Evans, en même temps que ce masque de feuilles, de brindilles et de mousses qui, après sa chute, le recouvre certainement. Evans « n'ose y toucher » pour ne pas se laisser distraire ou bien encore car ce masque est en réalité celui, brûlant, de la furie vengeresse dont il ne se départira pas (« His face wears a thick mask of woodenness, which he dare not touch », G 162).

Comme le souligne la métaphore filée par les verbes « bounding », « vaults » et « gallops » et la comparaison « like a hurt stag / that feels itself surrounded » (G 162), Lumb est une bête traquée et affolée, et la narration s'emballe pour le suivre dans sa course. Se sentant pris au piège et sans plus aucun recours, il n'a plus le luxe de la prudence : il bondit à travers les fourrés, franchit une barrière, arrive au galop dans l'étendue découverte des champs, s'offrant en pâture au regard de tous les villageois (« But Lumb / Beyond caution is bounding / Through undergrowth », G 162). Il est significatif que ce passage qui met tout particulièrement l'accent sur le potentiel cinématographique de la narration est également celui où résonne la seconde et dernière occurrence de discours rapporté directement de tout le récit : au moment précis où tout s'emballe, lorsque le regard d'Evans croise celui de Lumb, le forgeron incrédule pousse un cri de surprise (« But Evans' incredulous 'Bloody Hell !' splits with a bellow to the whole landscape », G 161). Le hurlement d'Evans est non seulement souligné par l'écho qui résonne dans toute la vallée, et ainsi avertit les autres villageois, mais aussi par le recours au discours direct : le cri transperce la page et avertit le lecteur d'un ultime débordement de fureur, rompant un instant la torpeur irréaliste de la narration, dissipant le brouillard de la monotonie, à l'instant où, de façon éloquente, les intentions d'un personnage n'ont jamais été aussi clairement énoncées.

L'image s'anime sous la plume du poète, tout comme elle s'avère capable d'animer cette dernière. L'œuvre de Ted Hughes est riche de partenariats artistiques donnant lieu à des

recueils dont la profondeur se trouve redoublée par leur hybridité, par le dialogue établi entre les textes et les images, mais dont la genèse elle-même est en réalité liée à cet échange. À ce titre, le cas de *River* demeure particulier, dans la mesure où, comme le rapporte Ann Skea, Ted Hughes et le photographe Peter Keen désiraient simplement collaborer à un projet commun tout en travaillant indépendamment.⁴⁶⁰ Ainsi, du point de vue de leur conception, les textes ne reflètent pas les images, les photographies n'illustrent pas les poèmes mais comme le souligne la critique, du point de vue de la réception, il en va différemment : les vers de Ted Hughes et les clichés de Peter Keen s'informent et se nourrissent en un échange fructueux.⁴⁶¹ *Remains of Elmet* est l'autre recueil composé de poèmes de Ted Hughes et accompagné de photographies.⁴⁶² Dans sa correspondance avec la photographe Fay Godwin, le poète insiste sur l'indissociabilité entre textes et images, faisant valoir un lien « organique » et la nécessité, pour que le sens émerge, de lire et d'observer conjointement :

Without your pictures there would have been no poems at all. Without your pictures most readers of the poems would be completely lost for a concrete setting. The poems relate to your pictures as commentaries to an original, great difficult text, and there is no question of them having any existence apart. [...] The few poems – ½ dozen or so – I wrote before your pictures seem to me the least interesting – more or less a continuation of my other writing – but what I did from the pictures seems to me new, and there's no other way I could have got them. And without my first poems, no doubt you wouldn't have gone on to take the superb pictures from which I wrote the later

⁴⁶⁰ Hughes, Ted, et Peter Keen. *River, Poems by Ted Hughes, Photographs by Peter Keen*. 1983. Londres : Faber, 1985.

⁴⁶¹ Ann Skea commence son analyse de *River* en soulignant le pouvoir de convocation des photographies, la façon dont elles permettent d'enrichir la lecture des poèmes de Ted Hughes, et la pertinence d'une analyse croisée entre textes et images : « In *River*, illustrations again play an integral part and, although the photographs by Peter Keen were not the inspiration for Hughes' poems, they often 'extend implications, deepen tragedy 'heighten insights', just as Leonard Baskin suggested illustrations should do ». Dans un addendum à son analyse, Ann Skea revient sur la genèse de *River* : « *River* was a long time in the making. In a document in the British Library, Peter Keen describes the seed of the book as being sown in 1976 when, at Carol Hughes' suggestion, he and Ted first met in Devon to go fishing together. The two men discovered that they shared a mutual understanding of the sport and this became the beginning of a long-term friendship. Some time later, Peter Keen wrote to Ted suggesting that they collaborate on a book about rivers and the associated wildlife and Ted, after seeing some of Peter's photography, liked the idea and agreed. As Peter remembered it, they were to be co-authors, each making their own separate contribution: Ted not reflecting Peter's photography and Peter not illustrating Ted's work. ». Elle suggère, dans une note publiée dans *The Heroic Quest* : « The frequency with which Baskin's art illustrates Hughes' work argues for a concurrence of thought and purpose between them regarding the illustrator's role. Baskin writes that 'Book illustration is meaningful, splendid, useful, apt and bright when it performs as a partner, paralleling the text; the illustrations should extend implications, deepen tragedy, heighten insights. The illustrations should stand as works, without the text; they should comment on the text, argue with it, elevate it and ultimately be an extension of it.' » (Skea, Ann. « Ted Hughes' *River*. » Non publié. URL : <http://ann.skea.com/TedHughesRiver.pdf>, 21-2, 1 et Skea, Ann. *The Heroic Quest*. Armidale : University of New England Press, 1994, 208.)

⁴⁶² On emploie le titre complet, *Remains of Elmet*, retenu par la critique pour faire référence à cette œuvre dont il existe en réalité quatre versions différentes, accompagnées d'un plus grand nombre de photographies, ou présenté sans aucune image. Pour rappel, des références à deux versions illustrées différentes sont faites : la première édition publiée en 1979 (Hughes, Ted, et Fay Godwin. *Remains of Elmet, Poems by Ted Hughes & Photographs by Fay Godwin* [RE]. New York : Harper & Row, 1979) et une version publiée en 1994 (Hughes, Ted, et Fay Godwin. *Elmet, Poems by Ted Hughes & Photographs by Fay Godwin* [E]. 1979. Londres : Faber, 1994).

ones, so the whole thing is one circulation, one organism, and people will eventually feel that, whatever they feel to begin with. (LTH 420)

Dans la lettre qu'il adresse à Anne-Lorraine Bujon, Ted Hughes revient aussi sur l'écriture de *Remains of Elmet* et met en avant le soin pris pour trouver un équilibre entre la force visuelle des photographies et les pouvoirs de représentation de la poésie. Selon lui, images et textes ne s'accordent pas naturellement⁴⁶³ mais bien plutôt se concurrencent, lutte dont le poème « ressort toujours perdant ». Hughes explique avoir ainsi adopté « une focale floutée » afin de ménager un contraste saisissant avec l'âpreté des clichés en noir et blanc de Fay Godwin, mettant en évidence la possibilité, pour le poète, de manier les mêmes outils que la photographe, d'user de techniques visuelles pour écrire.⁴⁶⁴

Dans le recueil, la force centripète du langage et son pouvoir de désignation est renforcé par la force centrifuge des images, et leur pouvoir de suggestion. Dans « Mount Zion », par exemple, les hommes « exercent leur âmes rasées » contre la « pierre domestique » (« Wild Rock / Tamed Rock ») des murs qui les protègent du monde extérieur. La photographie qui accompagne le poème montre une chapelle qui occupe tout le champ et en déborde, comme si le cliché ne pouvait la contenir (« 3, E 72 ») : les fenêtres et la porte, bien fermées et opaques, dessinent des lignes verticales, aiguës vers le haut en forme d'ogives, renforçant le caractère imposant et autoritaire de l'édifice, que corroborent encore les briquettes sévèrement alignées des murs. Néanmoins, la chapelle est entourée d'arbres : leur feuillage indocile vient contrarier les lignes fermes de l'architecture et ils semblent se déployer librement, comme pour se préparer à envelopper la chapelle de leur linceul végétal. Partout dans le recueil, les photographies de Fay Godwin font valoir le voile avec lequel la nature, placide et résolue, enveloppe les derniers vestiges du passage des hommes sur son territoire : ici, une baignoire rouillée, échouée comme une barque en plein champ, loin de la rive de la paisible et glaciale rivière, se remplit de la neige qui a déjà recouvert de son épais manteau l'étendue désertée des pâturages (E 47). Là, buissons de ronces et arbustes téméraires, étendant leurs branches et leurs racines, grignotent

⁴⁶³ Une remarque faite également dans une lettre adressée à Stephen Spender en septembre 1979 : « The style was an adjustment to photographs – you know how photographs & verse normally clash. I tried to hit a dimension outside the visual finality of the picture – with minimum contradiction. Usually failed. » (LTH 427)

⁴⁶⁴ « In *Remains of Elmet* I began first of all thinking: this is my chance to write the autobiography of my childhood, in easy descriptive little verses. I started with two no three pieces: *The Canal's Drowning Black*, *The Long Tunnel Ceiling*, and *Mount Zion*. Then it struck me- this is a book of photographs about a region that belongs to everybody who lives or has lived in it, not only to me. I was suddenly struck, you see, by the embarrassing egotism of my plan to convert the whole region into my childhood stage. So I abandoned my project. After that, I aimed for a blurred focus, generalised mood-evocation in each piece – something that would harmonise with Fay Godwin's photographs, but would avoid that painful collision of sharp visual image and sharp specific image, in which the verbal image, after a moment of psychological distress, always loses. » (LTH 633)

lentement le dernier mur d'une maison en pierre (RE 39, E 96). Dans la vallée, les hommes rassemblent leur dernier bataillon : les lances dressées de leurs cheminées d'usine et de leurs clochers d'église sont sur le point de se briser, écrasées par un ciel lourd de nuages, ouvrant seulement un de ses pans pour laisser deviner l'éclat aveuglant de ses menaces, faites de la foudre et des torrents de pluie à venir (E 111). La nature triomphe, farouche, implacable, célébrant, par son chant sauvage (« its wild roots / Its earth-song ») la renaissance d'un royaume de pierres et de bruyères.

La voix de la nature est la seule à encore résonner dans le monde en ruines décrit dans le recueil. Dans « Six Young Men », extrait de *The Hawk in the Rain*, à la photographie, dont le jaunissement faisait valoir l'écart qui sépare le temps passé des vies humaines de celui de leur mort présente, s'opposent les clapotis du ruisseau transportant la rumeur inchangée de la vallée (« and through all / The leafy valley a rumouring of air go ») que les clichés de Fay Godwin, dans *Remains of Elmet*, parvient à faire résonner. Le poème « Hardcastle Crag », intitulé « Leaf Mould » dans la version du recueil intitulée *Elmet*, fait effectivement valoir l'écrin de verdure dans lequel les derniers restes humains putréfiés (« mould ») sont ensevelis et se dissolvent.⁴⁶⁵ L'image qui accompagne le poème présente un arbre puissant, dont les racines et les branches se répandent majestueusement et débordent du cadre (RE 12, E 29). Sa frondaison laisse percer le doux éclat de la lumière du soleil qui baigne le sol d'où émergent quelques racines indomptables. Plus loin, d'autres arbres délimitent le sanctuaire verdoyant de la clairière, que « Leaf Mould » décrit comme un « musée d'échos » (« that echoey museum »), où se fait le poème (« others are making poems »). Une multitude de voix s'élève en effet, notamment grâce au collage d'un proverbe tao, dans la version de « Hardcastle Crag » (« Think often of the silent valley, for the god lives there »), tandis que la version offerte dans « Leaf Mould » fait place à un enchâssement de poèmes et de références, incorporés au texte principal, dans une conversation muette soulignée par la mise en caractères italiques.

Dans « Leaf Mould », le poète évoque les murmures amoureux, les pleurs, et les chants des arbres qui consacrent l'enfant de la Déesse oubliée, Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis. C'est auprès d'eux qu'elle mettra au monde le « double spectral » de l'homme de la raison, l'être enfin réparé et prêt à avancer sur le chemin de son

⁴⁶⁵ Si dans la version de *Remains of Elmet* des éditions Faber, c'est la version « Hardcastle Crag » qui est présentée, la version « Leaf Mould » peut être aussi retrouvée dans le recueil *Wolfwatching* (CP 768).

accomplissement.⁴⁶⁶ La nature accueille les hommes en son temple, leur donne la vie (« Giving you the kiss of life ») et les rappelle à elle : dans la version du poème intitulée « Hardcastle Craggs », ce n'est plus, en effet, le murmure des arbres que le vent porte, annonçant une naissance, mais celui d'une « génération d'esclaves » dont les corps ont disparu (« And the air-stir releases / The love-murmurs of a generation of slaves / Whose bones melted in Asia Minor »). Seul ce murmure élégiaque s'échappe encore, faisant de l'écrin de verdure « une tombe d'échos » (« Meditation of conifers, a hide-out of elation / Is a grave of echoes »), mais les cénotaphes ne parviendront pas à étouffer le chant de la rivière qui résonne aussi dans « Six Young Men » (« Name-lists off cenotaphs tangle here to mystify / The voice of the dilapidated river ») : les monuments qui commémorent, comme autant d'échos, un temps passé refusant de s'effacer, doivent faire place à la méditation pleine d'allégresse des conifères : ils exultent de bonheur, avec la force d'un brisant au fond d'un précipice (« happiness is now broken water at the bottom of a precipice »), faisant valoir la puissance indéfectible du monde sauvage. C'est également la conclusion du poème « Lumb Chimneys » : « Before these chimneys can flower again / They must fall into the only future, into earth ».⁴⁶⁷ Les cheminées d'usine, écroulées, ont fait place aux arbres qui se dressent fièrement dans « Hardcastle Craggs ». Parmi eux, les imperceptibles mouvements de croissance des feuilles (« But here the leaf-loam silence »), des fourmis sur les aiguilles de pin (« And the silence of ant-warfare on pine-needles »), les efforts de l'industriel écureuil (« Where the red squirrel drops shavings from a branch-end of survival ») et les racines des hêtres qui, patiemment, « régénèrent un peuple / De renards et de blaireaux » (« And beech-roots repair a population / Of fox and badger »). La divinité protectrice de la vallée silencieuse (« Think often of the silent valley for the god lives there ») est la muse à la voix magique que le poète et Dieu lui-même écoutent : la vallée est sa harpe, et en pressant ses cordes entre le pouce et l'index, le sang-sève coule sous la chair-feuille qui vibre et crépite d'un souffle nouveau.⁴⁶⁸ Comme le suggère le poète dans « The Dark River », la vallée embrumée « jamais ne se ferme », et à l'horizon de cet « enfer rieur » s'élève un

⁴⁶⁶ « And oak, birch / Holly, sycamore, pine. / The lightest air-stir / Released their love-whispers where she walked. / The needles weeping, singing, dedicating / Your spectre-double, still in her womb, / To this temple of her *Missa Solemnis*. » (E 28)

⁴⁶⁷ « Lumb chimneys need to fall not in capitulation to rampant nature, but so that they can 'flower again'. The image of stone returning to the earth is one of many images in Hughes for the restoration to Nature of its own, the healing and rededication of the holy elements before man can approach them again with clean hands, with respect and humility [...]. » (Sagar, Keith. *Ted Hughes And Nature: 'Terror And Exultation'*. Clitheroe : Keith Sagar, 2009, 246)

⁴⁶⁸ « She hung around your neck her whole valley / Like David's harp. / Now, whenever you touch it, God listens / Only for her voice. // Leaf mould. Blood-warm. Fibres crumbled alive / Between thumb and finger. » (CP 768)

hymne éternel.⁴⁶⁹ L'âpreté des paysages capturés par Fay Godwin font valoir cette énergie opiniâtre, qui anime les landes ouvertes aux quatre vents, battues par la pluie ou inondées par la lumière, et assure leur éternel renouveau, l'œuvre de la muse divine, féroce Reine des Enfers et persévérante Fleur du Paradis qui protège son royaume sauvage.

e. Le double alchimique et chamanique : hiéroglyphes et langage incarné

Le partenariat qui manifeste le mieux le renforcement mutuel des pouvoirs du texte et de l'image est sans nulle doute celui de *Cave Birds*, réunissant le savoir-faire de Ted Hughes et celui du dessinateur Leonard Baskin. Par son sous-titre, en outre, le recueil met l'accent sur la force dynamique et dialogique de la forme dramatique, qui vient donc s'ajouter à la puissance évocatoire des dessins. Dans la lettre de réponse qu'il adresse à Anne-Lorraine Bujon, Ted Hughes revient d'une part sur la genèse du recueil : il souligne le rôle déterminant des dessins dans la rédaction des premiers poèmes, la façon dont, se les appropriant, il les arrange pour construire une structure dramatique élémentaire, et la relation d'émulation entretenue avec Baskin, qui produit davantage de dessins à la demande de Hughes qui souhaite étoffer l'intrigue qu'il vient de mettre au point. D'autre part, le poète décrit ses recherches stylistiques, et met en évidence la fonction structurelle de l'image dans l'écriture elle-même :

In *Cave Birds*, I was making poems to go with drawings. Here again, I saw the solution in stylistic terms. First there were I think twelve drawings. The idea was for me to make poems, a poem to each drawing, to be published with the drawings in a limited edition. So to make the thing meaningful for me, I arranged the drawings in a sequence, and wrote the poems as the tableaux of a bird-drama (all the drawings were of birds – some fanciful, some recognisably known species). Each poem had to contain the various elements of a whole scene – and rather than aim for a 'dramatic' manner, I aimed for a static, hieratic hieroglyphic manner: as if each poem might be a cartouche of hieroglyphic signs, each incorporating some aspect of the drama of that scene. The whole plot was the crime, conviction, and execution and suggested rebirth of the protagonist. The artist saw these and promptly drew twelve more drawing. (Or was it ten and ten. Shocking to have forgotten that.) Faced with another ten, I extended my drama into the underworld, where, as in the Bardo Thodol, the soul is judged, is considered for this or that or the other fate, but then is finally reborn. (LTH 633-4)

⁴⁶⁹ « And the smoky valley never closes / The womb that bore him, chimney behind chimney, / Horizons herded – behind encircling horizons, / A happy hell, the arguing, immortal dead, / The hymns rising past farms. » (CP 455)

Cave Birds a en réalité pour origine neuf dessins d'oiseaux aux traits anthropomorphiques, réalisés par Leonard Baskin en 1974, pour lesquels Ted Hughes écrit neuf premiers poèmes : « The Summoner », « The Interrogator », « The Judge », « The Plaintiff », « The Executioner », « The Accused », « The Risen » et « Finale ». Dix dessins supplémentaires, accompagnés de nouveaux poèmes sont présentés au Ilkley Literature Festival en mai 1975, à l'occasion d'une lecture publique : « The Knight », « The Gatekeeper », « A Flayed Crow in the Hall of Judgement », « The Baptist », « A Green Mother », « A Riddle », « The Scapegoat », « The Guide », « Walking Bare » et « The Owl Flower ». Enfin, douze derniers poèmes sont encore ajoutés, cette fois sans être directement liés aux dessins produits par Baskin, jusqu'à constituer l'édition publiée de *Cave Birds* : « The Scream », « After the First Fright », « She Seemed So Considerate », « In These Fading Moments I Wanted to Say », « First, the Doubtful Charts of Skin », « Something Was Happening », « Only a Little Sleep, a Little Slumber », « As I Came, I Saw a Wood », « After There Was Nothing Came a Woman », « His Legs Ran About » et « Bride and Groom Lie Hidden for Three Days » (CP 1266-71).

En distinguant les différentes étapes de la genèse de *Cave Birds*, le poids de différents motifs et l'importance de certaines influences dans le drame imaginé par Ted Hughes apparaissent de façon variable : comme le titre des poèmes de la première série le révèle en faisant valoir un cadre juridique et législatif, l'accent est d'abord mis sur les différentes étapes du procès du protagoniste, aboutissant à sa condamnation dans « The Accused » et donnant lieu à sa résurrection finale dans « The Risen ». Comme le poète le souligne dans sa correspondance, le personnage de *Cave Birds* est l'homme que les mythes fondateurs de l'humanité mettent en avant au moment du jugement dernier : principalement inspiré par *Le Livre des morts égyptien* et le *Bardo Thodol*, Ted Hughes retrace les étapes suivies par l'être humain dans le royaume des morts. Le deuxième groupe de poèmes met en évidence la nécessité, pour le poète, de donner davantage de profondeur à ce drame en décrivant les nombreuses épreuves endurées par son protagoniste entre sa condamnation et sa renaissance, selon un processus de transformation intérieure qui, en écho aux motifs développés dans ces textes, révèlent en outre l'influence des *Noces alchimiques de Christian Rosencreutz*, récit allégorique du XVII^e siècle attribué à Johann Valentin Andreae.⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ « If we set aside local allusions and echoes that don't become structural, such as the resemblance between 'A Green Mother' and Matron Clay in Blake's *Book of Thel*, or the echo of the *Bardo Thodol* (a very important book for Hughes) in 'A Flayed Crow in the Hall of Judgment', there appear to be five main strands of allusion that are 'blended together' in *Cave Birds*: (1) Plato's account of the death of Socrates, and his cave parable in *The*

Le titre des poèmes de la troisième série, qui ne mettent plus en avant une figure isolée, tutélaire et figée au-dessus du texte, mais sont, pour la majorité, constitués d'une proposition verbale, mettent davantage l'accent sur un procédé dynamique, entraînant les acteurs du drame dans un mouvement continu. Le recueil lui-même est une structure active : en ajoutant des textes aux images, de nouveaux textes aux anciens, en laissant de côté certains d'entre eux et en modifiant l'ordre de la séquence, Ted Hughes construit un palimpseste, où textes et images se répondent et révèlent réciproquement leur profondeur, recueil mouvant dont la genèse est déjà dramatique, c'est-à-dire tout entière tournée vers l'action. Textes et images, mais aussi hommes et oiseaux entrent en dialogue dans cette séquence de poèmes que Hughes présente dans *Three Books* comme un « rituel dramatique et alchimique de transformation » : « In this sequence, where the dramatis personae are the bird-spirits of people, or people with bird-spirits, each poem is designed as a masque-like tableau, to make an 'alchemical' ritual drama of transformation, with beginning, middle, end, and a good outcome » (CP 1199). Palimpsestes, les textes de *Cave Birds* le sont aussi dans la mesure où de nombreuses ombres y planent : d'un côté, les oiseaux présentés dans chaque poème s'affirment comme archétypes de la conscience,

Republic; (2) cave art and so-called primitive art; (3) Near Eastern mythology, especially that of Egypt; (4) Attar's Persian poem *The Conference of the Birds* (*Mantiq Ut-tair*), on which Hughes worked for over a year with Peter Brook's actors, apparently using C. S. Nott's translation from the French, rather than the abridged but poetically attractive version by Edward Fitzgerald; (5) literature relating to alchemy notably Johann Valentin Andreae's *The Chymical Wedding* (*Chymische Hochzeit: Christiani Rosenkreutz*, 1616, translated by Foxcroft, 1690), Jung's *Psychology and Alchemy* and *Mysterium Coniunctionis*, and Mircea Eliade's *The Forge and the Crucible*. » (Bradshaw, Graham. « Creative mythology in *Cave Birds* ». In Sagar, Keith. Ed. *The Achievement of Ted Hughes*. Manchester : Manchester University Press. 1983, 226). A Ann Skea, le 3 novembre 1984 : « The plot consists of two parallel 'stories'. In the one, the dramatis personae are birds. In the other, a man and a woman. My starting point was the death of Socrates. The crime for which he is judged, and which he expiates, in the sequence, is not the crime of which the Athenians accused him – rather the one for which (from one point of view) history holds him responsible, namely, the murder of the Mediterranean Goddess (as Mother and Bride). His soul becomes a bird and is judged by birds. [...] This judgement follows a simple course: accusation, defense, conviction for the murder, execution after an expiatory sacrifice (the cockerel), passage to the underworld. In the underworld, a different order of judgement takes place – as in the *Bardo Thodol* (*Tibetan Book Of The Dead*), the soul is confronted by everything which, in the upper world, he had rejected. [...] He is judged in the underworld by the raptures, and becoming one of them is resurrected as a Falcon. Dying in Athens as a sceptical philosopher, the patron saint of irony and dialectical reason, he is resurrected in Egypt as Horus, child and spouse of the Goddess. The human scenario of the first half presents the disintegration of the female and the anaesthetised alienation of the male, and the second half the reconstitution of the female and the reunion of the female and male. So that is my view of it. The 'alchemy' of the process operates in bringing the most debased raw materials of de-spiritualised entropy, in the matter of human relationship, to a perfect spiritualised wholeness. That was my intent, at least, my guiding image. » (LTH 491-2) A Anne-Lorraine Bujon, le 16 décembre 1992 : « The whole plot was the crime, conviction, execution and suggested rebirth of the protagonist. [...] I extended my drama into the underworld, where, as in the *Bardo Thodol*, the soul is judged, is considered for this or that or the other fate, but then is finally reborn. [...] Also, I wanted to incorporate the simultaneous drama of a man losing his soul (by a crime against it), falling (convicted, condemned because of the crime) into the underworld where, after judgments, he is reunited with his 'soul' and reborn. I also wanted to set this in the suggested form of an alchemical disintegration and rebirth—which takes the form of a relationship between male and female, from whose union the transcendental new being is born. » (LTH 633-4)

ombres qui rôdent autour d'elle pour en dévoiler les failles, engageant avec elle un dialogue alors qu'elle fait l'épreuve de sa défection. De l'autre, ces ombres sont aussi celles de Crow, de Lumb et de son double, d'Œdipe, d'Adam ou de Prométhée, du sujet humain qui lutte pour reconquérir son humanité, « quête héroïque » et chamanique que Ted Hughes n'a de cesse de mettre en scène.

Chaque texte, comme « un tableau masqué », relate ainsi la progression et les écarts du sujet humain. Les dessins de Leonard Baskin qui accompagnent chacun des textes de Ted Hughes mettent en avant le pouvoir de révélation de l'image : ils donnent corps aux oiseaux imaginés par le poète et ne constituent pas seulement une galerie de portraits dépeignant les adversaires du sujet humain. Ils font au contraire valoir autant de reflets de sa personnalité encore dissimulés sous les lourds plis de la robe de la raison. Protubérants ou rachitiques, définis par d'épais aplats de noir ou de fins traits d'encre qui manquent de s'effacer, ils mettent en évidence la fracture dont souffre l'homme de la modernité, hanté par les ombres mouvantes de son inconscient détruit. Dans l'essai qu'il consacre à « The Hanged Man » et « The Dragonfly », Ted Hughes souligne la « puissance de focalisation » et « l'intensité » des dessins de Leonard Baskin, capable de traverser les « profondeurs » d'un mystère que toute son œuvre s'attache à mettre au jour.⁴⁷¹ De manière signifiante, le poète emploie lui-même la notion du palimpseste, pour évoquer la richesse signifiante des dessins de Baskin, et en les comparant en outre aux vitraux d'une église, il met en avant leur capacité à éclairer, d'une lumière particulière, le monde qu'elle évoquent :

These images also resemble stained glass windows – not only physically (though they do that too, obviously enough, with their starkly subdivided interiors, their palimpsest of mapped inner regions behind and within each other), but in the way they process our attention. They place us within a sacred building, as if we were looking out through these icons and seeing the world's common light changed by them. Or else they place us outside looking in. Then we see through their symbols still further mysterious business going on round an altar. That deeper like, in other words, is not just deeper than ordinary life, or just more universal. It is elect and consecrated. (WP 84)

En comparant également les figures solitaires dessinées par Leonard Baskin d'une plume acérée à « des hiéroglyphes, des cryptogrammes » et en soutenant que chaque image « devient une syllabe du monde, à la manière d'un Mot talisman » Ted Hughes met en évidence l'éloquence des dessins de Baskin, et leur capacité à ainsi compléter, par leur langage propre,

⁴⁷¹ « Artistic form is, by definition, a lens, but Leonard's graphic images seem particularly lens-like. The typically rounded glass-blob outline, and the internal lattice of refracted, converging intensities, which lie there on the paper as a superbly achieved solidity of form and texture, in fact compose a web – a transparency, something to be looked through. The depths are focused right there at the surface – which directs our attention straight into the depths. And that deeper life, in all Baskin's work, is of a peculiar kind. » (WP 84)

le message de ses poèmes.⁴⁷² Enfin, dans ce même article, Hughes insiste encore sur la force physique, dynamique et pénétrante des images proposées par un dessinateur se définissant avant tout comme un sculpteur : l'œuvre de Baskin est une matière vivante, dont l'artiste s'avère capable de capturer et de percer l'essence avec la dextérité d'un chasseur, avec la précision des rayons X⁴⁷³ : sur le papier apparaissent alors parfaitement « l'âme, ou image divine » des créatures dessinées, et la « réalité » profonde de l'expérience humaine, où se mêlent « souffrance » et « exultation, « horreur » et « gloire ».⁴⁷⁴ Ces commentaires montrent encore autre chose : Ted Hughes, évoquant l'efficacité représentative et la densité signifiante de l'hiéroglyphe, soulignant la redoutable puissance de pénétration des rayons X, emploie en réalité les mêmes images pour décrire la pratique artistique de Leonard Baskin et celle de Vasko Popa, et révèle la possibilité de donner corps, profondeur et élan à l'image comme au mot.

Il faut ainsi évoquer un dernier type de dédoublement de l'écriture poétique, celle qui mène le texte du silence de la page à la voix de l'acteur, du papier à la chair. Dans sa lettre adressée à Anne-Lorraine Bujon, Ted Hughes insiste sur son désir, en rédigeant la deuxième série de poèmes constituant *Cave Birds*, de s'affranchir du style de la première série, devenu « trop cryptique et exclusif ». Il explique avoir voulu raconter, « simultanément », le drame de l'âme humaine égarée, déchue et enfin sauvée, « sous la forme d'une désintégration et

⁴⁷² « And the typical lonely isolation of his figures both sharpens our sense of them as hieroglyphs, cryptograms, and intensifies that atmosphere of Cabala where each image is striving to become a syllable of the world as a talismanic Word – or at least to become a Golem, bursting with extrasensory news, bulging the cage-mesh of lines. » (WP 86)

⁴⁷³ « The underswell of divination, which can be felt here and there almost as a pressure, produces wonderfully substantial, living shapes. The context of presentation, so to speak, is three-dimensionally objective – as it is throughout Baskin's art. He regards himself as first and foremost a sculptor, and in all his graphic images the 'wiry, bounding line', the sheer, physical definition, is sculptural. His imagination is innately kinaesthetic. It projects itself exclusively in tensile, organic forms, which are, moreover, whole forms – images of the whole being. At the same time, as he feels out the contours and balance of these forms, he receives an x-ray of their insides. His graphic image reproduces this complex of sensation as a blueprint: the translucent womb-like of an unborn sculpture, flattened onto the paper. Or, even more aptly, as a primitive hunter's x-ray drawing of a creature's essence – its soul or divine image – with vital centres, magical, mythical or astral or future real wounds and the life mesh meridians all in plan. » (WP 86)

⁴⁷⁴ « As it happens, Baskin has no interest in the worlds of occultism, or in that plane of *participation mystique* which has produced the baffling records of natural man's parapsychological gifts. [...] He abhors anything that strikes him as an evasion of the real. [...] And by 'reality' he means the ability to stand up in the highest, final court – 'the audit of ultimate reckoning'. [...] And what [Baskin's forms] soon tell us is that they are drawn from the hard core of human pain. Each one embodies that compound of intimate, secret suffering and spiritual exultation which is Baskin's specialty. All his images, without exception, are precipitated out of this, as crystals out of a supersaturated solution. Even his birds and angels are solid and sharp with the salts and metals of it, they have the chemical composition and crystalline structure of it. Once absorbed through the eye into the nervous system they dissolve back into the real knowledge and presence of it. Without any doubt, this is 'real content'. But it is not all. His images bear witness to the 'horror' within the created 'glory' (two terms much employed in Baskin's lexicon), as our common humanity undergoes it. But there is still much more to them. Above all, and before anything else, they are beautiful. » (WP 86-9)

renaissance alchimiques » et d'avoir encore cherché à composer de nouveaux poèmes pour les « entremêler » aux précédents, dans un « style plus simple, direct, plus ouvert – porté par le flot de leur propre musique ». ⁴⁷⁵ Les commentaires du poète mettent en avant la progression de l'écriture, de plus en plus épurée et efficace, vers une acuité dramatique. Elle invite à penser les liens entre *Cave Birds* et *Orghast*, entre le « drame alchimique » dont les étapes sont activement retranscrites par une écriture tour à tour cryptique ou tranchante, et le drame performatif d'un rituel théâtral improvisé dans une langue inventée, dont l'efficacité repose toute entière sur la présence physique et la force de conviction de ses acteurs.

Ted Hughes n'est pas étranger au monde du théâtre : sa première pièce, *The House of Taurus*, adaptation des *Bacchantes* d'Euripide, date de 1959 (Sagar 186), et il n'en est pas non plus à sa première collaboration avec Peter Brook lorsque ce dernier lui propose de participer au festival de théâtre international de Persépolis en 1971. ⁴⁷⁶ L'expérience à laquelle le dramaturge offre au poète de participer est inédite : il ne doit pas composer un drame mais inventer un langage avec lequel les acteurs, d'une douzaine de nationalités différentes (Smith 30-1), évolueront sur scène, improvisant grâce à lui le déroulement de l'intrigue. De cette dernière, seuls les contours sont dessinés, au sens propre, par le poète, qui l'ancre (l'encre) sur le corps de Pramanath, rappelant, comme le signale A. C. H. Smith, le fait que « les langues trouvent, elles aussi leur origine dans la physiologie de l'homme », mettant en évidence, d'une part, le pouvoir de révélation de l'image, ⁴⁷⁷ et d'autre part, la quête d'un langage essentiel et inné à la nature humaine. Ted Hughes explore les ressources des racines langagières, avec la

⁴⁷⁵ « I continued this second part in partly the same style, but now felt the style was, taken at such length, too cryptic and exclusive. Also, I wanted to incorporate the simultaneous drama of a man losing his soul (by a crime against it), falling (convicted, condemned because of the crime) into the underworld where, after judgments, he is reunited with his 'soul' and reborn. I also wanted to set this in the suggested form of an alchemical disintegration and rebirth – which takes the form of a relationship between male and female, from whose union the transcendental new being is born. Accordingly, I now wrote some pieces to interleave with the others – not quite alternate though that might have been ideal – in which the relationship between male and female in this world (this ordinary and daily, outer world, non-bird but human) appears brokenly through the goings on in the cave – or in the crucible. These pieces I wanted to be in simpler, direct, more open style – shaped by the flow of their music rather than by the cryptoglyph patterning of their cartouche. The artist had to provide a few extra drawings, to accompany extra poems. » (LTH 634)

⁴⁷⁶ C'est avec Peter Brook que Ted Hughes travaille sur l'*Œdipe* de Sénèque, dans le cadre d'une production au National Theatre avec Sir John Gielgud dans le rôle d'Œdipe et Irene Worth dans celui de Jocaste. Ted Hughes doit adapter la pièce à partir d'une traduction déjà existante de David Turner. (Smith 21)

⁴⁷⁷ « He imagined the story as being enacted within the body of Prometheus on his rock, just as all languages originated in the physiology of man; and he drew a picture, a physiology of *Orghast*, showing in which parts of Prometheus's body the myths took place, and the sounds they gave rise to. The figure of Krogon, a great bird of prey, squatted on the shoulders of Prometheus, blotting out the light – Orghast – which, however, was repeated inside him, in the womb, surrounded by fertile, female darkness. As Hughes expounded, he gestured with his big hands, which were raw with a nervous complaint and instained with work. » (Smith 91)

volonté d'atteindre « la physiologie du discours » et d'offrir aux acteurs « des sons aux racines physiologiques ». ⁴⁷⁸

Orghast est fondé sur le projet de se passer du langage institué et d'exprimer des états de pensée par une langue uniquement composée de sons primordiaux, « purgés des associations hasardeuses de l'anglais, qui tente en permanence de supplanter la vérité de l'expérience par les mécanismes de sa propre vie autonome ». ⁴⁷⁹ Habité par la conviction, aussi affichée dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, que le sujet humain pâtit du trop d'importance accordée à la maîtrise d'un langage verbal rationnel et analytique, au détriment de la force expressive des images sensibles et immédiates, ⁴⁸⁰ Ted Hughes en souligne les conséquences délétères : le sujet humain finit par souffrir de l'impression de vivre « coupé de sa vie intérieure », d'être « prisonnier » et d'être maintenu « à l'écart de lui-même et même à l'écart du monde réel ». ⁴⁸¹ Ce sont ces images que le poète convoquait aussi dans *Poetry in the*

⁴⁷⁸ « An exploration of the roots of language must go beyond the verbal into the physiology of speech, and ask another set of questions, which Brook put in *The Empty Space*: 'Is there another language, just as exacting for the author, as a language of words? Is there a language of actions, a language of sounds – a language of word-as-part-of-movement, of word-as-lie, word-as-parody, of word-as-rubbish, of-word-as-contradiction, of word-shock or word-cry?' [...] Hughes aimed to offer the actors sounds from a physiological basis, which would, in the most literal sense, embody the mythic narrative he was composing at the same time. [...] If a sound may transmit a complicated mental state to *anyone*, regardless of his native tongue, providing the right sound can be found, the implication would be that there exists in the human race a common tonal consciousness, 'a language belonging below the levels where differences appear', in Hughes's words. It would be finding about vocabulary parallel to Noam Chomsky's case that identical 'deep structures' of grammar exist in every human mind, and are 'biologically determined'. » (Smith 42, 43, 47)

⁴⁷⁹ « Hughes had written one scene in English, which worked all right, but after that had come to feel that, for the composite mythology which was starting to form in his head, 'English was hopeless. It could never have come near it.' He had taken English to a bare, bald and imageless extreme already in *Oedipus*. The new syllables he now began to invent, the first vocabulary of *Orghast*, were a language 'purgéd of the haphazard associations of English, which continually tries to supplant experience and truth with the mechanisms of its own autonomous life. *Orghast* creates the sensation of a half-barbaric world.' He had been interested in the possibilities of a language of tones and sounds, without specific conceptual or perceptual meaning, long before, but for drama, not for poetry. In poetry, this sort of experiment remains meaningless, for such a language needs a body of precise, but unexpressed meaning behind – such as is supplied by religious intention (as in mantras, etc.) or by action'. » (Smith, 42-3, citant un entretien avec Tom Stoppard publié en partie dans *The Times Literary Supplement*)

⁴⁸⁰ « We are told that, in general, the left side processes verbal language, abstract concepts, linear argument, while the right side is virtually wordless, and processes sensuous imagery, intuitive ideas, spatial patterns of wholeness and simultaneity. One side or other tends to be dominant, but from moment to moment the interplay is variable. This duality accounts for the two main resources of human expression. By nature the two sides presumably live in a kind of happy marriage. A noisily chattering society is supercharged with right-side participation: music, song, dance, colour, imagery – and a vernacular tending naturally to imagery and musicality. » (SGCB 157)

⁴⁸¹ « Excluding imagery and emotion, and promoting the rational, analytical verbal formulation of life, in other words lifting the left side into dominance literally by suppressing the right, seems desirable in some situations. But where it becomes habitual, it removes the individual from the 'inner life' of the right side, which produces the sensation of living removed from oneself. Not only removed from oneself, but from the real world also, and living in a prison of some sorts, since the left side screens out direct experience, establishing its verbal 'system' as a hard ego of repetitive, tested routines, defensive against the chaos of real things, resisting adaptation to them. [...] The fact that this gigantic vision of complete human consciousness is set down as drama, rather than as an epic or metaphysical poem, is the ultimate aspect of its completeness: physical acting itself is the language of the right side, the verbal text the language of the left side, and the indivisibility – which is a function of the image and

Making, où il déplorait, en des termes très similaires, le fait que les mots « déplacent en permanence » la vérité de l'expérience humaine, et condamne l'homme à « vivre à l'écart de lui-même », « banni de lui-même et de la vie réelle. »⁴⁸² Ce constat renvoie encore à l'inadéquation du langage, décriée par Ted Hughes dans son hommage à l'œuvre de T. S. Eliot, parce qu'il s'avère seulement capable de proposer une « traduction » médiocre de l'expérience humaine et une « translocation » regrettable de sa vérité, qui confronte l'homme à l'énigme insoluble de sa propre essence.⁴⁸³ Dans *Poetry in the Making*, Ted Hughes faisait du poème une créature animée et espiègle, vantait les mérites de mots capables de garder leurs racines sensorielles et faisait l'éloge d'un langage vivant et bondissant, roulant des mécaniques et capable de s'animer de façon presque magique.⁴⁸⁴

Pour *Orghast*, il veut pousser plus loin encore ses recherches sur les ressources du langage. Il lui faut sonder ses profondeurs, là où ses images sont « moins visuelles et conceptuelles », et où il s'établit selon un « système de tensions auditives, viscérales et musculaires », en reposant sur une logique musicale et dramatique, qui lui permette d'obtenir « l'expressivité de l'action physique » et d'ainsi « pénétrer totalement certains états de l'être ».⁴⁸⁵ Trois niveaux de recherche sémiologique sont distingués par le poète, d'après le compte-

of the musical component of the language – is the seal of the global integrity of the whole operation, like no other created human work. » (SGCB 158, 161-2)

⁴⁸² « In a way, words are continually trying to displace our experience. And in so far as they are stronger than the raw life of our experience, and full of themselves and all the dictionaries they have digested, they do displace it. [...] I have tried to suggest how infinitely beyond our ordinary notions of what we know our real knowledge, the real facts for us, really is. And to live removed from this inner universe of experience is also to live removed from ourself, banished from ourself and our real life. The struggle truly to possess his own experience, in other words to regain his genuine self, has been man's principal occupation, wherever he could find leisure for it, ever since he first got this enormous surplus of brain. [...] Because it is occasionally possible to find the words that will unlock the doors of all those many mansions inside the head and express something – perhaps not much, just something – of the crush of information that presses in on us from the way a crow flies over and the way a man walks and the look of a street and from what we did one day a dozen years ago. Words that will express something of the deep complexity that makes us precisely the way we are [...] (WP 20, 23-4)

⁴⁸³ « We have no problem nowadays in seeing that the God-centred metaphysical universe of the religions suffered not so much an evaporation as a translocation. It was interiorized. And translated. We live in the translation, where what had been religious and centred on God is psychological and centred on an idea of the self – albeit a self that remains a measureless if not infinite question mark. » (WP 274)

⁴⁸⁴ « But if any of the parts are dead, if any of the words, or images or rhythms do not jump to life as you read them, then the creature is going to be maimed and spirit sickly. So, as a poet, you have to make sure that all those parts over which you have control, the words and rhythms and images, are alive. That is where the difficulties begin? Yet the rules, to begin with, are very simple. Words that live are those which we hear, like 'click', or 'chuckle', or which we see, like 'freckled' or 'veined', or which we taste, like 'vinegar', or 'sugar' or touch, like 'prickle' or 'oily', or smell, like 'tar' or 'onion' : words which belong directly to one of the five sense. Or words which act and seem to use their muscles, like 'flick' or 'balance'. » (WP 12)

⁴⁸⁵ « The deeper into language one goes, the less visual / conceptual its imagery, and the more aural / visceral / muscular its system of tensions [...] In other words, the deeper into language one goes, the more dominated it becomes by purely musical modes, and the more dramatic it becomes – the more unified with total states of being and with the expressiveness of physical action. » (Smith 45)

rendu qu'en livre A. C. H. Smith dans *Orghast at Persepolis* : au niveau iconique, où les sons trouvés « représentent directement l'objet ou l'action » qu'ils évoquent, et au niveau indiciel, où ils rappellent l'objet ou l'action en y faisant référence d'une manière indirecte, s'ajoute le niveau symbolique, fondé sur la relation arbitraire, soulignée par Ferdinand de Saussure, entre le signifiant et le signifié, et qui concerne la majorité des mots existants. Le travail de Ted Hughes concernant la langue d'Orghast vise au contraire à donner systématiquement une motivation aux sons choisis pour évoquer chaque réalité. Pour ce faire, il puise dans la réserve de racines sonores iconiques et indicielles déjà constituée et élargit leur sens afin de composer de nouvelles racines. A. C. H. Smith rappelle, à titre d'illustration, la façon dont le poète élabore, à partir d'onomatopées, une distinction entre les sons « GR- », pris pour exprimer l'acte de manger, « KR- », représentant l'idée de dévoration, et « ULL- », servant à décrire le fait d'avaler. Étendant par exemple, le sens du son « KR- », le poète lui rattache également l'idée plus générale de destruction. De fil en aiguille, il tisse des réseaux de significations à la « justesse » motivée, au gré des possibilités signifiantes des sons sélectionnés.⁴⁸⁶

Si A. C. H. Smith souligne l'importance de la théorie linguistique de Noam Chomsky dans la réflexion de Ted Hughes, convaincu qu'il existe effectivement des « structures grammaticales profondes » qui seraient « biologiquement déterminées », les recherches du poète mettent aussi en évidence son intérêt pour un cratylisme langagier bien plus ancien, qui affirme que la relation entre le son et le sens des mots doit être justifiée.⁴⁸⁷ Dans *Mimologiques*, Gérard Genette étudie la permanence historique d'une conception cratylque du langage et

⁴⁸⁶ « Sounds to represent physical actions could be found onomatopoeically; for instance, three kinds of eating were expressed as GR-'eat'; KR-'devour'; and ULL-'swallow'. This was the first level of Orghast, what semiologists would call 'iconic', the direct representation of an object or action. The next level, 'indexical' in the language of semiology, is one at which the object or action might be inferred from the evidence presented. Here one might cite, in Orghast, two words which, though familiar to English ears, are not exclusive to English: MAMA (the meaning inferred from the sucking shape of the lips, says Hughes), and DADA, which Hughes characterized as 'the person over there, who doesn't give me food, is strange, and comes to represent the outside world'. The greatest difficulty was at the third level, that of embodying abstract ideas. Here, the semiological term, 'symbolic', is of no use; a symbol (the vast majority of most normal words, for instance) has no relationship to the object or action it represents other than by convention. Such arbitrariness, assuming prior knowledge in an audience, is precisely one of the barriers which the Centre wants to break down, or tunnel under. Instead, Hughes set himself the ambition of finding sounds which would, as unequivocally as he could manage, correspond to the abstract idea. He did not start completely in the void. Some of the abstract vocabulary could be pieced together by using the simpler, physiologically justified sounds as roots. For example, KR could be generalized from 'devour' to stand for the abstract idea of destruction [...] In addition, Hughes compromised to the extent of allowing certain sounds native to him, in north-country English and Gaelic, to enter Orghast when there seemed to be some more than accidental rightness about them. » (Smith 43-4)

⁴⁸⁷ Dans *Mimologiques*, *Voyage en Cratylie*, Gérard Genette explore l'incroyable « postérité du Cratyle », dialogue de Platon ayant inauguré les discussions concernant le lien qui unit le mot et la chose en établissant « une relation d'analogie en reflet (d'imitation) laquelle *motive*, c'est-à-dire justifie l'existence et le choix du premier ». (Genette, Gérard. *Mimologiques*. 1976. Points Essais. Paris : Le Seuil, 1999, 7 et 9).

évoque notamment *Le Traité de la formation mécanique des langues* du président de Brosses qui soutient justement que la « motivation » de cette relation est non seulement « *physique*, imposée par la nature et non arbitrairement instituée par l'homme » mais qu'elle est aussi une « nécessité *organique* en ce qu'elle procède de la constitution des organes de la voix ». ⁴⁸⁸ Le mot « Orghast » révèle ce fondement physiologique par sa proximité avec les mots « organe » ou « orgasme » : comme le titre de *Gaudete*, qui fait résonner un appel à la réjouissance, *Orghast* célèbre le corps qui exulte.

Gérard Genette souligne en outre que le cratylisme touche non seulement la parole mais aussi l'écriture, que le mimologisme est mimophonie autant que mimographie, évoquant un « hiéroglyphe généralisé » qui, s'il ne concerne pas directement le travail de Ted Hughes pour le langage uniquement oral d'*Orghast*, rappelle ses commentaires à l'égard de la densité signifiante des textes de Vasko Popa, informe ses remarques à propos du langage de *Cave Birds* et des dessins de Leonard Baskin, et concerne bel et bien la méthode théâtrale envisagée par Peter Brook et la performance des acteurs. ⁴⁸⁹ Le dramaturge, de son côté, prépare en effet sa troupe à améliorer ses talents d'improvisation : les acteurs s'exercent, au cours de séances d'entraînement, à contrôler et user de leur corps, à maîtriser leur souffle et jouer de leur voix. Selon lui, le travail de l'acteur consiste à « animer, à donner vie à ce qui n'en a pas », et son corps doit en être l'instrument, discipliné et affûté, capable de s'adapter à toutes les situations. ⁴⁹⁰ La spontanéité de la performance théâtrale est centrale dans la réflexion de Peter Brook qui veut contrer la sclérose devenue inhérente à un art représentatif qui a progressivement imposé la pratique de la répétition, et a ainsi perdu, selon lui, tous ses pouvoirs. ⁴⁹¹ Dans *The Empty Space*, il déplore en effet la disparition d'un théâtre sacré, lieu

⁴⁸⁸ Genette. *ibid.* 95.

⁴⁸⁹ « Or la langue ne se matérialise pas seulement dans la parole, mais aussi dans l'écriture, et à côté (ou au-dessous, ou au dessus, comme voudra, et j'y reviens) de la mimésis phonique, on peut rêver – on a rêvé, d'une mimésis graphique, imitation par les formes sensibles de l'écriture. » (Genette. *ibid.* 77) Voir notamment le chapitre « L'hiéroglyphe généralisé » (133-66) où Genette étudie l'œuvre d'Antoine Court de Gébelin qui développe une « théorie de l'écriture « hiéroglyphique » [qui] n'est ni très développée ni très originale » selon Genette, mais où on « retrouve l'idée, déjà empruntée par de Brosses à Warburton, de la figurativité (au sens rhétorique) des idéogrammes, par synecdoque, métonymie et métaphore, et celle de la simplification progressive des caractères » (59).

⁴⁹⁰ « Our job is to animate, to put life into the lifeless. » (Smith 32) (Voir notamment les chapitres 2 et 3 d'*Orghast at Persepolis*.)

⁴⁹¹ Les réflexions de Peter Brook sur les enjeux de la répétition articulent l'équation « Théâtre = R r a », « repetition, representation, assistance » (Brook, Peter. *The Empty Space*. 1968. New York : Touchstone, 1996, 171 sqq).

oublié de l'affrontement de forces primordiales et de la révélation de vérités grandioses.⁴⁹² Les exercices auxquels s'adonnent les acteurs ont pour finalité de rétablir la fonction rituelle de l'art dramaturgique, dont les recherches langagières de Ted Hughes visent également à tirer parti.

Si, dans *Poetry in the Making*, Ted Hughes fait du poème un animal vivant, c'est parce qu'il est persuadé, comme il le suggère aussi dans un entretien accordé au magazine *Vogue* consacré au langage d'*Orghast*, qu'il constitue, d'une part, « une créature de vérités » (« this creature of truths »), et que, d'autre part, seuls les animaux et les oiseaux ont gardé le secret d'un langage capable d'exprimer la vérité de l'existence avec pureté et immédiatement.⁴⁹³ Ce faisant, le poète met en évidence le caractère sacré d'un tel langage, dont seul le chaman connaît le secret, comme le montre Mircea Eliade dans *Mythes, rêves et mystères* : celui qui sait « communiquer avec les animaux, parler leur langue » [...] participe à leurs secrets et jouit de leur vie plénière ». ⁴⁹⁴ Telle est le fondement de la quête héroïque, quête à la fois chamanique et poétique, dont la finalité est d'œuvrer à la « régénération de la psyché humaine ». ⁴⁹⁵ Dans *Poetry in the Making*, Ted Hughes souligne en effet ce point commun à l'art et à la religion : il met en avant les efforts fournis par l'homme pour « posséder sa propre expérience » et « reconquérir son être véritable » comme étant au centre de toutes ses « préoccupations ». C'est à cette fin qu'il a « inventé » la religion et l'art, ⁴⁹⁶ et c'est la forme dramatique, parce qu'elle puise dans la force de signification de l'action physique et du rituel religieux, qui lui permet le mieux de vérifier les possibilités offertes par ce langage fondé sur le pouvoir des tonalités et des sonorités qu'il invente pour *Orghast*.

Peter Brook est lui aussi animé de la volonté de transformer la scène de son théâtre et d'en faire le lieu d'un rituel sacré, d'une cérémonie épiphanique et apocalyptique. Dans *The Empty Space*, le dramaturge loue la vision d'Antonin Artaud dont l'influence, dans le projet

⁴⁹² « We have lost all sense of ritual and ceremony. [...] And after the years and years of weaker and waterier imitations we now find ourselves rejecting the very notion of a holy stage » ; « the theatre [was] a holy place in which a greater reality could be found » (Brook 64).

⁴⁹³ « It is human, of course, but it is also everything else that lives. When we hear it, we understand what a strange creature is living in this Universe, and somewhere at the core of us – strange, beautiful, pathetic, terrible. Some animals and birds express this being, pure and without effort, and then you hear the whole desolate, final actuality of existence in a voice, a tone. » (WP 125-6)

⁴⁹⁴ Eliade. Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. 1957. Folio Essais. Paris : Gallimard, 1990, 83.

⁴⁹⁵ « The shaman seems to undergo, at will and at phenomenal intensity, and with practical results, one of the main regenerating dramas of the human psyche: the fundamental poetic event. » (WP 58)

⁴⁹⁶ « The struggle truly to possess his own experience, in other words to regain his genuine self, has been man's principal occupation, wherever he could find leisure for it, ever since he first grew this enormous surplus of brain. Men have invented religion to do this for others. But to do it for themselves, they have invented art – music, painting, dancing, sculpture, and the activity that includes all these, which is poetry. » (WP 24)

d'*Orghast*, est particulièrement palpable du point de vue dramaturgique aussi bien que langagier.⁴⁹⁷ Dans *Le Théâtre et son double*, Antonin Artaud propose un « théâtre de la cruauté » qui « sur le plan de la représentation » n'implique absolument pas un spectacle barbare et sanguinolent, mais concerne la violence « beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous », et qui révèle que « nous ne sommes pas libres ».⁴⁹⁸ Il veut voir à nouveau triompher l'« idée religieuse » qui fonde, par sa puissance poétique et théâtrale, les plus grands mythes, et qui atteint le public « sans médiation, sans contemplation inutile, sans rêve épars ». En elle, résident ces « forces dominantes » qui « dirigent tout », et dont l'homme doit retrouver la trace en lui-même ; il y puisera les énergies « qui en fin de compte créent l'ordre et font remonter le taux de la vie », à moins de succomber, n'étant plus bon « que pour le désordre, la famine, le sang, la guerre et les épidémies ».⁴⁹⁹ Selon le dramaturge, il faut en revenir à « cette idée élémentaire magique » du théâtre (Artaud 86) et faire de ce dernier « une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie ». Le monde représenté sur scène ne doit pas être un artifice sans lien avec la réalité, mais doit posséder une force de suggestion réaliste, sans pour autant chercher à être le « calque » imbécile et l'esclave de la réalité. Le théâtre doit avoir la puissance évocatoire du rêve, « cette liberté du songe, que [le public] ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté » (Artaud 91-2).

Antonin Artaud entrevoit, en outre, la « mystérieuse identité d'essence » qui réunit le principe du théâtre et celui de l'alchimie, et que, de façon troublante, Ted Hughes repère et développe lui-même dans *Cave Birds*, à travers ses poèmes et les dessins de Leonard Baskin (Artaud 50). Pour Antonin Artaud, le théâtre, comme la poésie, est effectivement alchimique, non pas seulement parce qu'il fait de l'or avec de simples mots ou gestes, mais parce qu'il porte sa réalité et sa fin hors de lui.⁵⁰⁰ Le théâtre est un « mirage » et la réalité qu'il convoque sur

⁴⁹⁷ Dans *The Empty Space*, Peter Brook décrit en des termes élogieux la méthode et la vision d'Antonin Artaud (Brook 57-9).

⁴⁹⁸ Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1938, 85.

⁴⁹⁹ « Ou nous serons capables d'en revenir par des moyens modernes et actuels à cette idée supérieure de la poésie et de la poésie par le théâtre qui est derrière les Mythes racontés par les grands tragiques anciens, et capables encore une fois de supporter une idée religieuse du théâtre, c'est-à-dire, sans méditation, sans contemplation inutile, sans rêve épars, d'arriver à une prise de conscience et aussi de possession de certaines forces dominantes, de certaines notions qui dirigent tout ; et comme les notions quand elles sont effectives portent avec elles leur énergie, de retrouver en nous ces énergies qui en fin de compte créent l'ordre et font remonter le taux de la vie, ou nous n'avons plus qu'à nous abandonner sans réactions et tout de suite, et à reconnaître que nous ne sommes plus bons que pour le désordre, la famine, le sang, la guerre et les épidémies. » (Artaud 85)

⁵⁰⁰ « Il y a entre le principe du théâtre et celui de l'alchimie une mystérieuse identité d'essence. C'est que le théâtre comme l'alchimie est, quand on le considère dans son principe et souterrainement, attaché à un certain nombre de bases, qui sont les mêmes pour tous les arts, et qui visent dans le domaine spirituel et imaginaire à une efficacité analogue à celle qui, dans le domaine physique, permet de faire réellement de l'or. Mais il y a encore entre le

scène est « virtuelle » : « Là où l'alchimie, par ses symboles, est comme le Double spirituel d'une opération qui n'a d'efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux » (Artaud 50-2). A cet égard, le lien entre le théâtre de la cruauté et la façon dont Ted Hughes envisage sa propre pratique poétique devient manifeste : lui aussi veut transporter son lecteur dans un rêve fécond qui lui permettra d'envisager le réel avec plus de lucidité, rêve qui est celui, initiatique et chamanique, de la « quête héroïque ». Si le Théâtre est double, pour reprendre l'expression d'Antonin Artaud, il est effectivement aussi cruel, cette fois au sens où l'entend Clément Rosset, parce que, comme l'œuvre de Ted Hughes le montre aussi, il ramène l'homme, au détour de tous les chemins explorés, à la seule réalité possible de « l'univers inadapté » qu'il habite.

Avec *Orghast*, Ted Hughes et Peter Brook veulent rétablir l'efficacité sociale et la puissance sacrée du rituel théâtral, mais également éprouver les ressources offertes par la forme artistique qui est respectivement la leur, en la poussant à ses limites. C'est en réalité un sacrifice qui a lieu sur la scène comme sur la page, car si Peter Brook envisage le théâtre comme tel (Brook 72), Ted Hughes cherche aussi à mettre en avant ce don absolu, humain et langagier, qu'exige la pratique poétique. Dans *Orghast*, Hughes semble toucher du doigt le souhait d'Antonin Artaud d'« arracher à la parole » « ses possibilités d'expansion hors des mots », en employant un « langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées », de mener plus loin sa propre entreprise poétique de faire « avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes » pour créer une « métaphysique de la parole, du geste, de l'expression », où la voix et le corps s'engagent totalement jusqu'à la dissolution. Telle est aussi la « cruauté » du langage poétique dont Ted Hughes est en quête, œuvrant pour révéler, comme la chair sous la peau écorchée, cet envers du langage évoqué à propos de l'œuvre de Vasko Popa et qui rend nécessaire un sacrifice et un don sans réserve.

théâtre et l'alchimie une ressemblance plus haute, et qui mène métaphysiquement beaucoup plus loin. C'est que l'alchimie comme le théâtre sont des arts pour ainsi dire virtuels, et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes. » (Artaud 50)

Chapitre 6

Le sacrifice ou le drame de l'unique chemin

Dans le Prologue de *Gaudete*, le dédoublement de Lumb prend la forme d'un rituel qui ne résulte pas seulement de la nécessité de remplacer le Révérend, convoqué par des esprits dans « l'autre monde » pour y accomplir sa mission,⁵⁰¹ mais qui, sous des airs de sacrifice initiatique, semble viser à le punir de n'avoir pas secouru la figure féminine à la fois « vivante et morte », gisant dans les ténèbres de sa propre indifférence, et vouloir ainsi le préparer à l'épreuve qu'il doit traverser. En fait, la ressemblance entre certains passages du Prologue et la fin du récit central où le double de Lumb, vaincu par les villageois, meurt et disparaît définitivement, invite à considérer ses échecs comme le dédoublement, en forme de reflet inversé, de ceux du Lumb original. Le récit de *Gaudete* ne raconte pas les succès de son personnage central, secondé par son double bienveillant et savant, mais bien au contraire, expose pleinement, par la surenchère du dédoublement, des failles irrémédiables, donnant lieu à un déchaînement de pulsions irrationnelles et vaines. Il faut attendre l'Épilogue pour que, dans l'espace des poèmes, soit ménagée pour la première fois, comme *a posteriori* et dans le décalage apporté par la mort, une marge de progression.

Dans le Prologue a donc lieu cette épreuve qui rapproche Lumb non pas seulement de Parsifal, mais aussi d'Hercule, et donc de Saint Georges, symbole de l'homme de la raison auquel le demi-dieu triomphant est associé dans « Crow's Account of St George ». La description que livre Ted Hughes de ce moment critique au début de *Gaudete* trouve en effet un écho dans la lecture de certains passages de l'œuvre de Robert Graves où ce dernier évoque la figure du puissant Hercule. Le redoutable rituel qui a lieu dans le Prologue, avec ses airs de sacrifice expiatoire, rappelle à de nombreux égards la mort rituelle d'Hercule décrite dans *The White Goddess* :

The manner of his death can be reconstructed from a variety of legends, folk customs and other religious survivals. At mid-summer, at the end of a half-year reign, Hercules is made drunk with mead and led into the middle of a circle of twelve stones arranged around an oak, in front of which stands an altar-stone; the oak has been lopped until

⁵⁰¹ « An Anglican Clergyman, the Reverend Nicholas Lumb, is carried away into the other world by elemental spirits. Just as in the folktale, these spirits want him for some work in their world. » (G 9)

it is T-shaped. He is bound to it with willow thongs in the 'five-fold bond' which joins wrists, neck and ankles together, beaten by his comrades till he faints, then flayed, blinded, castrated, impaled with a mistletoe stake, and finally hacked into joints on the altar-stone. [...] His tanist succeeds him and reigns for the remainder of the year, when he is sacrificially killed by a new Hercules. (Graves 125-6)

Lumb et son double sont le reflet l'un de l'autre, reflet qui se matérialise au cours d'un rituel magique et violent où le chêne choisi par le Révérend se transforme en être de chair et de sang. Lumb, en choisissant de se lier à un chêne, est bien semblable à Hercule, intimement associé à cet arbre symbolique par la mythologie. Comme le souligne Robert Graves, Hercule y trouve non seulement un symbole de sa virilité, mais il en fait aussi l'insigne des rituels orgiastiques qu'il organise, et que son union annuelle à une « reine des bois » vient couronner.⁵⁰² Le double de Lumb, tel Crow guidé par ses appétits sans mesure, rejoue de manière détournée le destin d'Hercule : il est bien déterminé à mettre au monde un rejeton messianique en s'accouplant aux femmes de sa paroisse.⁵⁰³ Dans le récit de *Gaudete*, Felicity sera la « reine des bois » élue par Lumb, et devient une incarnation supplémentaire du féminin désacralisé par l'homme de la raison à l'âge moderne, le Jéhovah critiqué par Ted Hughes dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*.

Dans *The White Goddess*, Robert Graves souligne en outre que la figure d'Hercule est le produit de tout un ensemble de légendes qui ont donné lieu à un grand nombre de personnalités différentes ; souvent, Hercule apparaît comme une instance essentiellement duelle, liée à un frère jumeau avec qui il règne sur des royaumes voisins, rappelant les frères Castor et Pollux, Romulus et Remus, ou bien encore Abel et Caïn.⁵⁰⁴ Dans *Gaudete*, Ted Hughes place au premier plan cette dualité, inhérente non seulement au demi-dieu mais à tout individu, et il n'est, pour le comprendre, pas nécessaire de faire intervenir le double maladroit du Révérend Lumb. Le second épigraphe qui introduit la lecture, convoquant Héraclite, le montre d'entrée de jeu : « If it were not Hades, the god of the dead and the underworld, for whom these obscene songs are sung and festivals are made, it would be a shocking thing but Hades

⁵⁰² « He carries an oak-club, because the oak provides his beasts and his people with mast and because it attracts lightning more than any other tree. [...] This Hercules is male leader of all orgiastic rites [...]. He performs an annual green-wood marriage with a queen of the woods, a sort of Maid Marian. » (Graves 125)

⁵⁰³ « This changeling proceeds to interpret the job of ministering the Gospel of love in his own log-like way. He organises the women of his parish into a coven, a love-society. And the purpose of this society, evidently, is the birth of a Messiah to be fathered by Lumb. » (G 9)

⁵⁰⁴ « Hercules first appears in legend as a pastoral sacred king and, perhaps because shepherds welcome the birth of twin lambs, is a twin himself. [...] In the Eastern Mediterranean he reigns alternatively with his twin, as in the double kingdoms of Argos, Lacedaemon, Corinth, Alba Longa, and Rome. Co-kings of this type are Iphiclus, twin to Tirynthian Hercules; Pollux, twin to Castor; Lynceus, twin to Idas; Calais, twin to Zetes; Remus, twin to Romulus; Demophoon, twin to Triptolemus; the Edomite Perez, twin to Zarah; Abel, twin to Cain; and many more. » (Graves 125, 127)

and Dionysus are one » (G 9). Pour le philosophe de l'identité des contraires, la gravité de la mort et l'ivresse de la vie se complètent comme Dionysos et Hadès, et la première doit être acceptée et célébrée comme le simple prélude au renouveau de la seconde.

Robert Graves rappelle d'une part qu'Hercule, lui aussi, représenté sous des airs de taureau dans les œuvres d'art grecques, est bel et bien associé à Dionysos, dont le « totem est un taureau blanc », rappelant justement la puissante bête qui s'approche de Lumb dans le Prologue. D'autre part, si Hercule et Dionysos sont ainsi liés, ce dernier est encore à rapprocher d'Osiris et d'Apollon,⁵⁰⁵ faisant valoir de nouvelles facettes de la personnalité d'Hercule, et démultipliant, une fois de plus, les reflets du miroir dans lequel l'homme de la raison n'ose plus, quant à lui, se contempler⁵⁰⁶ :

Hercules is represented in Greek art as a bull-necked champion, and may for all practical purposes be identified with the demi-god Dionysus of Delphi, whose totem was a white bull. Plutarch of Delphi, a priest of Apollo, in his essay *On Isis and Osiris* compares the rites of Osiris with those of Dionysus. He writes:

The affair about the Titans and the Night of Accomplishment corresponds with what are called 'Tearings to pieces', 'Resurrections' and 'Regenerations' in the rites of Osiris. The same applies to burial rites. There are burial chests of Osiris in many Egyptian cities; similarly we claim at Delphi that the remains of Dionysus are buried near the place of the Oracle. And our consecrated priests perform a secret sacrifice in Apollo's sanctuary at the time of the awakening of the Divine Child by the Thyiades. Thus 'Hercules' is seen to be also another name for Osiris whose yearly death is still celebrated in Egypt, even after thirteen centuries of Mohammedanism. [...]

Plutarch carefully distinguishes Apollo (Hercules as god) from Dionysus (Hercules as demi-god). This Apollo never dies, never changes his shape; he is eternally young, strong and beautiful. Dionysus perpetually changes, like Proteus the Pelasgian god, or Periclymenus the Minyan, son of Neleus, or the ancient Irish Uath Mac Immomuin

⁵⁰⁵ Jean-Pierre Vernant rappelle que la « catégorie du 'dionysiaque' a été élaborée en fonction de la dichotomie instituée par Nietzsche : Apollon-Dionysos. La clé de cette construction, dont la ligne va de E. Rohde à M. P. Nilsson, J. Harrison, W. Otto, E. R. Dodds, H. Jeanmaire, pour ne citer que les contributions majeures, nous l'avons trouvée en son origine : la Psyché de Rohde, publiée en 1893. [...] Pour Rohde – et c'est le point décisif – , le dionysisme représente dans la culture grecque un corps étranger. [...] Dionysos n'aurait rien de commun avec la civilisation et la religion vraiment grecques, celles du monde homérique. Cette complète altérité consiste en ce que l'expérience religieuse dionysiaque, au lieu de vous intégrer au monde à votre juste place, vise à vous projeter hors de lui dans l'extase, à vous unir au dieu dans la possession. Les pratiques de transe du Dionysosthrace, donnant lieu à des crises contagieuses de caractère plus ou moins pathologique, auraient donc, à l'origine, constitué aux yeux des Grecs des conduites aberrantes, anomiques, dangereuses ; pourtant elles portaient en elles le germe de ce à quoi la Grèce va donner, à terme, son plein développement : un véritable mysticisme. Entre le délire collectif de la mania, dans la transe et la possession, la fuite hors du monde pour atteindre à la plénitude de soi, la condamnation de l'existence mondaine, les pratiques d'ascèse, la croyance en l'immortalité de l'âme, il y aurait continuité. » (Vernant, Jean-Pierre. « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide ». In *L'Homme*, tome 25, n°93, 1985, 34-5 ; https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1985_num_25_93_368541)

⁵⁰⁶ « The next type of Hercules is an agricultural as well as a pastoral king [...]. Early portraits of him, with lion skin, club and grain sprouting from his shoulders, have been found in Mesopotamian cities of the third millennium B.C. [...]. For each year that the reign of this agricultural Hercules is prolonged he offers a child-victim in his stead; which explains the Greek legends of Hercules killing children by accident or in a fit of madness, and the destruction by fire, after a temporary investiture as king, of various unfortunate young princes, among them Gwern, nephew of Bran; Phaethon, son of Helios; Icarus, son of Daedalus, who flew too near the sun; Demophoon, son of Celeus of Eleusis, whom Demeter was trying to immortalize; and Dionysus son of Cretan Zeus. It also explains the child- sacrifices of Phoenicia, including those offered to Jehovah Melkarth in the Valley of Hinnom (or Gehenna) the home of the undying serpent, where the sacrificial fire was never quenched. » (Graves 127-8)

('Horror son of T error'), into an infinity of shapes. So Pentheus in the *Bacchae* of Euripides charges him to appear 'as a wild bull, as a many-headed snake, or as a fire-breathing lion' – whichever he pleases: almost exactly in the words of the Welsh bard Cynddelw, a contemporary of Gruffudd ap Kynan's:
Yn rith llew rac llyw goradein, yn rith dreic rac dragon prydein.
 Thus in Britain, Amathaon was Hercules as Dionysus; his father Beli was Hercules as Apollo. (Graves 133-4)

Comme le signale Robert Graves, le culte de Dionysos, au même titre que celui d'Osiris, repose sur des pratiques rituelles de purgation où la mort sacrificielle joue un rôle central, indispensable à la régénération et la résurrection de l'âme ; c'est cette étape indispensable que Ted Hughes évoque en décrivant la quête initiatique du vol chamanique,⁵⁰⁷ parcours qui est encore celui que dessine Héraclite dans le quinzième de ses fragments. En outre, comme le suggère Robert Graves en liant Apollon à Dionysos, reprenant le couple emblématique formé par Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, si le premier est le dieu solaire des arts visuels, de la parfaite mesure et de la beauté plastique, ce dernier est le dieu de la subversion théâtrale et de l'ivresse musicale, du désordre, du feu et de la passion enthousiaste, avec tout ce qu'elle comporte de violence et de folie.⁵⁰⁸

De façon générale, la folie est un élément essentiel du culte dionysiaque ; « l'état de transe extatique auquel conduit la perpétration de ses rites » et la propre « frénésie » du dieu en sont les deux facettes, comme le rapporte Henri Jeanmaire. Il évoque les « ménades », ces

⁵⁰⁷ « At the simplest, these dreams are no more than a vision of an eagle, as among the Buryats, or a beautiful woman (who marries them), as among the Goldi. But at the other extreme, the dreams are long and complicated, and dramatize in full the whole psychological transformation that any shaman, no matter how he has been initially chosen, must undergo. The central episode in this full-scale dream, just like the central episode in the rites where the transformation is effected forcibly by the tribe, is a magical death, then dismemberment, by a demon or equivalent powers, with all possible variants of boiling, devouring, burning, stripping to the bones. From this nadir, the shaman is resurrected, with new insides, a new body created from him by the spirits. When he recovers from this – the dream may hold him in a dead trance for several days – he begins to study under some shaman, learning the great corpus of mythological, medical, and technical lore of the particular cultural line of shamanism he is in: this stage takes several days. » (WP 57)

⁵⁰⁸ « Apollon, le dieu de toutes les formes plastiques, est en même temps le dieu prophétique. Lui qui d'après la racine de son nom est le « brillant », la divinité de la lumière, règne aussi sur la belle apparence du monde intérieur de l'imagination. [...] On pourrait même désigner Apollon comme la superbe image divine du *principium individuationis*, dont le geste et le regard nous disent tout le plaisir et toute la sagesse de l'« apparence », ensemble avec sa beauté ». Nietzsche évoque, à l'opposé, « l'horreur » et « l'extase délicate que la rupture du *principium individuationis* fait monter du fond le plus intime de l'homme, ou même de la nature » et qui permettent d'appréhender « l'essence du dionysiaque. « Que ce soit sous l'influence du breuvage narcotique dont parlent dans leurs hymnes tous les hommes et les peuples primitifs, ou lors de l'approche puissante du printemps qui traverse la nature entière et la secoue de désir, s'éveillent ces passions dionysiaques qui, à mesure qu'elles gagnent en intensité, abolissent la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi. » Nietzsche souligne qu'il y a « des hommes qui par manque d'expérience ou par stupidité se détournent » des troupes d'hommes placés « sous l'empire de la puissance dionysiaque », y voyant la marque de « maladies populaires », se moquant avec « des sarcasmes ou des airs de pitié, tout remplis qu'ils sont du sentiment de leur propre santé : les malheureux, ils ne soupçonnent certainement pas quel teint cadavérique et quelle allure fantomatique prend leur 'santé' quand passe en grondant auprès d'eux le cortège, flamboyant de vie, des fous de Dionysos » (Nietzsche 1872, 29-31).

« femmes possédées par le dieu » qui s'adonnent aux danses et randonnées rituelles dans un état de folie auquel elles doivent leur nom (*mania*), mais aussi le dieu, lui-même « en proie à ces désordres », par exemple au sixième chant de l'*Iliade*, où il est décrit « furieux » (*mainomenos*), se battant contre son persécuteur Lycurgue.⁵⁰⁹ Marcel Détiénne, en définissant son Dionysos « épidémique » le souligne également : la violence de Dionysos et celle qu'exige son culte sont toujours liées à la folie, la *mania* qui « conduit au meurtre, entraîne à l'impureté, impose la souillure extrême de l'homicide ». Elle fonde la « singularité de Dionysos, le dieu qui devient, au cours des cérémonies de son culte, Bacchos, accédant lui-même à l'état que connaissent les fidèles initiés à ses *orgia*, à ses 'actions' divines. Initiation qui conjoint dans son espace téléstique, d'une part, l'alternance de la purification et de la folie-souillure, et, de l'autre, le masque-travestissement avec le voir de la facialité brutale. Le Dionysos purificateur serre de près le dieu qui rend fou, le Baccheios, se manifestant par la *mania* qui appelle en retour d'être purifiée ». ⁵¹⁰ Ainsi, la violence et la folie sont toutes les deux réciproques : elles sont aussi bien provoquées par le dieu qu'il en est la victime ; et l'équilibre entre leur potentiel vertueux et leur potentiel maléfique est toujours précaire. Comme le rappelle Jean-Pierre Vernant, Dionysos est comme le vin, « terrible à l'extrême, infiniment doux » (Vernant 49), et un rien sépare l'ivresse extatique de la transe religieuse, de la folie destructrice du sacrifice qui dégénère. Enfin, pour reprendre les termes employés par René Girard, c'est la fragilité de la

⁵⁰⁹ « [Le thème de la frénésie de Dionysos] est donné avec l'élément le plus caractéristique de son culte, l'état de transe extatique auquel conduit la perpétration de ses rites et en particulier les danses et les randonnées auxquelles se livrent les femmes possédées par le dieu ; elles doivent précisément à la *mania* dont elles sont atteintes leur désignation la plus courante qui voit en elles des Folles, des Ménades (à Sparte *dysmainai*, de tristes folles). C'est le dieu lui-même qui, dans maintes légendes de fondation de son culte, est à l'origine de ces comportements, et il en donne l'exemple. Car si la *mania* est la manifestation de la possession chez ceux ou celles que possède le dieu, lui-même est représenté comme en proie à ces désordres. C'est même ce trait qui le caractérise dans l'attestation la plus ancienne que nous ayons d'un épisode de sa légende et sans doute d'un élément de son culte, car dans le célèbre épisode du chant VI de l'*Iliade* qui le met en scène aux prises avec son persécuteur Lycurgue et entouré de ses « nourrices », il nous est donné comme le furieux (*mainomenos*) Dionysos. Rien dans le texte n'autorise à penser qu'il renferme une allusion à autre chose qu'à la façon dont l'auditoire d'un rhapsode homérique se représente le dieu qui mène le cortège des « femmes folles », le Dionysos *Baccheios* qu'imitent les Bacchants et les Bacchantes et dont la présence les jette en transes, le même Dionysos qui, sous l'invocation de *Lysios*, présidera, la crise passée, à leur retour à la santé. » (Jeanmaire, Henri. « Dionysos et Héra ». In *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire 1945-1946 et 1946-1947*, 1944, 88. URL : https://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1944_num_57_53_17565)

⁵¹⁰ Marcel Détiénne décrit trois épisodes « épidémiques » qui mettent en scène la « dualité » de Dionysos : « Épreuve de démence noire dont l'achèvement est la purification et la procédure téléstique. Celle-là, précisément, qu'il expérimente dans son histoire biographique quand, saisi par le délire envoyé par Héra, marâtre toujours attentive, Dionysos errant, est accueilli par Rhéa au pays de Cybèle, se voit purifié, délivré de la *mania* et initié alors à ses télétaï, à ses cérémonies bacchiques. » (Détiénne, Marcel. « Conférence de M. Marcel Détiénne ». In *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire 1984-1985*, 1984, 319. URL : https://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1984_num_97_93_16204)

mécanique sacrificielle qui est ici mise en évidence, comme l'est le danger de la violence sacrée.

Dans la *Poétique*, Aristote rappelle l'origine commune du théâtre et de la religion, en évoquant les dithyrambes prononcés en l'honneur de Dionysos. En définissant le principe cathartique sur lequel le théâtre tragique repose, il tisse également un lien étroit entre la pratique théâtrale et le sacrifice religieux. Sacrifice et tragédie exhibent une brutalité similaire : ils mettent en scène, selon leurs modalités spécifiques, la même violence sacrée d'une mécanique implacable qu'ils représentent à titre exemplaire et expiatoire pour purger de ses maux la communauté des fidèles ou celle des spectateurs.⁵¹¹ Pourtant, dans *Gaudete*, a lieu un double sacrifice qui, comme « la pièce dans la pièce », va mettre au jour les intentions de chacun, mais va surtout permettre à l'homme de la raison de comprendre ce qui lui reste à faire. D'une part, les villageois sont bien déterminés à mener à bien cette opération cathartique : il faut se débarrasser du double de Lumb qui a semé le désordre et répandu sa souillure, afin d'assainir le village, rétablir l'ordre et la sérénité dans la communauté. D'autre part, au cours du récit, Maud va rejoindre ce mouvement polarisé contre Lumb seulement parce qu'elle s'est rendue compte de la duplicité de son maître. En effet, Maud doit initialement jouer un autre rôle : elle doit célébrer le mariage entre Lumb et Felicity, pour rétablir, à travers cette dernière, les pouvoirs de la Déesse bafouée dont elle va honorer la tombe. En sacrifiant la jeune femme sur l'autel, à nouveau entaché, de la Déesse de l'Être Complet, Maud met en évidence la trahison de Lumb qui, se soustrayant une fois de plus à ses obligations sacrées, ne souhaite plus que s'enfuir et mener une vie ordinaire.

La cérémonie que la domestique doit normalement présider est tout autre : Maud est là pour rappeler son devoir à l'homme de la raison. Si ce dernier, comme le montrait l'un de ses notables modèles, le Saint Georges herculéen représenté dans *Crow*, souffre d'une fracture intérieure, son être est aussi partagé en vertu d'une dualité qui lui est immanente, et que la figure d'Hercule permet paradoxalement d'appréhender. Son nom, qui signifie « Gloire d'Héra

⁵¹¹ « Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions. » (Aristote, *Poétique*. Trad. J. Hardy. 1990. Tel. Paris : Gallimard, 1996, 87). Si Aristote fait reposer l'efficacité de la catharsis sur la forme dramatique par opposition à la forme narrative, le lien que conserve le récit de *Gaudete* avec le projet cinématographique initial de Ted Hughes permet ce rapprochement. Tout est effectivement tourné vers « l'action » et le mouvement permanent qui entraîne la narration comme une vague et aspire le lecteur (« But then I became more interested in doing a headlong narrative. Something like a Kleist story that would go from beginning to end in some forceful way pushing the reader through some kind of tunnel while being written in the kind of verse that would stop you dead at every moment. A great driving force meeting solid resistance », Faas 214).

»,⁵¹² porte en lui un hommage à cette puissante déesse aussi protectrice et vengeresse, à la fois Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis que le demi-dieu doit reconnaître et faire sienne. C'est bien le sens donné à l'épreuve endurée par Lumb : lui aussi doit apprendre à se retourner et à voir celle qu'il a ignorée, à comprendre, honorer et faire sienne celle qu'il a rejetée et humiliée. L'expiation est une épreuve de réconciliation et de réparation : *atonement* fait entendre *at-one-ment*, mettant en évidence la voie à suivre pour que l'homme calme ses démons, panse ses plaies et guérisse de tout ce qui le brise de l'intérieur.⁵¹³ Ted Hughes le montre encore dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* : l'Équation Tragique décrit un tournant majeur dans *Macbeth* précisément parce que le roi d'Ecosse a commencé à expier sa faute : « Macbeth has begun to atone. His supreme suffering of his own guilt, the most gripping and horrifying in all the plays, has begun to change him, as it were chemically, biologically » (SGCB 400). Bien qu'il soit trop tard pour échapper à la mort, Macbeth a déjà éprouvé les souffrances insondables de la culpabilité, et ainsi a commencé à purger sa peine dans la vie sans sommeil du crime qu'il a commis (« Macbeth does murder sleep », II, ii, 127). A travers lui, c'est bien le schéma de l'Équation Tragique qui trouve un exemple éloquent, et à laquelle l'œuvre de Ted Hughes fait à son tour écho : ses personnages, à l'image d'Adonis, emporté par la folie de Tarquin venu pour le venger, ne doivent plus riposter, mais accepter leur châtement et prendre la voie de la réconciliation, éprouvant l'altérité qui les habite et les complète, comme la trace laissée, au fond d'eux, de leur rencontre avec la Déesse de l'Être Complet.⁵¹⁴

⁵¹² « Hercules is a word of very many meanings. Cicero distinguishes six different legendary figures named Hercules; Varro, forty-four. His name, in Greek *Heracles*, means 'Glory of Hera', and Hera was an early Greek name for the Death-goddess who had charge of the souls of sacred kings and made oracular heroes of them. He is, in fact, a composite deity consisting of a great many oracular heroes of different nations at different stages of religious development; some of whom became real gods while some remained heroes. » (Graves 124)

⁵¹³ C'est notamment le sens de l'épreuve endurée par Prométhée selon Keith Sagar qui rappelle cette analyse faite par Joseph Campbell dans *The Hero With a Thousand Faces* : « Atonement (at-one-ment) consists in no more than the abandonment of that self-generated double monster – the dragon thought to be God (superego) and the dragon thought to be Sin (repressed id). But this requires an abandonment of the attachment to ego itself, and that is what it is difficult. One must have a faith that the father is merciful, and then a reliance on that mercy. Therewith, the centre of belief is transferred outside of the bedevilling god's tight scaly ring, and the dreadful ogres dissolve. It is in this ordeal that the hero may derive hope and assurance from the helpful female figure, by whose magic (pollen charms or power of intercession) he is protected through all the frightening experiences of the father's ego-shattering initiation. For it is impossible to trust the terrifying father-face, then one's faith must be centred elsewhere (Spider Woman, Blessed Mother); and with that reliance for support, one endures the crisis – only to find, in the end, that the father and mother reflect each other, and are in essence the same. » (Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. 1949. The Bollingen Series XVII. Princeton : Princeton University Press, 2004, 120. Cité par Sagar 154)

⁵¹⁴ « Having been driven mad in the first death (Adonis to Tarquin), the hero will now be forced to atone (Tarquin into the reborn, flowering, redeemed one) in the second one. » (SGCB 397-8)

Il est aussi apparu que le dédoublement que font valoir les reflets, les ombres, les spectres, les rivaux et les guides qui se manifestent autour du sujet humain met non seulement en évidence la fracture intérieure dont il souffre mais trahit également son incapacité à faire face au monde et à la réalité qui sont les siens. Les oiseaux qui s'avancent et entourent le protagoniste de *Cave Birds*, le vautour de *Prometheus On His Crag*, le vieillard qui fait irruption sous les yeux ébahis de Lumb dans le Prologue de *Gaudete*, remplacé durant le récit par la simple, discrète et industrielle Maud, le mettent alors en avant et forcent la confrontation. Ils ont la fonction oraculaire que Clément Rosset décrit dans *Le Réel et son double* qui rend caduques la duperie, l'alternative et l'esquive : « la réalisation de l'oracle surprend en somme en ce qu'elle vient gommer la possibilité de toute duplication. En s'accomplissant, l'événement prévu rend caduque la prévision d'un double possible » (Rosset 1976, 42), alors même que, jusqu'au bout, il semblait possible d'échapper à son sort, de s'inventer une bonne fortune comme on doublerait la mise, en créant une autre réalité.

Plus que la dualité de la nature humaine et de toute réalité, l'épreuve que le sujet humain doit traverser met donc au jour l'identité profonde déjà signalée par le quinzième fragment d'Héraclite qui introduit la lecture de *Gaudete* : le dieu des Enfers, Hadès, et le dieu de l'ivresse, Dionysos, ne font qu'un. A cet égard, Dionysos est bien le guide du sujet humain qui découvre, au gré des métamorphoses et des changements permanents, l'identité entre la joie enivrée de la vie qui se célèbre dans la passion et le feu, et le souffle épars et l'implacable silence de la mort qui emporte et dissout tout sur son passage.⁵¹⁵ Marcel Détiéne décrit Dionysos en ces termes : il est le dieu de l'errance et de l'altérité, l'éternel étranger dont il porte le masque et la marque,

⁵¹⁵ Dans un article consacré à Héraclite et aux cultes enthousiastes, Franz Grégoire revient sur l'interprétation donnée au fragment 15 (Grégoire, Franz. « Héraclite et les cultes enthousiastes ». In *Revue néo-scholastique de philosophie*. 38e année, deuxième série, n°45, 1935. 43-63. URL : www.persee.fr/doc/phlou_0776-555x_1935_num_38_45_2908). Il étudie notamment l'interprétation de M. Delatte qu'il résume en trois points : premièrement, « Héraclite attribuerait aux cultes enthousiastes un effet de purification morale, préparatoire à la délivrance de l'âme lors de la mort du corps » (Grégoire 44), deuxièmement, « cette purification serait ordonnée à l'ascension de l'âme après la mort, et le couple Hadès-Dionysos symboliserait la mort et l'enthousiasme purificateur et libérateur » ; troisièmement, « l'identité Hadès-Dionysos représenterait l'identité de la 'voie d'en bas' et de la 'voie d'en haut' » (Grégoire 54-5). M. Delatte rappelle en effet que pour Héraclite, Hadès est bien le dieu de la mort « au sens ordinaire du mot », mais que « selon notre philosophe, la mort est pour l'âme une délivrance, le début d'une régénération », et qu'Hadès, à ce titre, devient aussi « symbole de la vie cachée sous la mort apparente, et « préside à la renaissance de l'âme ». Dionysos, quant à lui, opposé dans la « conception courante » à Hadès, est identifié par Héraclite à Hadès ; « les transports et les rites symbolisés par Dionysos seront censés apporter à l'âme purification et remède en vue de la régénération finale » (Grégoire, 55-6). Grégoire souligne la pertinence du couple formé par Hadès et Dionysos aux yeux du « philosophe de l'identité des contraires », qui professait « l'identité de la vie et de la mort » dans une doctrine « double. Pour Héraclite, 'Nous vivons leur mort (c'est-à-dire la mort des âmes) et elles vivent notre mort' ». « Dionysos, vie du corps et des sens apparente vie de l'âme, apparente 'voie d'en haut' pour l'âme, est, en réalité, pour l'âme, Hadès, mort et 'voie d'en bas' » (Grégoire 62-3).

« puissance de l'Étrange », qui, comme le révélait déjà Henri Jeanmaire, « se rencontre partout » mais « n'est nulle part chez lui ». ⁵¹⁶ Il est donc le guide parfait d'un homme qui doit faire sien l'altérité qui habite en lui-même, l'étrangeté qui fonde son identité.

Masqué, Dionysos l'est aussi parce qu'il est le dieu du théâtre, de l'illusion et de la métamorphose : il est une figure de la représentation permanente qui, comme le suggère Jean-Pierre Vernant, se met en scène et s'absente pour mieux se révéler. ⁵¹⁷ C'est enfin le sens de la quête initiatique chamanique, quête héroïque et poétique, évoquée par Ted Hughes dans son œuvre, définie comme un « drame de régénération de la psyché humaine » (« one of the main dramas of the regeneration of the human psyche », *WP* 58), et ainsi placée sous l'égide d'une divinité voilée. ⁵¹⁸ Éternellement changeante et errante, elle ne fait pourtant valoir qu'une seule réalité et qu'une seule voie à suivre. Tel est le paradoxe que le personnage de Lumb rend tout particulièrement manifeste : lui qui cherche en permanence à se soustraire à ses responsabilités, qui veut s'enfuir tout en allant jusqu'à toujours repousser le moment de mettre en œuvre même ce projet-là, doit désormais assumer son destin. L'évasion n'est plus envisageable : le sujet humain doit désormais répondre présent, d'un point de vue temporel comme spatial. Il lui faut accepter la force du *fatum* qui l'entraîne en avant, et s'engager au sens fort, tragiquement. Le

⁵¹⁶ « Dionysos est, en effet, une divinité « épidémique ». Au sens technique répondant à l'apodémie : départ et arrivée. Tous les dieux migrants ont droit aux « épidémies », aux sacrifices pour ceux qui viennent et qui arrivent. Et Apollon n'est pas le moins enclin aux voyages et aux retours saisonniers. Mais Dionysos, parmi tous les dieux grecs, s'impose par son tempérament épidémique. Il est vrai qu'on le rencontre partout et qu'il n'est nulle part chez lui (Jeanmaire a construit son Dionysos autour de cette idée), et qu'il est donc voué au paraître, qu'il est un dieu fort occupé à se faire connaître. D'abord, en effet, parce qu'il se présente sous le masque de l'Étranger ; mais aussi comme la puissance de l'Étrange, en tant que Dieu de l'Altérité. Dionysos se révèle donc à travers son activité « épidémique ». Cumulant dans ses arrivées et dans ses épiphanies la qualité d'Étranger, de *Xénos*, de dieu qui vient de l'extérieur, et celle d'un dieu au visage étrange et qui ne ressemble à aucune autre des divinités grecques. [...] Le dieu du masque, oscillant par nature entre la présence et l'absence. [...] Il est l'Étranger porteur d'Étrangeté : le dieu méconnu, que l'on ne reconnaît pas, que d'aucuns négligent ou même persécutent en le traitant comme un simple mortel. » (Détienne 317-8)

⁵¹⁷ « Cette constante intrication du Dionysos de la religion civique – le dieu du culte officiel – et du Dionysos de la représentation tragique – le dieu maître de l'illusion théâtrale – se trouve soulignée d'entrée de jeu par la dualité ou le dédoublement scéniques de Dionysos [...]. Les spectateurs [...] voient l'étranger, mais en tant qu'il dissimule le dieu afin de le faire connaître pour ce qu'il est : un dieu masqué dont la venue doit apporter aux uns la plénitude du bonheur, aux autres, qui n'ont pas su le voir, la destruction. Soulignant à la fois les affinités et le contraste entre le masque tragique qui scelle la présence d'un caractère, qui profère l'identité stable d'un personnage, et le masque cultuel où la fascination du regard impose une présence impérieuse, obsédante, envahissante, mais en même temps celle d'un être qui n'est pas là où il paraît, qui est aussi bien ailleurs, en vous et nulle part : la présence d'un absent – ce jeu s'exprime dans l'ambiguïté du masque porté par le dieu et par l'étranger. C'est un masque « souriant », contrairement aux normes du masque tragique, masque par conséquent différent des autres, déplacé, déconcertant et qui, sur la scène du théâtre, en écho, évoque la figure énigmatique de certains masques cultuels du dieu de la religion civique. » (Vernant 32-3)

⁵¹⁸ « The shaman is 'chosen' in a number of ways. In some regions, commonly among the North American Indians, the aspirant inflicts on himself extraordinary solitary ordeals of fasting and self-mutilation, until a spirit, usually some animal, arrives, and becomes henceforth his liaison with the spirit world. In other regions, the tribe chooses the man – who may or may not, under the initiation ordeals, become a shaman. But the most common form of election comes from the spirits themselves: they approach the man in a dream. » (*WP* 56-7)

drame de l'unique, celui qui révèle, selon Clément Rosset, l'inévitable idiotie et cruauté du réel, qui rappelle à l'homme qu'il n'est « presque rien, et bientôt plus rien du tout » (Rosset 1976, 80), est un *drome* unique : en montrant aux hommes leur unique visage, il leur impose aussi de suivre le seul chemin qui s'offre à eux, celui de la disparition et de la métamorphose.

a. Chêne et aubépine, taureau blanc et loup vert : la symbolique du renouveau et la mécanique expiatoire du sacrifice héroïque

Le rituel qui a lieu dans le Prologue de *Gaudete* confère une importance particulière à deux symboles : d'une part, est mis en avant le chêne que Lumb, entouré d'une foule d'hommes finit par sélectionner à contrecœur et à partir duquel son double apparaîtra. D'autre part, est évoqué un taureau blanc, au sacrifice duquel Lumb doit lui-même procéder, encore une fois avec réticence. Ces deux instances symboliques sont essentielles dans la mesure où elles mettent en avant deux événements incontournables du rituel sacrificiel : la désignation d'un objet à sacrifier, la procédure de mise à mort. De façon signifiante, dans le Prologue, ces deux événements encadrent l'apparition du double de Lumb, déplaçant la focale sur le Révérend et invitant, à l'aune des symboles convoqués, à établir un parallèle fort entre Lumb et plusieurs figures mythologiques, au premier rang desquelles le demi-dieu Hercule.

Dans son *Traité d'histoire des religions*, Mircea Eliade rappelle que les arbres, en tant que tels, n'ont pas une nature sacrée et que « jamais un arbre n'a été adoré rien que pour lui-même, mais toujours pour ce qui, à travers lui, se 'révélaient', pour ce qu'il impliquait et signifiait.⁵¹⁹ De même, dans *Le Sacré et le profane*, il insiste sur ce point : « au niveau de l'expérience profane, la vie végétale ne révèle qu'une suite de 'naissances' et de 'morts'. C'est la vision religieuse de la Vie qui permet de 'déchiffrer' dans le rythme de la végétation d'autres significations, et en premier lieu les idées de régénération, d'éternelle jeunesse, de santé, d'immortalité ». ⁵²⁰ Ainsi, l'arbre devient sacré d'un point de vue symbolique, dans la mesure où il représente des idéaux que les hommes religieux lui attachent, grâce à des analogies : « si l'arbre est chargé de forces sacrées, c'est qu'il est vertical, qu'il pousse, qu'il perd ses feuilles et les récupère, que par conséquent il se régénère (il 'meurt' et 'ressuscite') d'innombrables

⁵¹⁹ Eliade, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. 1949. Bibliothèque scientifique. Paris : Payot, 1953, 275.

⁵²⁰ Eliade, Mircea. *Le Sacré et le profane*. 1965. Folio Essais. Paris : Gallimard, 1991, 128-9.

fois, qu'il a du latex, etc ». Mircea Eliade ajoute qu'en vertu de cette efficacité symbolique, l'arbre en est venu à symboliser l'univers tout entier dont il « répète » et « résume » la logique cyclique (Eliade 1949, 275-6). Cet arbre symbolique universel, Eliade le désigne comme « arbre cosmique » et rappelle son rôle dans un « culte de la végétation » primordial, tout en soulignant la logique qui l'ordonne : « l'expérience religieuse du renouvellement (recommencement, recreation) du Monde [...] précède et justifie la valorisation du printemps en tant que résurrection de la Nature. C'est le Mystère de la régénération périodique du Cosmos qui a fondé l'importance religieuse du printemps. D'ailleurs dans les cultes de la végétation, ce n'est pas toujours le phénomène naturel du printemps et de l'apparition de la végétation qui importe, mais le *signe* prénonciateur du mystère cosmique » (Eliade 1965, 130).

Dans le Prologue de *Gaudete*, c'est Lumb qui lui aussi choisit l'arbre qu'il préfère, et lui confère ainsi une symbolique particulière. Dans le cas du Révérend, cette dernière révèle toute sa fatuité mais également le caractère égocentrique de cette logique symbolique. Lumb sélectionne un chêne, pour la raison superficielle qu'il est un « arbre de distinction » (« At least he has picked a tree of distinction », *G* 16), mais ce qu'il souhaite au fond, c'est que lui-même se distingue et établisse sa supériorité en choisissant d'être associé à un arbre puissant et vénérable. En réalité, Lumb ne célèbre pas l'arbre en tant que symbole efficace, mais se flatte seulement du choix du symbole qu'il a su faire, révélant son inanité et son décalage par rapport au rituel qui va donc avoir lieu malgré lui. Comme les commentaires de Mircea Eliade le suggèrent, la sélection de l'arbre marque le début anticipé du rituel que relatera tout le récit de *Gaudete*, envisagé par son auteur comme une simple « histoire sur les fêtes du printemps en Angleterre » (« And the whole thing just being the story of English Maytime », Faas 215). Le chêne, comme le rappelle Robert Graves dans *The White Goddess*, est intimement lié à la figure d'Hercule mais aussi aux festivités païennes célébrant le renouveau et le triomphe de la nature. C'est le sens effectivement donné aux autres emblèmes d'Hercule, comme le serpent ou la colombe, symboles sexuels qui viennent compléter celui du gland, et à l'union annuelle du héros à une « reine des bois ».⁵²¹

⁵²¹ « He carries an oak-club, because the oak provides his beasts and his people with mast and because it attracts lightning more than any other tree. His symbols are the acorn; the rock-dove, which nests in oaks as well as in clefts of rock; the mistletoe, or *loranthus*; and the serpent. All these are sexual emblems. The dove was sacred to the Love-goddess of Greece and Syria; the serpent was the most ancient of phallic totem-beasts; the cupped acorn stood for the *glans penis* in both Greek and Latin; the mistletoe was an all-heal and its names *viscus* (Latin) and *ixias* (Greek) are connected with *vis* and *ischus* (strength) – probably because of the spermal viscosity of its berries, sperm being the vehicle of life. This Hercules is male leader of all orgiastic rites and has twelve archer companions, including his spear-armed twin, who is his *tanist* or deputy. He performs an annual green-wood marriage with a queen of the woods, a sort of Maid Marian. He is a mighty hunter and makes rain, when it is

Au sommet de cette colline où trône, parmi les rochers, le chêne qu'il a choisi, placé dans un état où il ne sent plus rien, et où il se contente d'observer ce qui lui arrive, Lumb se rapproche de cette mort symbolique annoncée par le chêne et le serpent, attributs d'Hercule.⁵²² Pourtant, le Révérend n'a que peu de ressemblance avec le glorieux Hercule. S'il a déjà été montré que l'accent mis sur la vue de Lumb met en évidence son aveuglement,⁵²³ et que l'affaiblissement de sa voix révèle toute son inconsistance et l'inadéquation de son comportement,⁵²⁴ ces détails mettent aussi en avant, peu à peu, la progression du rituel auquel Lumb participe malgré lui. Il n'est pas à la hauteur du sacrifice d'Hercule et c'est la raison pour laquelle le rituel ne pourra parvenir à son terme ; la mécanique, ici, va s'emballer, à cause du décalage et de l'inadéquation du sacrifié.⁵²⁵

Les hommes, coupant le chêne sélectionné par Lumb, attachent ses poignets aux branches et arrangent le tronc et le Révérend de façon à ce qu'ils ressemblent à deux corps écartelés aux mains jointes, prêts à endurer la crucifixion.⁵²⁶ L'arbre, comparé à un « homme mutilé » (« a mutilated man ») qui tient la main de Lumb, semble plus vivant et plus humain que ce dernier, pressé de force contre le tronc, incapable de comprendre ce qui lui arrive. Pourtant, tel est le sens de la cérémonie à laquelle il prend part : il est l'Hercule sacrifié pour que renaisse la nature, et à ce titre, il doit bien céder sa place. Dans *The Wound*, ce rituel et sa signification étaient déjà annoncés par Ripley lui-même : « Sway, sway, let the wind sway you, Ripley: oak-tree Ripley riding the punches. All that lovely blood going straight into the ground, it'll grow a nice swede there one day, dried blood full of nitrogen, magnificent » (*Wo* 144). Dans *The White Goddess*, Robert Graves offre un aperçu du fonctionnement du rituel : il établit

needed, by rattling an oak-club thunderously in a hollow oak and stirring a pool with an oak branch—alternatively, by rattling pebbles inside a sacred colocynth-gourd or, later, by rolling black meteoric stones inside a wooden chest—and so attracting thunderstorms by sympathetic magic. » (Graves 125)

⁵²² « He straightens from the pain and moves uphill and stops at the top, pointing to a young oak tree growing there on the summit between rocks », « But the next move surprises him, and without doubting for a moment that this is his own death in preparation, he becomes absorbed in watching » (*G* 16).

⁵²³ « He stands up with them, to be one of them, but their eyes separate him from them », « He sees every detail of the pattern in the tight braid as a bright snake which bites his lungs and flashes away downwards », « he becomes absorbed in watching » (*G* 15-6).

⁵²⁴ « He begins to speak », « He hears his voice at a distance, as if he lay under anaesthetic » (*G* 15).

⁵²⁵ Une explication supplémentaire en pourrait être qu'en choisissant d'être sacrifié avec un chêne, Lumb peut bien être rapproché de la figure d'Hercule ; cependant, les festivités qui célèbrent le sacrifice du demi-dieu a lieu en plein été, et ne sont pas les « fêtes de printemps » évoquées par Ted Hughes comme étant l'objet du récit de *Gaudete*. Lumb manifeste une fois de plus son complet décalage.

⁵²⁶ « Two men with axes fell the tree and trim the boughs, till the lopped trunk lies like a mutilated man, with two raised arms. Now Lumb is forced down, flat on his chest, and his arms are pulled above his head. Each of his wrists is tied to one of the two stumps. Because I am a priest, he is thinking, they will crucify me. The silent men arrange everything with great care. At last, Lumb and the tree lie, as if holding hands, their bodies stretched out opposite » (*G* 16).

un lien entre renouveau du pouvoir et renouveau de la nature, en évoquant de multiples versions d'un même récit primordial, celui du détronement et de la mise à mort annuelle du « roi-chêne » par un rival venu le remplacer. Le critique prend soin de souligner que le monarque n'est pas simplement mis de côté : il est bel et bien offert en sacrifice, et dans certains mythes, il est même « dévoré en eucharistie ». ⁵²⁷ Un indice potentiel en est donné lorsque le premier coup de fouet que Lumb reçoit sur son crâne est comparé à la morsure d'un serpent, rappelant en outre la figure d'Hercule, lui aussi éreinté de coups dans le rituel annuel évoqué par Robert Graves. ⁵²⁸ Dans le Prologue, cependant, le rituel s'interrompt alors qu'apparaissent à la fois le double de Lumb et un taureau blanc. Ces deux nouvelles instances répètent le sens du rituel : si Lumb se rend compte à cet instant que son corps est indemne et qu'il ne porte aucune marque des coups que les hommes lui ont assénés, à la différence de son double, ce sera également le taureau qui sera sacrifié violemment à sa place. Le rituel du Prologue, malgré sa violence, n'atteint pas le Révérend autrement que par d'inconfortables secousses qui l'effraient ou l'engourdissent plus qu'elles ne l'éveillent au sens de l'épreuve qu'il doit endurer. L'accent placé sur la vue du personnage et les signaux visuels qu'il reçoit le confirment : Lumb ne participe que passivement au rituel, dont il est le simple spectateur.

Dans *The White Goddess*, Robert Graves souligne notamment que le sang et les entrailles d'Hercule servent à la suite du rituel au cours duquel il est sacrifié, d'une manière qui rappelle la description livrée par Ted Hughes dans le Prologue de *Gaudete*. Le Révérend, ici, est pour l'instant épargné mais il entrevoit ce à quoi il doit se préparer. Le taureau qu'il vient d'abattre se vide de son sang et ses entrailles se déversent aux yeux de tous. La scène se

⁵²⁷ « The myth of the emasculation of Uranus by his son Cronos and the vengeance subsequently taken on Cronos by his son Zeus, who banished him to the Western Underworld under charge of the 'hundred-handed ones', is not an easy one to disentangle. In its original sense it records the annual supplanting of the old oak-king by his successor. Zeus was at one time the name of a herdsman's oracular hero, connected with the oak-tree cult of Dodona in Epirus, which was presided over by the dove-priestesses of Dione, a woodland Great Goddess, otherwise known as Diana. The theory of Frazer's *Golden Bough* is familiar enough to make this point unnecessary to elaborate at length, though Frazer does not clearly explain that the cutting of the mistletoe from the oak by the Druids typified the emasculation of the old king by his successor—the mistletoe being a prime phallic emblem. The king himself was eucharistically eaten after castration, as several legends of the Pelopon dynasty testify; but in the Peloponnese at least this oak-tree cult had been superimposed on a barley-cult of which Cronos was the hero, and in which human sacrifice was also the rule. In the barley-cult, as in the oak-cult, the successor to the kingship inherited the favours of the priestesses of his Goddess mother. In both cults the victim became an immortal, and his oracular remains were removed for burial to some sacred island—such as Samothrace, Lemnos, Pharos near Alexandria, Ortygia the islet near Delos, the other Ortygia off Sicily, Leuce off the mouth of the Danube, where Achilles had a shrine, Circe's Aeaea (now Lussin in the Adriatic), the Atlantic Elysium where Menelaus went after death, and the distant Ogygia, perhaps Torrey Island off the west coast of Ireland—under the charge of magic-making and orgiastic priestesses. » (Graves 65-6)

⁵²⁸ « He is aware that an arm has moved violently. A hard, heavy whip, hard and heavy as a lump of wire cable, comes down over the top of his bald skull. He sees every detail of the pattern in the tight braid as a bright snake which bites his lungs and flashes away downwards. » (G 15) (Voir notamment Graves 125-6)

transforme en une boucherie qui révèle la portée du sacrifice opéré par les hommes entourant Lumb : le sang du taureau devrait être celui de Lumb, et ce dernier serait alors bien l'Hercule qu'évoque Robert Graves dans *The White Goddess* :

The white bull hangs from a winch
Like a cat swung up by the scruff of the neck.
Lumb is spreadeagled beneath it.
A long-handled hook rips the bull's underbelly from ribs to testicles.
Half a ton of guts
Balloon out and drop on to Lumb.
He fights in the roping hot mass.
He pushes his head clear, trying to wipe his eyes clear.
Curtains of live blood cascade from the open bull above him.
Wallowing in the greasy pulps, he tries to crawl clear,
But men in bloody capes are flinging buckets of fresh blood over him.
Many bulls swing up, on screeching pulleys.
Intestines spill across blood-flooded concrete.
The din is shattering, despair of beasts
And roaring of men, and impact of steel gates.
Bull's skins stripped off, heads tumbling in gutters.
Carcases fall apart into two halves.
Lumb scrambles from the swamp.
He tries to wipe his eyes and to see. (G 18-9)

[Hercules's] blood is caught in a basin and used for sprinkling the whole tribe to make them vigorous and fruitful. The joints are roasted at twin fires of oak-loppings, kindled with sacred fire preserved from a lightning-blasted oak or made by twirling an alder- or cornel-wood fire-drill in an oak log. The trunk is then uprooted and split into faggots which are added to the flames. The twelve merry-men rush in a wild figure-of-eight dance around the fires, singing ecstatically and tearing at the flesh with their teeth. The bloody remains are burnt in the fire, all except the genitals and the head. These are put into an alder-wood boat and floated down a river to an islet; though the head is sometimes cured with smoke and preserved for oracular use. (Graves 125-6)

Comme le suggère en outre Keith Sagar, le sacrifice du taureau, au même titre que les sacrifices humains, constitue une étape essentielle dans de nombreux rituels druidiques. Rappelant que le nom « druide » signifie « savoir du chêne », il lie ainsi la symbolique du taureau à celle du chêne dans le Prologue, et confirme l'importance inaugurale du rituel qui y est mis en scène. Keith Sagar évoque à cet égard le culte de Mithras, équivalent oriental du culte d'Hercule, dans le cadre duquel le sacrifice d'un taureau constitue un « acte sain primordial ». Comme le montrait déjà Robert Graves, le sacrifice du taureau, et à travers lui, celui de l'homme, vise à célébrer le renouvellement du pouvoir en même temps qu'est honorée la nature par un rite d'expiation et de purification, et il est effectivement commun à de nombreuses mythologies : Hercule, Mithras, Attis, Osiris, Dionysos se croisent tous sur ce même chemin.⁵²⁹

⁵²⁹ « Bull sacrifice was an integral part (as well as human sacrifice) of the inauguration of the king in druidic rituals; and the name 'druid' means 'knowledge of the oak'. Mithras-worship was an oriental version of the Hercules cult, and it is with Mithras more than any other fertility god that bull-sacrifice is associated. In Mithraism the sacrifice of the Bull was the primal holy deed, for when the bull died, and moved into the heavens as the moon, the world began. A bath in the blood of a dying bull was the standard rite for the washing away of sins and purification of the body. Mithraism (which was brought to England by the Romans) taught that the world was holy and celibacy a sin, men having a religious duty to work for the increase of the Good Creation. Tauroblism was common to the rites of Mithras, Cybele and Attis. [...] The rites of Attis overlap those of Osiris, which in turn overlap those of Dionysus, who rode on a white bull, and in *The Bacchae* turns into one. » (Sagar 192-3)

Les hommes qui entourent Lumb semblent quant à eux portés par la folie rituelle du sacrifice qui vise à les rendre plus forts : en effet, ils ne semblent pas vouloir seulement laver Lumb de ses péchés en le baignant dans le sang du taureau. Les verbes employés, qui montrent comment les hommes cherchent à le « noyer dans le sang », à « l'enterrer avec les entrailles et les poumons » du taureau révèlent bien plutôt leur volonté d'en finir avec le Révérend (« Emptying more buckets of the hot blood over him. / They are trying to drown him with blood / And to bury him in guts and lungs », G 19). S'ils ne parviendront pas à leurs fins car Lumb prendra la fuite avec succès, le sang du taureau confère effectivement des dons oraculaires aux hommes évoqués dans le Prologue : le corps de Lumb, abattu par une balle du Major Hagen, finira bien par sombrer dans le lac. C'est également à travers l'œil d'un taureau, que Maud apercevra – comme à travers une fenêtre, un œil de bœuf – le rituel qu'elle organisera dans l'église, dans le cadre de l'assemblée du Women Institute (« The swivelling eye of a bull », G 63), qui aboutira au sacrifice de Lumb et Felicity.⁵³⁰ En outre, l'ivresse qui s'empare des hommes à cet instant du Prologue trouve elle-même un écho à la fin du récit : elle rappelle l'intense satisfaction des villageois qui, « captivés », contemplent en silence le cadavre de Lumb, enfin vaincu (« The men arrange all this in deep silence, entranced by the deep satisfaction of it », G 169). La méticulosité avec laquelle ils « arrangent » le corps renvoie aussi à celle qui présidait au début du sacrifice ayant lieu dans le Prologue, avant même que le dédoublement de Lumb n'ait lieu (« The silent men arrange everything with great care », G 16).

En réalité, d'autres éléments encore tissent un lien entre le Prologue et la fin du récit : Lumb, avant de subir cette épreuve sacrificielle au cours de laquelle émergera son double, a erré dans les rues désertes d'une ville, a été transporté dans une clairière, puis s'est retrouvé, aux côtés de son double, gisant sur l'asphalte, tout comme il cherchera finalement à échapper

⁵³⁰ Robert Graves insiste sur les vertus oraculaires du sang de bœuf, tout en mettant en avant l'objet des révélations offertes par ce biais : l'identité du successeur du roi-chêne qui s'apprête à être détrôné et sacrifié. Plus généralement le taureau blanc et son éventuel sacrifice sont annonciateurs d'un renouveau radical, symbolique que Robert Graves retrouve aussi bien dans les mythes celtes, grecs ou romains que dans les récits bibliques : « Bull's blood was most potent magic and was used, diluted with enormous quantities of water, to fertilize fruit-trees in Crete and Greece. Taken neat it was regarded as a poison deadly to anyone but a Sibyl or a priest of Mother Earth; Jason's father and mother died from a draught of it. So did ass-eared King Midas of Gordium. That bull's blood was used for divination in ancient Ireland is not mere supposition. A rite called 'The Bull Feast' is mentioned in the *Book of the Dun Cow*. A white bull was killed and a man ate his fill of the flesh and drank of the broth; and a spell of truth was chanted over him as he slept off the meal. He would see in a dream the shape and appearance of the man who should be made king, and the sort of work in which he was at that time engaged. The white bull recalls the sacred white bulls of the Gaulish mistletoe rite; the white bull on which the Thracian Dionysus rode; the white bulls sacrificed on the Alban Mount and at the Roman Capitol; and the white bull representing the true seed of Israel in the apocalyptic *Book of Enoch*. » (Graves 105-6)

à l'emprise des villageois en s'enfuyant à travers champs et bois. De même, l'arme avec laquelle Lumb a abattu le taureau se retournera finalement contre lui, lorsque le Major Hagen pointera sur lui son Mannlicher ·318. Enfin, une fois abattu, le corps de Lumb sera à nouveau encerclé par les villageois et les taureaux jusqu'à présent éparpillés dans les pâturages (« His pursuers stand in a ring / Like sightseers around the maneater's long body. / The bulls have come up in a wider wondering circle, tossing sniffs towards the odour and the frightening object », G 168). Ce cercle dont Lumb demeure irrémédiablement prisonnier est celui formé par l'erreur dont ni lui ni son double ne sortiront avant leur complète annihilation. Boucle du récit et dédoublement du sujet humain renvoient ce même reflet de l'âme humaine perdue mais signalent également la logique cyclique de renouvellement auquel l'homme est rappelé, et qu'Héraclite, identifiant le dieu des Enfers Hadès au dieu de l'ivresse Dionysos, mettait déjà en avant.

Dans le Prologue, le vieillard qui se manifeste soudainement est porteur de ce message que Lumb est incapable de comprendre, et qui se dissimule dans la matière sonore de sa voix : « The voice is startling, abrupt, like a cattle-drover's. A rough-snagged, shillelagh of voice, hard and Irish. But courteous apologetic, almost affectionate. Lumb will have to accompany him for some little distance » (G 13). Le vieillard, tel un pasteur, doit effectivement guider Lumb vers une épreuve qu'il n'est pas encore prêt à endurer. Les adjectifs qui décrivent sa voix en révèlent toutes les nuances : rude et affectueuse, brute et tendre à la fois, elle est certes porteuse d'émotions variées, mais elle est aussi mise en avant dans son épaisseur et sa matérialité, ce que la surprenante formule « shillelagh of voice » rend tout à fait manifeste. Le shillelagh, petite trique de bois poli employée dans les combats, est un objet typique du folklore irlandais. Fait de bois de chêne, de prunellier ou d'aubépine (*oak, blackthorn, hawthorn*),⁵³¹ il renvoie de manière invisible au combat qui attend effectivement Lumb, et qui symboliquement, s'incarne aussi dans l'arbre qu'il a choisi.

Aubépine et prunellier appartiennent à la famille des rosacées et sont tous deux, comme le suggère Robert Graves dans *The White Goddess*, des arbres de mauvais augure. Leur nom fait pourtant valoir ce qui les distingue : aux « noires ronces » du prunellier (*blackthorn*) qui fleurit en hiver s'oppose la blanche aubépine, aussi surnommée « arbre de mai » (*hawthorn*

⁵³¹ « Shillelagh, a cudgel < Ir *sail*, willow + *éille*, genitive singular of *iall*, thong, strap. 'Give me my old shillelagh and we will go and take a walk.' (There seems to be no connection with the place name Shillelagh (*Síol Ealaigh*, Descendants of Ealach), a village in County Wicklow, which used to have very extensive oak woods in its neighbourhood); 'a carefully seasoned oak or blackthorn stick, about two and a half feet in length, with a good butt, used in the days of the faction fights' ». (« Shillelagh ». In Dolan, Terence Patrick. *A Dictionary of Hiberno-English: The Irish Use of English*. Dublin : Gill & Macmillan, 2006, 209)

mais aussi *whitethorn*, ainsi que *May tree*, désignent tous l'aubépine).⁵³² Le vieillard auquel Lumb fait face transporte ainsi dans le timbre de sa voix, où pousse le prunellier, le présage d'une lutte à mener et d'un hiver à traverser, dont l'envers est une renaissance possible et un nouveau printemps à laquelle l'aubépine invite prudemment à penser. Dans l'œuvre de Ted Hughes, ce végétal ambigu est évoqué dans un poème de *Wodwo* intitulé « The Green Wolf » qui décrit la lugubre agonie d'un être blessé, qui peu à peu se laisse emporter par la mort. Des vers énigmatiques évoquent le parfum « morbide » des boutons d'aubépine au crépuscule (« The punctual evening star / Worse, the warm hawthorn blossoms, their foam, / Their palls of deathly perfume ») et la fleur papilionacée, dont la corolle, bordée de noir comme une oreille de tigre, semble s'ourler du manteau de la mort (« Worst of all the beanflower / Badged with jet like the ear of the tiger »). La succession de ces détails est structurée par le passage de l'adjectif comparatif « Worse » au superlatif « Worst of all », gradation négative qui devient signifiante lorsqu'ensuite est évoquée la réciprocité mise en évidence par le polyptote verbal « Unmake and remake you » et par le vers final qui place contre « les voiles de la rosée le cheveu humide du crépuscule ».

Comme le souligne Keith Sagar, les fleurs évoquées par le poète sont bien celles de la Déesse blanche qu'évoque Robert Graves : l'aubépine a cette dualité qui fait que la déesse est « à la fois Déméter et Perséphone », « Reine de mai » dont l'emblème est la fleur de haricot, Fleur du Paradis portant le grain nourricier, et « Reine des Enfers » dont le prunellier pourrait être le symbole. Déméter et Perséphone, Hadès et Dionysos ne font qu'un dans un univers régi

⁵³² « The blackthorn (*bellicum* in Latin) is an unlucky tree [...]. Blackthorn is also the traditional timber with which bellicose Irish tinkers fight at fairs (though the *shillelagh*, contrary to popular belief, is an oak club), and the words 'strife' and 'strive', modelled on the old Northern French *estrif* and *estriver*, may be the same word *Straif*, derived from the Breton; at least, no other plausible derivation has been suggested. Gilbert White remarks in his *Sehorne*: 'Blackthorn usually blossoms when cold N.E. winds blow; so that the harsh rugged weather obtained at this season is called by the country people "blackthorn winter".' The blackthorn is also called the sloe, after its fruit and the words 'sloe' and 'slay' are closely connected in early English. Since Good Friday falls in this month, the Crown of Thorns was sometimes said to have been made of blackthorn; and this was the explanation that the monks gave for the unluckiness of the tree. It is said that the whitethorn, tree of chastity, will destroy any blackthorn growing nearby. » (Graves 245-6) « The sixth tree is the whitethorn or hawthorn or may, which takes its name from the month of May. It is, in general, an unlucky tree and the name under which it appears in the Irish Brehon Laws, *sceith*, is apparently connected with the Indo-Germanic root *sceath* or *sceth*, meaning harm; from which derive the English 'scathe' and the Greek *a-scethes*, scatheless.[...] In Greece and Rome, May was the month in which the temples were swept out and the images of gods washed: the month of preparation for the midsummer festival. The Greek Goddess Maia, though she is represented in English poetry as 'ever fair and young' took her name from *maia*, 'grandmother'; she was a malevolent beldame whose son Hermes conducted souls to Hell. She was in fact the White Goddess, who under the name of Cardea, as has been noticed, cast spells with the hawthorn. [...] The ascetic use of the thorn, which corresponds with the cult of the Goddess Cardea must, however, be distinguished from its later orgiastic use which corresponds with the cult of the Goddess Flora, and which accounts for the English mediaeval habit of riding out on May Morning to pluck flowering hawthorn boughs and dance around the maypole. » (Graves 174-6)

par le mouvement et le renouvellement continu, où forces de vie et forces de mort s'affrontent et se complètent éternellement.⁵³³ La même dualité apparaît au début du récit de *Gaudete*, lorsque Maud prépare la chambre du Révérend, disposant avec soin des brassées de fleurs de chaque côté du lit de Lumb (« She sets the blooms / Either side of the bed's head, in jars », G 62). Les bourgeons de lilas et de pommier encore gorgés de rosée (« Lumb's housekeeper / Has brought into Lumb's bedroom an armful of blossoms – / Wet lilac and apple », G 62) qu'elle place dans des vases rappellent les différents visages de la Déesse de l'Être Complet, celui de la Terre-Mère et de la Fiancée Sacrée, voluptueuse, fertile et nourricière Fleur du Paradis, mais également celui de la Reine des Enfers, menaçante et cruelle.⁵³⁴ Plus tard, lorsque le misérable Dunworth laissera s'échapper le double du Révérend, c'est le parfum de la mort qu'il sentira cependant se propager⁵³⁵ : le parfum entêtant du lilas répand alors les effluves dangereux de la Reine des Enfers, rappelant que le Révérend et sa souillure putride devront être éliminés. Le noir se fait, tandis que la catastrophe et sa résolution approchent.

Il faut pourtant noter l'absence, dans « The Green Wolf », de la figure du loup, tout comme dans « Lupercalia » où seul un chien est évoqué, qui « reçoit la mort, les yeux fermés, la gueule souriante » (« Received death / Closed eyes and grinning mouth »). Dans ce texte, le dernier du recueil *Lupercal*, le poète délivre un message plein de lumière et d'ombre à la fois, celui que mettent aussi en avant les lupercales. Ces festivités romaines organisées en février pour honorer Faunus, dieu de la forêt et des troupeaux, et rendre hommage aux fondateurs de Rome, Romulus et Rémus, sont aussi un rite de passage et de purification. Le sacrifice d'un bouc suggère qu'il faut renoncer aux excès et aux plaisirs vains (« Goats, black, not angels, but / Bellies rounds as filled wine-skins / Slung under carcase bones »), traverser une mort symbolique pour connaître un renouveau fécond et enfin s'élever, dans un éclat de couleurs, du ciel vers la terre, comme Dionysos revenant des Enfers où se tapit Hadès (« The earth's

⁵³³ « The White Goddess is both Queen of May, when the hawthorn, a sacred tree to her, blossoms, and Queen of Death, both Demeter and Persephone. » (Sagar 67-8)

⁵³⁴ Le lilas, fleur de printemps, ne célèbre pas seulement le renouveau et la vie : c'est la fleur du « cruel avril » de *The Waste Land*, seule fleur qui pousse dans le royaume des morts : « April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain » (Eliot 1998, 55). C'est la même fleur qu'invoquait déjà Walt Whitman dans l'élégie qu'il consacre à Abraham Lincoln « When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd », rêvant de renaissance tout en pleurant la mort : « When lilacs last in the dooryard bloom'd, / And the great star early droop'd in the western sky in the night, / I mourn'd, and yet shall mourn with ever-returning spring. // Ever-returning spring, trinity sure to me you bring, / Lilac blooming perennial and drooping star in the west, / And thought of him I love » (Whitman, Walt. *The Complete Poems*. Ed. Francis Murphy. 1975. Penguin Classics. Londres : Penguin Books, 2004, 351)

⁵³⁵ « He leans at the door, emptied, merely his shape, / Like a moth pinned to a board, / While the nectars of the white lilac / And the purple and dark magenta lilac / Press through the rooms. » (G 88)

crammed full / Its baked red bellying to the sky's / Electric blue »).⁵³⁶ C'est dans « February », autre poème extrait de *Lupercal* qu'apparaît enfin le loup hirsute qui peuple les rêves du poète (« Now it is the dream cries 'Wolf!' »), sous la forme d'une créature sauvage qui ne tolère aucune restriction à sa liberté ; c'est le loup vagabond qui « parcourt le vaste et vrai monde à la recherche d'un monde et d'un visage disparus » (« These feet, deprived, / Disdaining all that are caged, or storied, or pictured, / Through and throughout the true world search / For their vanished head, for the world »), celui que les hommes lui ont arrachés pour le remplacer par un masque (« he sits making / Wolf masks »).

C'est le loup hivernal qui apparaît encore dans les rêves de Jennifer, pour tuer à nouveau sa sœur Janet allongée dans la neige et lui signifier l'effectif besoin de mourir plusieurs fois pour espérer renaître, l'inconditionnelle volonté et la vivacité avec lesquelles il faut s'engager dans la mort.⁵³⁷ Dans « February », derrière le masque que les hommes affichent, dissimulant leurs intentions, se cherchant des excuses, camouflant leurs faiblesses, se dessine toujours la gueule féroce du loup (« mouths clamped well onto the world »), image que fait aussi valoir le chien de « Lupercalia », capable de retenir « les manières raisonnables des hommes » entre ses crocs. L'aubépine et le loup, ainsi, sont les symboles choisis par le poète pour signifier à l'homme de la raison la nécessité de délaisser son masque, d'affronter son reflet et de retrouver son vrai et unique visage.

Si le parcours de Lumb permet d'établir de nombreux liens entre la figure du Révérend et celle du demi-dieu Hercule, l'épigraphe de *Gaudete* place également le protagoniste sous l'égide duelle de Dionysos et d'Hadès. Dans le quinzième fragment d'Héraclite est mise en avant la coïncidence entre la ferveur enivrée de vivre et la sobre résolution de mourir, ambivalence dont la seule figure de Dionysos est déjà porteuse. Comme le rappelle Maria Daraki dans *Dionysos et la déesse Terre*, Dionysos est le fils de Zeus, et à cet égard, sa naissance est baignée de lumière : il a « pour nourrices les flammes de la foudre » selon Nonnos, « il est le dieu 'ardent' (*puroes*). 'Né du feu' selon Diodore (*purigenes*), 'enfant du feu' selon

⁵³⁶ « The goat has always been thought of as an embodiment of libidinousness, the lower half of the satyr, and of Pan the goat-god, and of the devil. [Ted Hughes's] marvellous image is so right purely as a visual image, descriptive, yet also suggests prodigality and licence, Dionysos and the Bacchic rites. [...] In 'Acrobats' the performers are 'Fulcrumed without fail / On axes immaterial as / Only geometry should use.' The racers in their blessed fury achieve an unearthly access of power and become 'A theorem of flung effort, blades: / Nothing mortal falters their poise.' But where the circus crowd were merely spectators excluded from the 'grace' of the acrobats, here the crowd are all participants as they urge on the athletes, their representatives. The racers become conductors of energy between earth and sky. » (Sagar 59-60)

⁵³⁷ « Now a wolf is killing her where she lies. / Her dead sister lies in the snow. / Her eyes and mouth, already freezing, / Are once again dead. » (G 69)

Oppien (*puripais*), Dionysos est, sous sa forme adulte, le ‘rayonnant’ (*lampter*), l’‘illuminé’ (*phausterios*), il est ‘brillant comme un astre aux rayons de feu’ », et « maître des flammes » dans l’*Iliade*, il est le « gardien du feu ». Cependant, Dionysos est aussi, selon les versions du mythe, « le fils d’une femme morte, Sémélé, ‘la mère infernale’, ou bien de Perséphone, déesse des morts’. Ainsi, il est « Dionysos sombre (*morychos*) », « le dieu nocturne (*nyktelios*), doublet de Zagreus ‘rôdeur de nuit’ (*nyktipolos*). Sous sa forme ténébreuse, il fait l’objet de cultes nocturnes et reçoit des sacrifices infernaux Il est le grand Dionysos *Chthonios* », à qui le monde des morts appartient selon E. Rohde.⁵³⁸ L’un des épithètes les plus surprenants de Dionysos, *Melanthides*, met en avant cette profonde ambivalence qui partage le dieu entre l’hiver des morts et le printemps des vivants. Il est le dieu « à la fleur noire » qui « fait fleurir les fleurs dans l’Hadès » et qui, lorsqu’il les fait éclore sur terre, « collabore avec Aphrodite violette et avec la Terre *Chthonia* », « la ténébreuse ». Maria Daraki souligne que les festivités qui célèbrent Dionysos, les Anthestéries qui ont lieu à la fin de l’hiver, sont « à la fois une fête des morts et une fête des fleurs », rappelant ainsi la logique mise en évidence à travers la symbolique du loup et de l’aubépine dans les poèmes de *Lupercal* et *Wodwo* (Daraki 96, 26). Le dieu brandit l’aubépine qui, dans « The Green Wolf », révèle, dans les plis de sa noire et morbide corolle, la rosée du printemps renouvelé, et le poète montre le loup qui sait mourir pour célébrer la vie, au cours de ce rituel qu’évoque aussi « Lupercalia ».

Dans *Gaudete*, Lumb doit naître et mourir plusieurs fois, à l’image de celui dont le nom signifie « deux fois né ». Les mythes le révèlent : Dionysos est un dieu mortel qui a en réalité connu trois naissances et trois morts.⁵³⁹ Quant à Lumb, s’il faut mettre de côté sa naissance originelle et sa mort ultime, extérieures au récit, dans le cadre de ce dernier, le Révérend renaîtra sous la forme de son double apparu dans le Prologue, avant d’immédiatement frôler la mort une première fois ; le double sera à son tour victime de plusieurs tentatives individuelles de mise à mort, de la part du Docteur Westlake (G 71-6), de son comparse Dunworth (G 84-

⁵³⁸ Daraki, Maria. *Dionysos et la déesse Terre*. 1994. Champs Histoire. Paris : Flammarion, 2004, 21-2.

⁵³⁹ « Dionysos est le dieu mortel. Il a été tué par le héros Persée ; assassiné et dévoré par les Titans ; fuyant Lycurge il vient mourir à Delphes, où l’on montrait sa tombe portant l’inscription: ‘Ci-gît Dionysos, fils de Sémélé’. [...] Au paradoxe de ses nombreuses morts répond celui de ses nombreuses naissances. Philodème et Diodore en connaissent trois. Il est né de Sémélé la Thébaine, et aussi de Perséphone. Et c’est à Déméter – ou à Rhéa – qu’il doit sa ‘troisième naissance’ » (Daraki 19). L’hymne orphique XXIX évoque notamment ces trois morts (« trois fois revenu ») et souligne à quel point le dieu se définit dans la dualité : « J’invoque le rugissant Dionysos, premier-né, aux deux sexes, trois fois revenu, le roi Bakkhos, farouche, ineffable, caché, aux deux cornes, aux deux formes, couronné de lierre, ayant la face du taureau, guerrier, prophétique, vénérable, qui mange de la chair crue, triennal, qui porte des raisins, ayant un vêtement de feuillage, plein de sagesse, conseiller de Zeus et de Perséphonéïe, Daimôn immortel né sur d’ineffables lits. Entends ma voix, ô Bienheureux, et sois-nous favorable, et sois bienveillant pour tes belles nourrices ». (*Hymnes orphiques*. Trad. Charles Leconte de Lisle. Genève : Arbre d’Or, 2002, XXIX, 33)

8), de Maud (G 145-51), mais aussi collectives, de la part des hommes du village (G 98-106) qui finissent par l'abattre à l'issue du récit central (G 155-70), décalant la dernière renaissance de Lumb au temps de l'Épilogue. Dans le Prologue, l'irruption d'un taureau signale déjà le lien qui unit Lumb à Hercule mais aussi à Dionysos, dont c'est l'un des animaux fétiches. Plutarque rappelle ainsi que les peuples d'Argos lui donnent le nom de *Bougenes*, ou « fils de vache », et que les femmes d'Elide, dans un cantique, implorent Dionysos « qui [marche] d'un pied de bœuf, très digne Taureau », « Taureau digne de nos hommages ».⁵⁴⁰ Cependant, c'est la forme prise par le sacrifice du taureau qui rapproche encore davantage Lumb, jusqu'alors associé à Hercule, de Dionysos.

Dans *La Violence et le sacré*, René Girard, insistant sur la dualité de Dionysos, montre que dans *Les Bacchantes*, le dieu, « sous le nom de *Bromios*, le Bruyant, le Frémissant » n'est pas seulement celui qui sème le désordre, mais qui « restaure lui-même la paix qu'il a troublé » au prix d'une violence tout aussi terrible, et c'est bien à lui que Lumb et son double doivent à cet égard leur nature duelle.⁵⁴¹ Dans le chapitre « Lumb / Is driving along » (G 98-106), alors que le Révérend réfugié près de l'eau a déjà dû échapper à Westlake puis à Dunworth, il se rend compte que les villageois l'ont rattrapé et ont l'intention d'en finir avec lui.⁵⁴² La furie et le tumulte du troupeau de bétail qui sont alors mis en avant sont signifiants : ils reflètent l'agitation et la colère des hommes qui les accompagnent et font écho à la fureur du rituel ayant déjà eu lieu dans le Prologue, rendant manifeste l'incapacité du double à corriger les erreurs de Lumb et sa propre responsabilité quant au désordre dont il subit les conséquences. Il se retrouve dans l'arène, entouré par ces créatures menaçantes : les beuglements du bétail, magnifiés dans les ténèbres, sonnent un glas terrifiant, auquel répondent les rugissements vengeurs des assaillants, déterminés à abattre Lumb. Telles une « machinerie » (G 99) infernale et détraquée, les bêtes s'emballent et se ruent sur le Révérend, le fauchant au passage.⁵⁴³ Enterré vivant dans

⁵⁴⁰ Cité par Court de Gébelin, Antoine. *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne considéré dans l'histoire du calendrier*. Paris : Durand, 1787, 543.

⁵⁴¹ Girard, René. *La Violence et le sacré*. 1972. Pluriel. Hachette Littératures. Paris : Grasset, 2010, 200.

⁵⁴² « Bewildering fierce human shouts jab him to consciousness. / [...] Shapes of men are hunting him across the yard / Among the plunging beasts / With cudgels, with intent to kill him. » (G 99)

⁵⁴³ « The cattle wallow and skid in the dark, / Their frightened bellowing magnifies them. From a raw, high lamp / Broad sweeping strokes of rainy light come and go, wheeling and thrusting. / He shields his head and tries to see his attackers' faces / Among the colliding masses and tossing silhouettes. / Caught in the flashing diagonals / The faces seem to be all wide-stretched mouth, like lampreys. / They roar at him, as at driven cattle in a slaughter-house. » (G 99). Les hommes autour de lui redoublent de furie (« Now the murder-shouts are redoubled / And the malice redoubled », G 100), et les bêtes répondent tumultueusement à leur violence, mettant en évidence la peur de Lumb (« The cattle churn a vortex, leaning together / Shouldering, shining masses, bellowing outrage and fear. / It is like a dam bursting, masonry and water-mass mingled »), juste avant que le troupeau ne s'emballe et emporte le Révérend (« Lumb is knocked spinning, recovers and is again knocked spinning. / [...] Suddenly everything runs looser. / The stampede is flowing to freedom. / He runs half-carried and squashed, and kicked », G 100-1).

la boue (« After some time of silence / He draws his limbs to him. / He lies buried in mud. / His face into mud, his mouth full of mud »), Lumb est prêt pour une nouvelle cérémonie, qui marque la progression de la mécanique expiatoire (justement signifiée par l'inférieure « machinerie » des taureaux) qui aura raison de lui.

A la fin du récit de *Gaudete*, les taureaux entourent à nouveau Lumb, qui n'est désormais plus qu'un cadavre. Docilement assemblés derrière les hommes, les puissantes bêtes renforcent la force de la victoire du village sur le Révérend. Comparé à une créature carnassière et malfaisante, à un objet malodorant et terrifiant (« Like sightseers around the maneater's long body. / The bulls have come up in a wider wondering circle, tossing sniffs towards the odour and the frightening object », G 168), son cadavre exposé fait plus que jamais valoir le triomphe de l'ordre domestique sur le chaos du monde sauvage et des instincts débridés que Lumb, à l'image de Dionysos, aura incarné jusqu'au bout.⁵⁴⁴ Les villageois ont parfait la cérémonie aperçue dans le Prologue et délivré le village de l'emprise néfaste du Révérend Lumb. L'accent placé sur le caractère effrayant et nauséabond du cadavre le révèle alors complètement : Lumb est à la fois l'objet dangereux et impur dont il fallait se débarrasser par une mise à mort rituelle, et l'antidote, puisque son sacrifice est justement ce qui permet de guérir le village. Il est le *pharmakon*, tel que René Girard le définit dans *La Violence et le sacré*,⁵⁴⁵ et le double parfait de l'Œdipe que Julia Kristeva décrit dans *Pouvoirs de l'horreur* : « Entrant dans une cité impure – dans un *miasma* –, Œdipe se fait lui-même *agos*, souillure, pour la purifier et devenir *katharmos*. Purificateur, il l'est donc du fait même d'être *agos*. [...] Et c'est précisément cette dynamique des renversements, qui fait de lui et un être d'abjection et un *pharmakos*, un bouc émissaire qui, expulsé, permet de libérer la ville de la souillure » (Kristeva 1980, 100-1).⁵⁴⁶

Dans *Gaudete*, c'est le docteur Westlake qui, en bon médecin, repère en premier ce mal qui souille le village, alors que Jennifer, par ses paroles empoisonnées, vient de lui transmettre le « virus » de Lumb (« Jennifer's insinuatingly amorous lamenting tones seem to have entered

⁵⁴⁴ « They have dragged him out / Onto the bank / As the strewn western clouds smudge ashen. / The blood from his burst head washes his face and neck / in thin solution and ropy lumps, / And puddles black the hoofprints under his head. / Lily stems cling to him. / His pursuers stand in a ring / Like sightseers around the maneater's long body. / The bulls have come up in a wider wondering circle, tossing sniffs towards the odour and the frightening object. » (G 168)

⁵⁴⁵ « Le mot *pharmakon*, en grec classique, signifie à la fois le poison et son antidote, le mal et le remède » (Girard 144)

⁵⁴⁶ « Le ressort de la tragédie est dans cette ambiguïté : l'interdit et l'idéal se rejoignent en un seul personnage pour signifier que l'être parlant n'a pas d'espace propre mais se tient, sur un seuil fragile, comme par un impossible démarquage. Si telle est la logique du *pharmakos katharmos* qu'est Œdipe, force est de constater que la pièce de Sophocle tire sa puissance non seulement de cette mathesis de l'ambiguïté, mais des valeurs toutes sémantiques qu'elle donne aux termes opposés. » (Kristeva 1980, 100-1)

his blood, like a virus, with flushed of fever and shivers, and light, snatching terrors », G 71). Alors qu'il est décrit en train de rentrer chez lui, la révélation est brutale. Le docteur s'arrête, perdu dans ses pensées, tandis que tout autour de lui, la nature se rappelle à lui, par ses odeurs entêtantes et sinistres, transportant ce poison qui contamine le médecin malgré lui (« A nauseous sweet aniseed scent, an over-richness. Like an over-sweet melting sickness in the pit of his stomach »). La révélation a lieu au moment précis où Westlake ne voit plus clair sans ses lunettes et a l'esprit brouillé par l'alcool (« His numbness has freed his concentration », G 73).⁵⁴⁷ L'emploi du nom « damage » (G 73), enfin, met bien en évidence le fait que le mal, Lumb, devra trouver son remède. Alors que Westlake s'arrête déjà pour alerter son ami Dunworth, qui à son tour, se précipite chez lui, la chaîne de propagation du « virus » semble s'accélérer, comme en témoigne aussi le fait que, comme Westlake, Dunworth soit préoccupé et se perde maladivement dans ses pensées.⁵⁴⁸ Malgré leur confusion, la conclusion est limpide : alors que le docteur se sentait envenimé par les langoureuses paroles de Jennifer, Dunworth se sent au contraire libéré et conforté par celles de son allié, par des mots, fournis par un médecin, qui deviennent baume guérisseur et salvateur : le mal a bel et bien son antidote (« A few sprinkled words / Have transformed a bitter-cored ulcer / Into something delicious », G 84).

Les villageois réalisent ironiquement le projet que Lumb, effrayé par les conséquences de ses actes, veut jusqu'au bout mener : après la mort de Felicity, il s'enfuit de l'église, de crainte de subir l'assaut fatal de Maud. Il trahit sa lâcheté et son inconséquence dans ce moment tragique, comme le révèle la nécessité, selon lui, « de tout effacer », « de tout nettoyer, de tout

⁵⁴⁷ Le médecin s'arrête, perdu dans ses pensées : « He pauses. His whole body craves pause, and time, like an exhaustion, while he thinks. He feels a great need to think. What was it he wanted to think about? » (G 71). Tout autour de lui le poison de Lumb se répand déjà : « The air is warm. A nauseous sweet aniseed scent, an over-richness. Like an over-sweet melting sickness in the pit of his stomach. It is reeking from the creamy masses of the hawthorn blossom.... Funereal. Unearthly. Some bulky hard-cornered unpleasantness leans on him » (G 71). Westlake ressasse mais perd indubitablement le contrôle de ses pensées, comme en témoigne le fait qu'il laisse tomber, à ce moment précis, ses clefs, puis ses lunettes (« He drops his car-keys in a puddle... But enough to jar off his spectacles / Which drop to the asphalt, where they lie, half-submerged », G 71-2). Ayant perdu le moyen matériel d'y voir clairement, Westlake n'est plus capable de reprendre le dessus : ce ne sont pas ses lunettes, mais bien lui qui est désormais « à moitié submergé ». Ses pensées s'emportent, et il revoit encore le visage de Janet, entend à nouveau le flot de paroles de Jennifer (« And the finality of that dead girl lies at the centre of the day / Like an incomprehensible, frightful dream. / And her live sister is worse – all that loose, hot, tumbled softness », G 72), et c'est à ce moment qu'il comprend (« Because he has known it all the time, / And now he only has to look at it, and there it is. / His wife / And the Reverend Nicholas Lumb / Fit together, like a tongue in its mouth. / His numbness has freed his concentration. / Under this new, naked lamp-bulb / He probes for the deepest nerve of his damage », G 73).

⁵⁴⁸ « Westlake's words have supplied the single answer to many clues. / The warp and weft of hints and suspicions, / Knotted, painfully, laboriously, over a long time, into a mesh / Have suddenly dragged taut, with the bulk of a body. / A few sprinkled words / Have transformed a bitter-cored ulcer / Into something delicious. » (G 84)

apprêter et de tout apaiser ».⁵⁴⁹ Ironiquement, ce sont bien les villageois qui se chargeront de tout « laver » et de redonner un aspect « normal » à leurs vies en arrangeant avec soin le bûcher qui permettra de supprimer toute preuve du passage de Lumb. Les villageois sont ainsi décrits à la fin du roman, achevant leur besogne avec une efficacité remarquable : ils alignent avec méticulosité les cadavres de Felicity et Maud d'un côté et de l'autre de celui de Lumb.⁵⁵⁰ Les trois cadavres s'effleurent, rappelant qu'ils se sont mutuellement contaminés et portent tous la marque de la souillure introduite par le Révérend ; à l'inverse, en prenant soin de ne pas toucher le poignard de Lumb que Maud tient encore entre ses mains, les villageois se préservent de ce contact impie et dangereux. Plus rien ne peut leur arriver et ils ajustent les derniers détails de cet « accident présentable » comme les éléments d'un décor, libérés du mauvais sort et seulement « captivés par le sentiment d'intense satisfaction » qui les envahit à ce moment (« The men arrange all this in deep silence, entranced by the deep satisfaction of it », *G* 169). Holroyd « oint » alors le bûcher et « baigne les trois corps » d'essence : comme le suggère le contraste entre la connotation sacrée des verbes « anoints » et « douches » et la mention d'un vulgaire « bidon de pétrole », il procède à l'ultime étape de ce rituel négatif dont le seul but est d'effacer les dernières traces de la figure prétendument sacrée de Lumb.⁵⁵¹ « Toutes les preuves s'en vont dans le ciel » (« All evidence goes up », *G* 170), effaçant définitivement l'empreinte terrifiante laissée par le Révérend, signant la victoire des hommes à purger le village et à y rétablir l'ordre. Le silence laissé par la fin du récit est aussi celui de leur quiétude retrouvée, qu'ils célèbrent devant ce qui n'est plus pour eux qu'un prodigieux feu de joie.

Si les villageois ont collectivement réussi à purger leur village souillé, leur succès tient à l'action décisive de certaines figures. Comme le suggère René Girard, le *pharmakon* est une « drogue magique ou *pharmaceutique* ambiguë, dont les hommes ordinaires doivent laisser la manipulation à ceux qui jouissent de connaissances très naturelles, prêtres, magiciens, chamans, médecins, etc. » (Girard 144). Comme on l'a déjà montré, ni Dunworth, submergé de chagrin, ni Westlake, retranché derrière une vaine froideur scientifique, ne s'avèreront

⁵⁴⁹ « Somehow everything / Will have to be cancelled, the whole error / Carefully taken apart / And the parts put back where they belonged. / Everybody has to return to exactly where they were, / To stillness, calm, and normality, / Everything has to be cleaned, groomed and made quiet, as at the start. » (*G* 150-1)

⁵⁵⁰ « They stretch her out on one side of Lumb. / They leave Lumb's dagger in position because nobody wants to touch it. / They lay Felicity on the other side of Lumb. / So the three lie, faces upward, with touching hands, on the narrow table, / On top of the pyre. » (*G* 169)

⁵⁵¹ Ultime étape du rituel, Evans prépare les corps pour le bûcher : « Evans brings a can of petrol. / Holroyd anoints the pile, he douches the three bodies ». Holroyd trace ensuite une traînée d'essence jusqu'à la cour de l'église et, une fois dehors, laisse tomber une allumette enflammée : « Holroyd spatters a petrol fuse up the stair and out into the churchyard, / Then drop a match on to it » (*G* 170).

capables de guérir le village. Il faudra les « connaissances très naturelles » de Maud et du Major Hagen pour jouer ce rôle, la première en tant que prêtresse de la cérémonie qui précèdera la traque que le second préside depuis qu'il a, au tout début du récit, posé le regard sur sa cible. Il faut encore noter que c'est bien à un pharmacien, plus zélé que le médecin Westlake, que Garten confie le soin de développer la photographie qui accélérera la mise en branle de la mécanique sacrificielle (G 107). L'apothicaire Tetley se place d'ailleurs dans un entre-deux entre science et magie, par son double rôle révélateur et guérisseur : il est à la fois du côté de la magie, celle qui a révélé à Maud la voie sacrée de la guérison, et de la science photographique qui révèle sur la pellicule, comme un virus au microscope, le coupable qui nuit au village, mettant au jour la solution que le Major Hagen voyait déjà grâce à sa lunette d'observation.

Si l'accent mis sur la vue dans *Gaudete* comme en de nombreux points de l'œuvre de Ted Hughes a déjà été mis en avant, il tisse ici un lien supplémentaire avec la figure de Dionysos. Comme le rappelle Jean-Pierre Vernant, Dionysos « est un dieu de parousie » qui « impose ici-bas sa présence impérieuse, exigeante, envahissante » et le double de Lumb semble assez bien convaincu de sa propre importance pour en faire de même. Pourtant, il n'est pas tout à fait un dieu, et l'épigraphe du livre le rappelle sévèrement. C'est bien le récit tout entier qui est placé sous égide divine et l'épiphanie dionysiaque s'adresse aussi au lecteur : le dieu est le « machinateur secret de l'intrigue qui conduit finalement à sa reconnaissance en tant que dieu » et ceux qui sont témoins de la « fiction du drame » « assistent comme s'ils y étaient, à [sa] révélation ». Jean-Pierre Vernant souligne le rôle à la fois interne et externe de Dionysos dans le drame des *Bacchantes*. Dans *Gaudete* aussi, le dieu « exige qu'on le voit », à la fois à travers ses émules intradiégétiques, mais également en tant que principe diégétique. Sa puissance de monstration n'est alors jamais plus efficace qu'en étant si impressionnante qu'elle en devient monstrueuse, réalisant le programme tragique prévu par Aristote : éprouvant terreur et pitié, les spectateurs du drame et du sacrifice « voient », « connaissent » et « comprennent » le dieu qui empoisonne et guérit à la fois » (Vernant 39).

b. La « Gloire d'Héra » et la « Passion de Dionysos » : folie, ivresse et furie, ou la violence sacrée

Dans la *Poétique*, Aristote souligne que l'origine du théâtre est à chercher dans la pratique du dithyrambe, prononcé en l'honneur de Dionysos : célébrations religieuses et art

théâtral affichent un lien ancien et une source commune. Toutes les Dionysies, ces festivités en l'honneur de Dionysos célébrées à plusieurs reprises dans l'année, sont l'occasion d'agônes, des compétitions théâtrales où s'affrontent les dramaturges les plus renommés du monde antique, mais la plupart des festivals religieux païens présentent la même alternance entre des moments de jeux et de compétitions divers, et le temps des cérémonies, où processions, dévotions, offrandes et sacrifices sont faits.⁵⁵² C'est dans la *Poétique* aussi qu'est énoncé le principe de *catharsis* et qu'est décrite sa brutale utilité. L'efficacité dramatique et sacrificielle est fondée sur la même violence : exemplaire et impressionnante, elle est force de conviction ou de dissuasion sans pareille. La violence est donc à la fois une puissance de monstration et de démonstration, qui puise, comme le révèle le mythe de Dionysos, mais aussi le récit de *Gaudete*, dans des trésors de monstruosité.

Le rituel religieux et sacrificiel, ici et là, prend la forme la plus monstrueuse et terrifiante qui puisse être, le sacrifice humain, ou *sparagmos*, la mise à mort dans le sang. Le rituel mis en scène dans le Prologue, celui du sacrifice sanguinolent du taureau, est particulièrement révélateur du lien qui rassemble Lumb, Hercule et Dionysos. En effet, dans *The White Goddess*, Robert Graves précise bien que le corps sacrifié d'Hercule dont il décrit le rituel annuel, peut être dévoré par son successeur,⁵⁵³ mais la description qu'il en donne renvoie aussi à la

⁵⁵² C'est notamment le cas des plus anciennes fêtes païennes de célébration du printemps connues, les Florales du monde romain d'une part, et les *Maiouma* du monde grec d'autre part, organisées en l'honneur de la déesse Flore et du couple divin formé par Aphrodite et Dionysos respectivement. Organisées au début du mois de mai, elles comportent de nombreuses similitudes, dont le plus signifiant est justement le fait que les Florales s'ouvrent par des représentations théâtrales tout comme les *Maiouma* qui sont l'occasion d'un festival de théâtre qui se tient chaque nuit. Des indications sur les Florales sont données dans Scullard, Howard Hayes. *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*. Ithaca : Cornell University Press, 1981. Un témoignage sur les *Maiouma* est donné par Malalas dans ses *Chroniques* : « During his reign the landowners and citizens of Antioch sent a message and petitioned the emperor Commodus that by his sacred command he make over to the public treasury the revenues [...] in order that a varied programme of spectacles and different contests might be celebrated in the city, and that the city's officials should not appropriate the funds but that the public treasury itself might make provision to celebrate the Olympic festival and certain other spectacles in the city of the Antiochenes for the enjoyment of the city [...]. Likewise for celebrating the nocturnal dramatic festival, held every three years and known as Orgies, that is, the Mysteries of Dionysus and Aphrodite, that is, what is known as the Maioumas because it is celebrated in the month of May-Artemisios, he set aside a specific quantity of gold for torches, lights, and other expenses for the thirty-days festival of all-night revels ». (Malalas, John. *Chronicles*. In *The Chronicle of John Malalas. A Translation*. Trad. Elizabeth Jeffreys, Michael Jeffreys et Roger Scott. Melbourne : Australian Association for Byzantine Studies, 1986, 151)

⁵⁵³ « The divine names Bran, Saturn, Cronos must also be referred to this primitive religious system. They are applied to the ghost of Hercules that floats off in the alder-wood boat after his midsummer sacrifice. His tanist, or other self, appearing in Greek legend as Poeas who lighted Hercules' pyre and inherited his arrows, succeeds him for the second half of the year; having acquired royal virtue by marriage with the queen, the representative of the White Goddess, and by eating some royal part of the dead man's body—heart, shoulder or thigh-flesh. He is in turn succeeded by the New Year Hercules, a reincarnation of the murdered man, who beheads him and, apparently, eats his head. This alternate eucharistic sacrifice made royalty continuous, each king being in turn the Sun-god beloved of the reigning Moon-goddess. » (Graves 126-7)

conjonction du *sparagmos* à l'omophagie, deux aspects essentiels du culte de Dionysos qu'évoque notamment Euripide dans *Les Bacchantes* et qui, de manière signifiante, est la principale source d'inspiration de la première pièce de théâtre créée par Ted Hughes, *The House of Taurus*.⁵⁵⁴ Comme le rappelle Maria Daraki, « la mise à mort par démembrement (*diasparagmos*) et par dévoration de la victime crue (*omophagie*) sont des rituels dont l'orthodoxie dionysiaque est attestée au niveau des épithètes cultuelles du dieu, lui-même 'Démembreur d'humains' (*Anihroporraistès*) et 'Mangeur-de-chair-crue' (*Omadios* et *Omesis*). »⁵⁵⁵ Elle évoque une autre caractéristique du sacrifice dionysiaque qui correspond au sacrifice mis en scène dans le Prologue de *Gaudete* : « Dionysos est constamment interchangeable avec sa victime », et il « est présent dans le sacrifice de deux façons, active et passive. Il est actif en tant que destinataire du sacrifice [...]. Mais il est aussi le sacrifié qui se prête à ce rôle passif sous sa forme enfantine, distincte de Dionysos adulte, qui en reçoit l'offrande activement ». ⁵⁵⁶

Cette distinction permet justement de comprendre cette autre caractéristique du culte dionysiaque qu'est la folie, dans la mesure où la « passion de Dionysos », qui désigne sa première mort, conserve un lien certain avec elle. Il faut d'abord revenir sur la violence inhérente au sacrifice. Ainsi, *La Violence et le sacré* s'ouvre par une réflexion sur la brutalité qui fonde le sacrifice religieux : René Girard souligne qu'il « est criminel de tuer la victime parce qu'elle est sacrée... mais la victime ne serait pas sacrée si on ne la tuait pas » (Girard 9). La victime « est à la fois substituée et offerte à tous les membres de la société par tous les

⁵⁵⁴ « In 1959 Hughes wrote his first play *The House of Taurus*. Sylvia Plath described it as 'a symbolic drama based on the Euripides play *The Bacchae*, only set in a modern industrial community under a paternalistic ruler'. [...] It is not surprising that he should have turned so soon to *The Bacchae*. Though Athens fell within a year of the death of Euripides, it was the prototype, in its glorification of the city, its humanism and rationalism, of all that followed in Western Civilization. Euripides, exiled (whether forcibly or voluntarily) for the last two years of his life to remote, mountainous, semi-barbarous Macedonia, saw the dangers and issued his warning, incredibly early, but already too late. He saw that, in the words of E. R. Dodds: 'To resist Dionysus is to repress the elemental in one own's nature; the punishment is the sudden complete collapse of the inward dykes when the elemental breaks through perforce and civilization vanishes.' Euripides, at the beginning of this process, sought to avert it. Hughes, at the end, wonders can be salvaged from the wreckage. » (Sagar 186)

⁵⁵⁵ Daraki, Maria. « Aspects du sacrifice dionysiaque ». In *Revue de l'histoire des religions*, tome 197, 1980/2, 134-5. URL : https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1980_num_197_2_5059

⁵⁵⁶ « Les pratiques rituelles du *sparagmos* et de l'*omophagie* consistent à 'déchirer avec les mains et avec les dents' une victime sacrificielle dont la nature varie. Elle peut être un végétal, un animal, et, plus rarement, sous des formes généralement déguisées, une victime humaine. Par -delà cette variété une constante traverse les faits. Destinataire du plus « sauvage » des sacrifices, Dionysos est constamment interchangeable avec sa victime. Des rituels du *sparagmos* et de l'*omophagie* où la victime est le faon, le serpent, le taureau, voire le raisin, sont explicitement donnés comme une 'imitation de la passion de Dionysos', à savoir la mise à mort de Dionysos-enfant. [...] Le dieu et sa victime interfèrent. [...] Le taureau, le chevreau, le bouc, sont les formes animales le plus souvent empruntées par le dieu et, en même temps, ses victimes sacrificielles les plus courantes. Dans l'art cultuel, Dionysos est le dieu-à-cornes et, en retour, un animal à cornes est sa victime préférée. » (Daraki 62-3)

membres de la société. C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures. Le sacrifice polarise sur la victime des germes de dissension partout répandus et il les dissipe en leur proposant un assouvissement partiel » (Girard 18). Dans *Gaudete*, le double de Lumb devient le bouc émissaire du village, le monstre habité par les pulsions qu'il s'agit précisément de contrôler, et sa mise à mort marque le retour au calme policé des vies raisonnables. Le véritable sacrifice que le poète met en scène, cependant, en est le reflet inversé : le Révérend lui-même est la victime exemplaire du triomphe de la rationalité dans le monde moderne. Il doit non pas attendre d'être sacrifié, mais apprendre à s'offrir volontairement en sacrifice, au cours d'une longue épreuve initiatique où l'étape nécessaire de la mort demeure ouverte au renouveau.

Comme le suggère aussi René Girard, il y a une forme de proportionnalité et de ressemblance qui s'instaure entre l'intensité du fléau subi par la communauté et celle de la violence qu'elle devra déployer pour s'en débarrasser : en ce sens, rien de plus efficace que le sacrifice le plus atroce, celui d'un être humain. Pourtant, ce type de sacrifice, parce qu'il rappelle l'homme à son origine bestiale, est redoutable : il menace à chaque fois de le faire basculer du côté de la brute de façon irrémédiable, mais aussi, de plonger l'homme de la claire raison dans la plus sombre folie. René Girard le souligne : « entre la violence sacrificielle et la violence non sacrificielle, la différence est loin d'être absolue », elle comporte toujours « un élément d'arbitraire », et c'est, de façon signifiante la figure d'Hercule qui incarne à ses yeux « le retournement catastrophique du sacrifice ». En effet, *La Folie d'Héraklès* d'Euripide raconte, selon lui, ce basculement de « la violence sacrificielle qui *tourne mal* ». « Héraklès a blessé à mort le centaure Nessus qui poursuivait Déjanire », faisant couler ce sang en trop qui, sur la tunique qu'il cède à la jeune femme pour qu'elle l'offre au héros, le vengera de ce dernier. De retour auprès de sa femme et ses enfants, Héraklès allume un feu pour célébrer un sacrifice purificateur et « réveille la virulence du poison » qui recouvre sa tunique, faisant « virer l'enduit du bénéfique au maléfique ». Succombant à un accès de démence, il « les *sacrifie* tous ».⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ « Dans *La Folie d'Héraklès* d'Euripide, il n'y a pas de conflit tragique, pas de débat entre des adversaires affrontés. Le sujet réel est l'échec d'un sacrifice, la violence sacrificielle qui *tourne mal*. Héraklès rentre chez lui après l'achèvement de ses travaux. Il découvre sa femme et ses enfants aux mains de l'usurpateur Lycos, lequel s'apprête à les sacrifier. Héraklès tue Lycos. Après cette dernière violence, commise à l'intérieur de la cité, le héros a plus besoin que jamais de se purifier et s'apprête à offrir un sacrifice. Sa femme et ses enfants sont auprès de lui. Il croit soudain reconnaître en eux de nouveaux ou d'anciens ennemis et, cédant à une impulsion démente, il les *sacrifie* tous. Le drame nous est présenté comme l'œuvre de Lyssa, déesse de la Rage, envoyée par deux autres déesses, Iris et Héra qui haïssent le héros. Mais sur le plan de l'action dramatique, c'est la préparation

La mécanique fragile sur laquelle repose la violence sacrificielle suppose également une ressemblance mesurée entre la victime choisie et le mal qu'elle est censée purger, mais aussi avec la communauté qu'elle doit représenter de façon pertinente. Une trop grande ressemblance, qui montrerait aux hommes ce qui en eux n'est que trop bestial, risquerait en revanche de provoquer un débordement de violence hors du cadre du rituel sacrificiel, et de plonger toute la communauté dans un chaos meurtrier généralisé.⁵⁵⁸ De façon révélatrice à nouveau, c'est cette fois la figure de Dionysos que René Girard convoque pour décrire ce passage du « désir mimétique » au « double monstrueux » : lorsqu'une trop grande ressemblance, doublée à une escalade de violence, mélange et superpose les moments et les figures, la victime sacrificielle, choisie parce qu'elle représente parfaitement la communauté, finit par lui renvoyer un reflet monstrueux et la fait sombrer dans une folie exterminatrice. René Girard montre que, dans *Les Bacchantes*, « le double monstrueux est partout » : dès le début de la pièce, « l'animalité, l'humanité et la divinité sont prises dans une oscillation frénétique » et le « rite dégénère » lorsqu'il « glisse dans une réciprocité d'une violence si démente qu'elle débouche sur le *double monstrueux*, c'est-à-dire sur l'origine même du rite » (Girard 239, 242). Lorsque le double monstrueux surgit, il est déjà trop tard : le débordement de violence a déjà eu lieu, et elle a pénétré partout : « le sujet verra la monstruosité se manifester en lui et hors de lui en même temps ». Devant interpréter ce mal, « il va nécessairement situer l'origine du phénomène hors de lui-même » : « l'expérience tout entière est commandée par l'altérité radicale du monstre. Le sujet se sent pénétré, envahi, au plus intime de son être, par une créature surnaturelle qui l'assiège également en dehors », et c'est à ce moment là qu'il va plonger dans la folie, possédé par le monstre, « revivant la transe hystérique qui précède l'expulsion collective, le brouillage vertigineux de toute différence » (Girard 244). Tel est proprement le danger que représente Dionysos l'étranger, tel que le décrit Marcel Détiénne : Dionysos est le dieu de l'écart, de l'altérité et de l'étrange qui, parce qu'il vient d'ailleurs, incarne la barbarie sous toutes ses formes possibles : l'altérité, la violence, la folie.⁵⁵⁹

sacrificielle qui déclenche la folie meurtrière. [...] ». La violence se « déchaîne contre les êtres que le sacrifice aurait dû préserver ». (Girard 63-4, 66)

⁵⁵⁸ « S'il y a trop de rupture entre la victime et la communauté, la victime ne pourra plus attirer à elle la violence ; le sacrifice cessera d'être « bon conducteur » au sens où un métal est dit bon conducteur de l'électricité. Si, au contraire, il y a trop de continuité, la violence ne passera que trop aisément, et dans un sens et dans l'autre. Le sacrifice perd son caractère de violence sainte pour se mélanger » à la violence impure, pour devenir le complice scandaleux de celle-ci, son reflet ou même une espèce de détonateur. » (Girard 64)

⁵⁵⁹ Marcel Détiénne rappelle que Dionysos « se présente sous le masque de l'étranger » et comme la « puissance de l'Étrange, en tant que Dieu de l'Altérité ». « Cumulant dans ses arrivées et dans ses épiphanies la qualité d'Étranger, de *Xénos*, de dieu qui vient de l'extérieur, et celle d'un dieu au visage étrange et qui ne ressemble à aucune autre des divinités grecques. Un dieu énigmatique [...]. Un dieu étrange [...]. Le dieu du masque, oscillant

Dans le Prologue de *Gaudete*, les rugissements infernaux et menaçants des hommes mettent en évidence l'ivresse meurtrière qui les emporte.⁵⁶⁰ Le sang du taureau qui coule n'est évidemment pas capable d'assouvir leur rage ; et il faudra attendre la fin du récit pour que celui de Lumb perle enfin le long de sa tête, recouvrant son visage et son cou, formant des flaques noires sur sa nuque, confirmant la victoire des villageois sur le Révérend et l'efficacité du rituel sacrificiel.⁵⁶¹ Cette gradation structure tout le récit de *Gaudete* : l'ivresse et la furie grandissent alors que la violence s'intensifie, jusqu'au débordement et l'explosion. Aux femmes, possédées par le démon Lumb, s'opposent les hommes, ivres de vengeance contre lui. Parmi les villageois, le Major Hagen est le premier à céder : il ne contient pas sa fureur en se retrouvant face à Pauline ; plus tard, Evans ne cherchera pas à retenir ses coups face à son épouse et à Garten, mais c'est peut-être précisément parce qu'ils se purgent de cette violence immédiatement, en trouvant un exutoire sur des souffre-douleurs ou des boucs émissaires de fortune, qu'ils parviennent ensuite à la canaliser et à la diriger ailleurs, hors d'eux-mêmes, contre leur véritable cible. Il est alors intéressant d'observer la façon dont cette « soif de vengeance » se répand au cours du récit, parfois comme un doux poison, parfois comme une drogue dangereuse, et comment les personnages s'en abreuvent mutuellement plutôt que de chercher à l'étancher immédiatement. A la métaphore qui fait de la vengeance un filtre magique enivrant peu à peu tous les personnages, s'ajoute aussi l'accent mis de façon répétée sur des figures animales, mettant en évidence la violence et la bestialité croissantes des protagonistes de *Gaudete*.

Ainsi, après avoir montré son cliché à Evans, Garten part la montrer à Holroyd, l'éleveur de taureaux.⁵⁶² Alors qu'il découvre la photographie avec une feinte indifférence, l'emploi des termes « fascinated » et « mystification » est révélateur (« In spite of himself, his eyes are fascinated », « His mystification narrows », G 126) : l'homme va se laisser emporter, comme « mystifié », par une vague de folie vengeresse. De même, le Commandeur Estridge, vieil homme consciencieux et pourtant placide, semble retrouver la vigueur de sa jeunesse passée sur les champs de bataille en écoutant les propositions d'Evans et se laisse convaincre,

par nature entre la présence et l'absence. [...] Il est l'*Etranger* porteur d'Etrangeté : le dieu méconnu, que l'on ne reconnaît pas, que d'aucuns négligent ou même persécutent en le traitant comme un simple mortel.» (Détienne 317-8)

⁵⁶⁰ « Men crowd around him, laughing like madmen », « Roaring their laughter as if they imitated lions », « And roaring their infernal laughter. » (G 19)

⁵⁶¹ « The blood from his burst head washes his face and neck / In thin solution or ropy lumps, / And puddles black the hoofprints under his head. » (G 168)

⁵⁶² Il découvre la photographie et feint d'abord l'indifférence et le dédain (« He glances at Garten, flushed and stormy and full of hatred. He responds to nothing Garten says, and hands him back the photograph as if it were of no interest », G 127).

comme envoûté.⁵⁶³ Le Major Hagen, quand à lui, « absorbe la photographie » présentée par Garten, non pas comme une énième bouffée de nicotine (« His eyes are fixed in a spiritless nicotine-yellow dullness », G 129) mais comme la dernière dose d'une drogue qui l'apaise et le comble parfaitement, rejoignant à son tour le mouvement des villageois assoiffés de vengeance.⁵⁶⁴ C'est au pub que la furie des hommes, excitée par l'ivresse, éclatera au grand jour. A la fois étouffées par les murs, le plafond et une épaisse fumée de cigarette, noyées dans l'alcool qui coule à flot (« muffled by ceiling and walls and cigarette smoke / Is a squabble of unlistened-to voices », G 137), leurs voix se mêlent, mais l'adjectif composé « unlistened-to » contredit toute tentative de former un échange cohérent (« Trying to become a meeting ») alors que le tenancier du bar, Mr Walsall, continue méthodiquement à remplir les verres (« Mr Walsall continues to draw and push forward the required drinks »). La mise en avant de la photographie, offerte au regard de tous (« The photograph lies on the bar »), introduit la preuve que tous les maris trompés par leur épouse et Lumb, doivent à présent prendre en considération. Elle est le point de départ d'un passage en revue de la réponse de chacun des hommes du village, soulignée par un effet de travelling narratif qui met en évidence la façon dont cette soif de vengeance se répand comme un poison qui contamine peu à peu toute la salle.⁵⁶⁵

⁵⁶³ Le Commandeur, mesuré et soucieux de respecter les usages (« He is sharply aware of his age. The recurrent idea to kill Lumb keeps foundering in the proliferating concerns for what ought rightly to be done, in a civic and rational manner », G 128) se laisse progressivement convaincre par le brutal Evans. Finalement, il est prêt à reprendre les armes pour en finir : « But then the sudden raving fantasy comes / Like a lump of insane music / Pulping Lumb's skull with an axe // And Estridge's heart bounds again and flutters » (G 128).

⁵⁶⁴ La statue de silène qui trône dans le jardin du Major Hagen annonce symboliquement le débordement de violence à venir (« Estridge and Evans / Drive into the gravelled court behind Hagen's house, circling the old well which is surmounted by a looted Silenus, decorated with fantails », G 129). Silène, satyre associé au dieu de l'ivresse et de la fureur Dionysos, sera le guide de ces hommes prêts à tout pour se venger du Révérend.

⁵⁶⁵ La focale est d'abord dirigée vers Garten, positionné près du cliché, butin de guerre qui fait l'objet de toutes les attentions (« Garten sits near it, watching over his property, installed in the focus of excitement », G 137). Evans, à côté, garde son exemplaire de la photographie caché : la formule « he has had enough of it » met en évidence sa détermination. Le passage immédiat de la description au personnage suivant met en avant l'inutilité de s'attarder davantage sur la figure inflexible du forgeron, dont la violente résolution est déjà prise depuis longtemps. A l'inverse, Dunsworth, caché derrière des coudes et des dos, tente de faire valoir une attitude plus raisonnée (« Behind backs and elbows / Dunsworth repeatedly tries to introduce a fuddled reasonable attitude »). Le complément circonstanciel, l'adverbe « repeatedly », le verbe « try », l'adjectif « fuddled » sont autant d'obstacles qui soulignent l'impuissance du personnage, qui semble mouvoir sa bouche sans produire le moindre son (« His mouth moves soundlessly in the din »). L'opposition directe entre les deux propositions consacrées au Docteur Westlake (« Westlake is saying nothing, he listens to everybody ») met en avant le tumulte de ses pensées, aussi claires que sont embrouillées les paroles de son double Dunsworth (« Keeping his own thoughts untangled »). Son silence, cependant, le place dans la même posture d'impuissance que ce dernier. Dernier personnage évoqué, Holroyd semble résumer les pensées et les propos des autres hommes encore indécis : il veut davantage de preuves et refuse de crier au scandale pour si peu (« Holroyd in a big consoling voice wants to see proof / Because a photograph is not really proof. / He for one can't believe it's quite as lurid as everybody wants to think »). Pourtant, les protestations qu'il émet l'une après l'autre (« And he's not going to commit himself till he gets facts. / As for going up to the church, he can't see what that will prove at all ») semblent se noyer progressivement dans un « marais de voix » qui « compliquent et simplifient les solutions possibles » (« A shout of voices swamps

Les hommes, vidant les verres les uns après les autres, se laissent aller à la violence et la folie de l'ivresse (« Full pints stream over boots, glasses tilt empty and waiting, / As Walsall's arms move steadily », G 137) ; l'accent mis sur les pintes et les verres qui vont et viennent, la description continue des hommes en train de boire (« They continue to drink more forcefully in search of definition and action », « And they drink to make it more likely ») fait de l'alcool le seul véritable agent actif de la scène. C'est lui qui a pouvoir de décision, sur des hommes désormais incapables de formuler la moindre idée un tant soit peu logique, de « définir » leur problème et d'« agir » en circonstance.⁵⁶⁶ L'intervention d'Evans est alors décisive : filant l'image des paroles « embrouillées » de Dunsworth (« Dunworth repeatedly tries to introduce a fuddled reasonable attitude ») et de l'effort fait par Westlake pour garder ses pensées claires (« Keeping his own thoughts untangled »), la métaphore « Evans keeps hauling the tangle into a hard knot and humping it further » (G 138) met en évidence son pouvoir de persuasion et la façon dont ils font silence et se laissent convaincre par le forgeron (« When they hear his voice, everyone listens ») dont les pouvoirs semblent décuplés sous l'effet de l'ivresse (« As he gets drunker, his memory becomes more naked and ungoverned. / He feels more and more his strength, feeling more and more the weakness of the others », G 138). Le recours à des formes comparatives de supériorité, dont le dernier exemple est l'adjectif « deadlier », qualifiant les intentions meurtrières qu'affiche le regard plissé d'Evans, met en avant un glissement progressif vers la conclusion à laquelle le forgeron veut tous les mener (« His little eyes become deadlier »). L'homme tient à la fois d'Hadès et de Dionysos. Tel un être démoniaque, il semble en effet hypnotiser l'assemblée, comme le souligne le halo qui l'entoure (« He gleams with impatience to do the direct, conclusive, simple thing ») et le fait qu'il paraît avoir « anesthésié » toute pensée concernant les conséquences du geste qu'il envisage (« He has anaesthetised all thought of consequences »). L'accumulation d'adjectifs met en relief cette « chose, simple, directe, conclusive », l'acte meurtrier qu'Evans veut à tout prix commettre.

C'est à cet instant que surgit le Commandeur Estridge, qui va entraîner les hommes vers leur vengeance effective. La référence au « roitelet de Macbeth », auquel Estridge pense au

him, / Complicating and simplifying the possibilities »). La répétition du nom « proof » et le polyptote formé avec le verbe « prove », en réalité, met en évidence l'inutilité de toute preuve supplémentaire.

⁵⁶⁶ C'est bien parce qu'ils boivent toujours plus qu'ils passent en effet d'une irrésolution absolue (« Nobody quite knows what to do », G 137), à une détermination encore inavouée (« They all know what they want to happen »), d'un projet de moins en moins flou (« to make it more likely ») à une volonté commune de le mettre à exécution (« So that the criss-cross push and pull of voices works steadily in one direction »), comme le révèle encore le réemploi de l'adverbe « steadily », liant de façon visible l'alcool qui coule dans les verres déjà vides (employé une première fois pour désigner la constance et l'application de Mr Walsall qui les remplit sans cesse), à la prise d'une décision.

moment où il entre dans le bar du Bridge Inn, souligne l'intensité de sa colère (« He enters the Bridge Inn for the first time in his life, remembering, as he pushes the door, the wren in Macbeth », G 143). Le vieil homme est comme « le plus chétif des oiseaux » évoqué par Lady Macduff : il ne faiblira pas face aux plus redoutables adversaires et, animé par la rage et le désespoir, il vengera les siens et leur fera honneur coûte que coûte.⁵⁶⁷ Son arrivée au bar libère définitivement la fureur à laquelle les hommes du village hésitaient encore à s'abandonner (« His arrival / Is like permission: it flings open all limits »). Le sage roitelet s'est transformé en un féroce oiseau de proie au regard fou (« His ferocity, concentrated in that bulbous hawk's eye, / Delegates, as in a battle, / A legitimate madness to each member »). Les troupes galvanisées se sont déjà mises en route (« They all march in a tight group up the middle of the evening street »). Les villageois, mus par leur désir de vengeance, n'ont plus de doutes et leurs pensées, rapportées au discours indirect libre, s'affichent sans plus aucun scrupule, offrant au lecteur des explications pour la première fois limpides : « And new satisfaction open. The single idea of revenge shuffles its possible forms. Now Lumb will somehow pay for everything. Their decision has released them. It has outlawed him. Sentenced him. All they have to do is carry out the sentence ».⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Le vieil homme est un « incinérateur de perte et de douleur », et Janet et Jennifer, sa fille défunte et sa fille vivante, ce qui reste de sa propre vie, « ne forment plus qu'une flamme unique » à la puissance incontrôlable, « abondance rayonnant d'énergie » dans laquelle le vieil homme puise, tout à son aise, une force surhumaine (« Estridge is an incinerator of loss and pain. His dead daughter, her living sister, what is left of his own life, make one flame, overpowering his dust and sticks and papery tissues, a glowing fullness of energy, extraordinarily comfortable », G 143). En laissant libre cours à sa fureur, Estridge a le sentiment qu'il honore ceux qu'il a perdu, qu'il fait preuve d'amour et de sagesse : « Wisdom! To leave his wife, to leave his babes, / His mansion and his titles in a place / From whence himself does fly? He loves us not; / He wants the natural touch. For the poor wren, / The most diminutive of birds, will fight, / Her young ones in her nest, against the owl. / All is the fear and nothing is the love, / As little is the wisdom, where the flight / So runs against all reason » (IV, ii, 178).

⁵⁶⁸ L'atmosphère orageuse met en relief la rage des villageois, à laquelle la nature fait encore une fois écho (« the thunderish atmosphere of evening catastrophe », G 144). Les noms « catastrophe » et « disaster » révèlent les funestes projets des personnages, désormais déterminés à les mener à bien (« The mood of disaster »). L'animation des grives et des pigeons affolés rappelle le moment de la mort de Janet, lorsque s'échappant du grenier où ils étaient reclus, les oiseaux libéraient la défunte du sortilège de Lumb et lançaient déjà, d'une voix désespérée, un appel au secours, une incantation vengeresse : « With thrushes washing their voices in the garden, and beyond, / And pigeons soothing each other, / And the flame-burdened laburnums shedding their blue shadows on the pavement, / And the dark phalanx of men close together, / Like a mob of prisoners being taken to execution, / Past the garden gates, the open doors, / Led by an Alsatian / That leans all its lunging weight on the air, / Scrabbling to bound forward, and coughing / On its chain ». Présentés comme une « foule de prisonniers » qui se dirigent vers la potence, les villageois sont en réalité prêts à se libérer de leurs fers en se débarrassant de Lumb, à l'instar du chien qui les guide, tel un cerbère enchaîné sur le point de bondir sur sa proie. Paradoxalement, ces hommes prisonniers de leur colère sont les maîtres du jeu, comme le suggère le fait qu'ils progressent résolument vers leur but. Ils avancent sur un chemin bordé d'arbres enflammés et d'ombres bleutées et franchissent avec détermination des portails désormais grand ouverts : ce décor infernal souligne leur volonté et leur force sinistres, entièrement dirigées contre Lumb, encore inconscient d'avoir à ses trousses une meute enragée. L'adverbe « beyond », qui soulignait la puissance du chant des grives, rappelle les rêves d'ailleurs du Révérend : « Lumb / Is looking at the land [...] / He looks at the trees / Which clamber in a tangle up the slope towards him, from the river, out of the swell of land beyond » (G 49). « Lumb's eyes / Are locked [...] / And thrush, lofty, calmer beyond thrush / And

Dans *Gaudete*, est mis en scène un double sacrifice : d'un côté, les villageois assouvissent leur désir de vengeance en purgeant et nettoyant leur communauté de la souillure imposée par la présence invasive de Lumb, mais, ce faisant, ils ne font que consacrer le triomphe de la raison policée sur les instincts débridés, de l'ordre puritain du roi Jéhovah face à la Déesse de l'Être Complet. Dans l'étude qu'il livre de l'œuvre de William Shakespeare, Ted Hughes a montré que le fonctionnement de l'Équation Tragique peut être expliqué à partir de l'analyse des deux poèmes *Venus and Adonis* et *Lucrece* et a révélé la façon dont la mort d'Adonis, terrassé par la Déesse dont il a repoussé les avances, favorise l'émergence de Tarquin venu le venger et définitivement placer la Déesse sous sa brutale autorité.⁵⁶⁹ Ici, le sacrifice de Lumb par les villageois fait écho à cet épisode clef de l'Équation tragique, et la folie qui s'empare des hommes en est le plus clair indice : elle exprime la « peur puritaine de la sexualité féminine », considérée comme « démoniaque ».⁵⁷⁰ De manière signifiante, c'est dans *Macbeth* que s'exprime notamment la « folie tragique », à laquelle cèdent donc aussi les villageois furieux et ivres de vengeance, guidés par le sinistre roitelet. Ironiquement, Lumb devient pour les villageois cela même qu'il abhorre par dessus tout et a lui-même rejeté de toutes ses forces : l'incarnation de l'impressionnante et incontrôlable Déesse aux trois visages, dont la mort

ringdove mulling bluely beyond ringdove / Like treetops, blueing and blurring, stirring beyond treetops. // heavens opening higher beyond heavens / As the afternoon widens » (G 110). Ici, l'adverbe met paradoxalement en avant la façon dont le piège se referme définitivement sur lui, alors que commence une traque qui n'aura d'autre issue que sa mort.

⁵⁶⁹ De nombreux passages de l'Introduction de *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* ont déjà été évoqués qui montrent la façon dont Ted Hughes lie les deux poèmes *Venus and Adonis* et *Lucrece* pour établir les deux versants de l'Équation Tragique. Il met tout particulièrement en avant ce tournant : « In *Measure for Measure* [...], Tarquin's rape is represented by Angelo's ravishment of Isabella [...]. But on this occasion the dramatic situation begins to identify the myth behind Tarquin. It does so in so far as in this play all the values of the basic relationship are shifted, much as in the preceding long poem the values of the relationship between Venus and Adonis were shifted, into the context of Reformation theology. Isabella, in fact, is a brilliantly articulated symbol of the paradoxical double nature of the Goddess's role in Reformation England. Her single yet two-sided figure bears the projection from both Catholic and Puritan extremes. [...] From both points of view she is an avatar of the Goddess. Angelo's point of view, meanwhile, is exclusively that of the reformer – of Calvin / Hezekiah / Jehovah. That is to say, his pitiless suppression of sexuality finds its mythic template in the myth of Jehovah. [...] In *Hamlet*, things become clearer, and in *Othello*, clear. In *Hamlet*, the second part of the equation mutates, and the factor of 'rape' is modified, becoming simply 'killing by some means' indirectly. In *Othello*, the rape has become straight murder. » (SGCB 14-5)

⁵⁷⁰ « From that point, then, the hero in the second part of the equation is, on the mythic plane, an uncontrollably enraged Jehovan God, who annihilates, or attempts somehow to annihilate, the Goddess; and his motive, in every case, far from being lust to rape the female, is exactly the opposite: it is abhorrence of what he imagines to be the Goddess's whorishness, or at least her treachery in love. [...] It is a 'madness' of the Puritan fear of female sexuality – where female sexuality has become identified with the infernal. That this 'madness' of the hero's is usually based on a delusion has much to do with Shakespeare's ultimate judgment of the conflict – in whatever context it occurs – but does not alter the fact that the 'myth' behind this 'madness', in his formulation of it, is the myth behind the Calvinist attitude to sexuality, which is the myth behind the conflict of Jehovah and the Great Goddess of seventh century BC Jerusalem as it was enshrined in the Holy Bible. In this way the behaviour of the hero, in the plays of the tragic sequence, retrospectively identifies the myth behind Tarquin's rape of Lucrece. » (SGCB 15)

signe aussi « la mort de toute source de vie : la destruction de l'humanité. (Et de toute la Nature, et de la Terre.) »⁵⁷¹

Dans *Gaudete*, la folie menace partout, signe de l'omniprésence tutélaire du dieu de l'ivresse Dionysos, qui rappelle cependant son identité avec le sombre Hadès.⁵⁷² Ainsi, la première des Ménades que le lecteur croise dans *Gaudete* est Jennifer, dont le « rire fou » terrifie le docteur Westlake (« insane laughter », *G* 57) : il pressent déjà son lien avec une forme d'« ivresse religieuse » (« religious mania »), lui qui vient effectivement de sentir, sous les effluves sensuels de la jeune femme, l'odeur putride de la souillure qui marque désormais tout le village (*G* 71). Cependant, la reine des Ménades, dans le récit, est sans conteste Maud : elle incarne, du début à la fin, l'idiote, réduite au rôle presque inutile de gouvernante d'une maison vide, et reléguée dans la pénombre des coins de pièces.⁵⁷³ Comme le double du Révérend, qui rappelle à bien des égards le fripon dont Crow est le modèle le plus éloquent, Maud incarne une autre forme de folie que celle des villageois, saisis par un délire vengeur et passager. Maud, aussi bien que le double de Lumb, traverse épisodiquement des crises de délire ou de possession, qui relèvent de la transe religieuse et mettent plus que jamais en évidence les pouvoirs de la Déesse offensée, Terre-Mère et Fiancée Sacrée en détresse qui a fait place à une Reine des Enfers folle de chagrin et de rage.

Le sacrifice organisé par Maud est donc lui aussi provoqué par un désir de vengeance, mais telle n'était pas la fonction première du rituel qu'elle préparait. Pour reprendre les termes de René Girard, le « rite dégénère » parce que Lumb, à l'image de l'homme de la raison, n'a pas tenu ses promesses : il refuse d'honorer celle à qui il doit tout, d'assumer la valeur première du sacrifice et de s'engager volontairement dans la mort. Alors, Maud, assouvissant la haine

⁵⁷¹ La notion de « folie tragique » est définie notamment dans l'introduction de la seconde partie de *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* (SGCB 220-3) et Hughes livre à cet égard une analyse de *Macbeth* (SGCB 239-55) : « And Shakespeare locates the tragedy of this true madness in the logical conclusion of the mythic situation. The murder of the Goddess is the murder of the source of life: the destruction of mankind. (And of all Nature, and of Earth.) » (SGCB 221)

⁵⁷² Il faut aussi distinguer la folie qui se manifeste par crises de délire ou de possession, de celle qui tient davantage d'un état, comme dans le cas de l'idiote Maud, ou du double fripon de Lumb. Ce rappel vient d'Anaëlle Touboul (Touboul, Anaëlle. « Histoires de fous ». Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle. Thèse de doctorat en littérature. Université Sorbonne Paris Cité, 2016) qui rappelle cette distinction opérée par Alexandre Saurat : « Le délire se distingue [...] de la folie. À la différence de cette dernière notion, qui qualifie un état (on est « fou ») et qui peut impliquer une coupure radicale du « fou » d'avec les autres personnages, le délire est un mode de perception et d'énonciation survenant par crises (on *entre* « en délire »), qui peuvent se disséminer collectivement. Les personnages concernés par ces crises sont plus nombreux et plus variés que les seuls « fous » [...]. » (Seurat, Alexandre. *La perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman européen (années 1920-1940)*. Paris : Honoré Champion, 2016, 14)

⁵⁷³ « Her dumbness / Is a mystery / Her self-effacement / Is the domestic nervous system / Of this almost empty house » (62) ; « Maud is sitting alone there in the dark, as if totally imbecile » (*G* 169).

vengeresse de la Déesse bafouée pour la troisième fois (dans la caverne du Prologue, dans la boue, dans l'église), n'aura de cesse jusqu'à la chute de son maître. Servante d'une Déesse au visage changeant, honorant Déméter et Perséphone les bras pleins de bourgeons de pommier et de lilas, célébrant l'identité entre Hadès et Dionysos, Maud fait valoir le seul chemin qui s'offre à Lumb et à l'homme de la raison et rappelle la signification première du rituel sacrificiel. Tout le drame est structuré par cette longue et fatale prise de conscience. Il révèle que la folie du dieu de l'ivresse a au fond la sobriété du dieu des Enfers : tourné vers une possible résolution, la mort n'est pas sa finalité mais une simple étape dans le cheminement de l'homme ayant décidé d'assumer ses torts et d'endurer son châtement, et c'est ainsi seulement qu'il pourra œuvrer au renouveau – comme le suggère Ted Hughes – de la vie, de l'humanité, de la Nature et de la Terre.

Évoquant le récit fourni par le pseudo-Apollodore au sujet de la folie de Dionysos, Henri Jeanmaire souligne l'importance de ce motif aussi bien dans le mythe et le culte du dieu, et la façon dont le déchaînement de violence qu'elle provoque se traduit dans les rituels et les sacrifices ordonnés par Dionysos. La *mania* de Dionysos est la trace d'un châtement infligé par la déesse Héra, mais elle est aussi essentielle à la « propagation du culte » du dieu, frappant ses fidèles « sous une forme particulièrement délirante » qui sert à punir ceux qui « refusent de répondre à son appel, qui est lui-même une incitation à la folie ». Henri Jeanmaire signale que « du jour où l'on a cherché à expliquer mythiquement cette frénésie du dieu, l'idée qu'elle était le produit de la vindicte de l'irascible Héra et un des effets de la haine dont elle poursuit les enfants de ses rivales a fourni presque nécessairement l'élément principal de la réponse ». Henri Jeanmaire revient sur cette supposée association et en montre les limites, très tôt repérées : dans les *Lois*, Platon critique déjà « ceux qui répètent que Dionysos a eu l'esprit brouillé par sa marâtre Héra et que c'est pour se venger qu'il a inventé les pratiques bachiques et la danse furieuse ». La folie de Dionysos lui est bien propre, et n'est pas le signe d'une vengeance extérieure.⁵⁷⁴ Elle manifeste bien plutôt le fait que la déesse, Terre-Mère et Fiancée Sacrée,

⁵⁷⁴ « Le pseudo-Apollodore III, 27-88 contient le résumé de ce qu'on peut considérer comme la vulgate alexandrine de la Vie de Dionysos et de la tradition à laquelle les Dionysiaques plus récentes, y compris celles de Nonnus, resteront fidèles pour l'essentiel. Au sujet de la naissance de Bacchus fils de Sémélé, nous sommes informés qu'Ino ayant reçu d'Hermès le nouveau-né pour être élevé comme une fille (*os korèn*), Héra, en châtement, frappe de *mania* le couple d'Ino et Athamas, folie qui produit plusieurs crimes domestiques. Dionysos lui-même, après son enfance auprès des Nymphes de Nysa, est atteint de la *mania* envoyée par Héra et les conséquences sont ses errements en Egypte, en Syrie et en Phrygie, à la suite desquels il est purifié (donc guéri) par Rhéa et initié à ses *télétaï*. Au retour de ce voyage se place le conflit avec Lycurgue, conflit dont la conséquence est que Dionysos frappe ledit Lycurgue d'un accès de folie au cours duquel il fait périr son fils Dryas. De retour à Thèbes, Dionysos force les femmes à pratiquer les *orgies* et l'*oribasie* sur le Cythéron. Nous apprenons à ce propos que Penthée, ayant voulu épier les Bacchantes, fut déchiré par sa mère Agavé atteinte de folie. Ayant ainsi manifesté sa divinité

Reine des Enfers et Fleur du Paradis, représente l'intime altérité que l'homme abrite en lui-même, qu'il lui faut reconnaître et à laquelle il lui faut rendre hommage, cet hommage que par exemple Hercule portait déjà en son nom.⁵⁷⁵

Si Maud est présentée comme le double (*Doppelgänger*) de Lumb, personnage lui-même remplacé par son double, les deux personnages possèdent une autre dualité qui leur est intérieure et qui raconte la même histoire de l'être humain brisé et dédoublé, amené à reconnaître cette altérité si intime qui fonde son identité. A l'image de Dionysos à la fois célébré par la transe religieuse et victime de ses propres emportements, Lumb et Maud trouvent dans la folie la force de passer à l'action mais cette dernière fait déjà miroiter la menace de l'échec. La possibilité de s'élever par la puissance extatique du dieu a pour pendant le danger de sombrer dans cet autre versant de la folie que fait valoir l'idiotie de Maud, mais aussi la bêtise de Lumb, couard qui recule face à ses responsabilités. Dans *Gaudete*, la folie est la marque de la passion de Dionysos tout comme elle célèbre la gloire d'Héra, en ce qu'elle donne tout son sens à l'épreuve que doit endurer le Révérend et au rituel que la domestique veut mettre en œuvre. La progression du récit le met particulièrement en avant, dévoilant, derrière la méticulosité de Maud, la violence et la furie sacrées qui peu à peu affleurent à la surface. Ainsi, alors que Maud secourt son maître bien mal en point, elle veille à son confort avec empressement, lui tendant une serviette, lui servant un café, ranimant le feu, remplaçant le fauteuil près de l'âtre (« Maud hands him a towel, she pours coffee, / Stokes bigger the log fire, which is already too big. / Positions the high-backed chair, throne-like, in the middle of the room, fronting the flames », G 108), dont les flammes réconfortantes s'opposent à la menaçante

aux Thébains Dionysos se rend à Argos où son culte n'existe pas et (pour l'établir) provoque de nouveau la folie dans la population féminine. Les femmes courent la montagne et dévorent leurs enfants. Enfin, dans le voyage à Naxos, il châtie les pirates tyrrhéniens en leur troublant l'esprit, tant qu'ils se précipitent à la mer où ils sont métamorphosés. Le thème de la *mania* est donc fondamental et, en Argolide comme en Béotie, lié au récit de la propagation du culte de Dionysos. Mais surtout il est remarquablement dédoublé : Dionysos est lui-même (à Nysa) frappé de folie religieuse par Héra et c'est Héra qui a provoqué la folie dans la famille thébaine d'Ino. Mais Dionysos provoque aussi la folie de ses sectatrices et, sous une forme particulièrement délirante et en manière de châtimement, de celles qui refusent de répondre à son appel, qui est lui-même une incitation à la folie. » (Jeanmaire 88-90)

⁵⁷⁵ Les différentes versions du mythe révèlent en outre le rôle crucial joué par la déesse à la naissance de Dionysos. Dans les versions rapportées par Hésiode ou Homère, où Dionysos est présenté comme le fils de Zeus et de Sémélé, la jalouse Héra trompe et condamne Sémélé, menaçant l'enfant qui est encore dans le ventre de cette dernière et poussant Zeus à protéger son futur fils en l'accueillant dans sa cuisse. Dans la version orphique du mythe, où Dionysos est le fruit de l'union entre Zeus et Perséphone, Héra demande aux Titans de la débarrasser de l'enfant qui est alors découpé en morceaux et ébouillanté, avant d'être à nouveau sauvé par Zeus et remis à Sémélé pour qu'elle lui donne naissance.

« fournaise du monde éclatant », de l'autre côté de la fenêtre (« the window / Which is also a door on to the furnace of the bright world »).⁵⁷⁶

Lorsque Maud quitte la pièce (« She leaves him », G 108), Lumb se contente de faire passer le temps avec une impression de sécurité trompeuse. Tel un roi Jéhovah exténué gisant dans son fauteuil comme sur un trône sans superbe, il va bientôt être destitué par Maud, Reine des Enfers venue prendre sa revanche. La domestique, en effet, se prépare comme une prêtresse au rituel qu'elle devra accomplir dans l'église. Observant un pigeon avec la bienveillance d'une mère en train d'allaiter (« Like a new mother's over her baby's first suckling », G 116), elle révèle une brutale détermination : elle décapite l'oiseau et fouille ses entrailles, les mains pleines de sang et de plumes (« Maud, in her bare room below, has wrenched the pigeon's head off. / Her blood-smeared fingers are fluffed with white down »), puis recouvre son corps nu avec ce fluide sacré et magique.⁵⁷⁷ Maud procède avec soin, accompagnant ses gestes d'un murmure incompréhensible, où se mêlent mots et sanglots, donnant l'impression qu'elle devient folle, qu'elle commet « un geste fou avec le corps de son propre enfant ». Dans cet état de transe magique, elle accomplit, telle une chamane, l'étape primordiale d'un rituel mystérieux.⁵⁷⁸ La folie de Maud est l'un des signaux les plus manifestes de son « élection »

⁵⁷⁶ La mise en avant de la puissance des flammes, ainsi que la comparaison faisant du fauteuil un véritable trône, soulignent le caractère surnaturel et hyperbolique de cette simple scène domestique. De la même manière, de façon détournée et presque désinvolte, est introduite un détail supplémentaire : le regard glisse des vêtements que la domestique dépose sur le lit, sous la fenêtre, à cette dernière, devenue porte ouvrant sur « la fournaise du monde éclatant » (« Lays out fresh clothes on the low bed / Below the window / Which is also a door on to the furnace of the bright world », G 108) : le rituel que Maud s'apprête à mener à bien est la tempête dévastatrice qui plongera le monde dans de ténébreux enfers. L'attention se concentre effectivement sur les couleurs et les lumières de l'après-midi, faisant miroiter des éclats d'argent et de pourpre, des lueurs et des ombres qui font basculer la scène, un instant, dans une autre dimension (« The chill bustle / Of the blossom-rocking afternoon / The gusty lights of purplish silver, brightenings, sudden darkenings / Teeming with wings and cries / Under toppling lumps of heaven »).

⁵⁷⁷ L'adjectif « hooking » (« her hooking thumbs », G 116) fait de la domestique un oiseau de proie ayant raison du faible pigeon et le saccageant sans pitié (« break the bird open, like a tightly-taped parcel »). La mention des ailes déchirées et des plumes arrachées (« Its wing-panics spin downy feathers over the dusty boards ») rappellent la scène précédente où Lumb, contemplant une grive, prêtait attention à son chant métallique, aussi acéré qu'un scalpel (« And a thrush singing – slicing at everything / With its steely voice / Like a scalpel », G 110), mais aussi la scène où les lumières de l'après-midi éclairant Lumb et Maud laissaient percer des reflets du ciel écroulé, grouillant d'ailes et de cris (« Teeming with wings and cries », G 108). Ces symboles, s'entrecroisant, mettent en évidence la violence du sacrifice à venir et la folle résolution de celle qui l'organise. Le chant de l'oiseau, remplacé par les formules magiques que Maud semble prononcer (« She is muttering something », G 116), renforce le contraste entre la puissance de la domestique devenue prêtresse en transe, et la faiblesse apathique de Lumb, décrit au même instant muré dans le silence. Telle une prêtresse, elle oint son corps d'un fluide sacré et magique, qui lui donnera les pouvoirs nécessaires pour triompher de Lumb (« Maud / Is standing naked. / She is sponging herself with the bunched rag of the pigeon's body. / She is painting her breasts, / Her throat and face, her thighs and belly, / With its blood », G 118).

⁵⁷⁸ Les compléments de manière et les comparaisons, mis en avant par l'homophonie des terminaisons adverbiales (« rapidly », « sobbingly ») et le polyptote formé entre les adjectifs « crazed » et « crazy », renforcent l'impression que Maud se trouve dans un état de transe sacrée (« Swaying her head, she continues to paint herself / Whispering more rapidly and sobbingly, more absorbed, / As if she were crazed, / As if she were doing something crazy /

chamanique : comme l'analyse Mircea Eliade dans *Mythes, rêves et mystères*, ces « crises », ces « transes » et ces « folies » ne sont pas anodines mais « *ont une structure et une signification initiatiques*. Le futur chaman risque parfois d'être confondu avec un 'fou' [...] mais, en réalité, sa 'folie' remplit une fonction mystique : elle lui révèle certains aspects de la réalité, inaccessibles au reste des mortels ». Ce désordre intérieur, en outre, ou « chaos psychique », constitue, selon Mircea Eliade, « une réplique du 'chaos pré-cosmogonique' ». Il est « *indispensable à toute nouvelle Création* », et constitue une étape indispensable de la formation du futur chaman, : « le même symbolisme se laisse déchiffrer dans la 'folie des futurs chamans, dans leur 'chaos psychique' ; c'est le signe que l'homme profane est en train de se 'dissoudre' et qu'une nouvelle personnalité est sur le point de naître. Toutes les tortures, les transes ou les rituels initiatiques qui comportent et prolongent ce 'retour au chaos', signifient, nous l'avons vu, les étapes d'une mort et d'une résurrection mystiques, en fin de compte la naissance d'une nouvelle personnalité » (Eliade 1957, 101-2, 104). A l'inverse de Maud, Lumb refuse de façon répétée de se laisser posséder par ces forces surnaturelles qui rendent fou, d'accepter de se sacrifier volontairement. En témoignent son attitude face à la figure féminine du Prologue, puis avec la créature de boue, et enfin son apathie, alors que Maud se prépare à un rituel extraordinaire : le Révérend se contente alors de faire passer le temps, se mure dans le silence, cherche à maintenir une distance et surtout à reprendre « possession » de son corps, c'est-à-dire une forme de contrôle rationnel et de maîtrise physique (« Strips in his room. Resumes / Personal possession of his body. / Like a boxer after his fight, G 108), s'opposant à l'épreuve qu'il doit pourtant endurer.

Maud sabote le rituel qu'elle organise dans l'église parce qu'elle s'est rendue compte de la criminelle duplicité de son maître. Le moment censé consacrer le mariage et la réconciliation, lorsque Lumb le cerf chevauche la biche Felicity, devient celui de la vengeance ultime de la déesse triplement offensée (dans la caverne du Prologue, dans la boue, dans l'église). Comme le pigeon que la domestique a sacrifié peu avant, Felicity est abattue avec une rapidité et une brutalité impressionnantes ; le poignard qu'elle dissimule n'apparaît qu'après qu'elle a commis l'acte, et la lame a déjà disparu dans la chair, mettant une fois de plus en évidence le décalage temporel de Lumb, toujours en retard, incapable de comprendre les conséquences de ses actes autrement qu'*après coup*, alors qu'au contraire, rien ne peut plus

With the body of her own child », G 118). L'oiseau dont elle devient la mère rappelle la figure de Lumb : il est lui-même l'oiseau privé d'ailes et pris au piège, enfermé dans la cage de sa chambre, puis plus tard dans la cathédrale de son rêve, encerclé par les flammes, et enfin dans l'église, pris au piège par Maud, les villageois et leurs épouses, parce qu'il n'a pas compris le sens de l'épreuve qu'il devait traverser.

retenir Maud, bien décidée à accomplir sa vengeance.⁵⁷⁹ La révélation divine et les miracles que les femmes membres du Women Institute attendaient de leur Sauveur n'a pas eu lieu et Maud a une autre révélation à leur faire (« They receive Maud's words as the revelation of everything », G 147). Elle expose la criminelle duplicité de son maître, car c'est ce dédoublement qui ne peut plus durer, et le cadavre tordu de Felicity (« Twisted unhumanly ») en devient la preuve la plus flagrante (« Felicity's body lies still, no longer any part of what matters, / Twisted unhumanly, demonstrating her unimportance ») : il n'y a plus rien à attendre d'un guide divin bien trop « ordinaire », sinon une « inhumaine » perversité.⁵⁸⁰ La force du choc qui rend sa « sobriété » à Lumb (« The shock has sobered him, and stilled him / Like a drastic injection », G 148), signale la fin de l'épisode de transe religieuse orchestré par Maud et ramène Lumb à la « raison », mais marque aussi l'échec de la domestique à mener le rituel à son terme. Lumb, malgré un instant de contrition face au cadavre de Felicity, n'a toujours pas compris qu'il lui devait encore davantage, et que c'est lui qui devait périr, faisant don de tout son être à l'implacable Déesse invoquée par la chamane Maud.

La folie de Dionysos a bien la sobriété de la plus grande sagesse, mais Lumb n'est pas prêt à le reconnaître ; sa couardise, en revanche, le fait basculer dans cet autre aspect de la folie qu'est la simple bêtise, et celle qu'affiche Lumb est criminelle. Il retourne chez lui, se préparant à s'enfuir définitivement avec une « furie soutenue » (« In his bedroom, he dresses / With a paced fury », G 150) : l'oxymore met en évidence l'absurdité de son comportement et trahit son trouble. Il doit alors mobiliser « toute sa force et son attention » à ajuster un simple bouton de chemise, comme s'il affrontait son plus grand adversaire (« When one cuff-button resists him, he locks to it / With all his strength and attention / As to an antagonist »). La mention de cet ennemi invisible fait à nouveau miroiter la présence invisible de son double, de sa propre duplicité et de la fracture dont il souffre intérieurement, tandis que le gros plan effectué sur le bouton de manchette fait valoir les menottes dont il est prisonnier. Lumb veut à tout prix croire qu'il peut rétablir l'équilibre, qu'il peut éteindre les flammes qui menacent de tout dévaster, et

⁵⁷⁹ Maud attrape violemment la jeune femme : « Maud sits lower, more heavily / Forcing Felicity's brows to the floorboards, / Gripping her by the hair. / The women are crying out in the hoarse pulse of the music. / Lumb mounts Felicity from behind, like a stag » (G 146). Elle abat ses poings tendus sur la tête de Felicity (« Felicity / Tries to stand / As Maud, lifting both fists locked together above her head / brings them down with all her crazy might on to Felicity's bowed nape », G 147). Projetée sur le sol, le jeune femme agonise, le poignard de Lumb planté dans sa nuque (« The hind's skin is plugged to the nape of her neck / Like a coat on a peg / By the hilt of Lumb's dagger / Whose blade is out of sight, inside her body »).

⁵⁸⁰ Le découpage accentué du paragraphe met en avant les révélations solennelles de Maud, qui rabaissent Lumb au rang d'un « homme ordinaire » et ainsi, le destituent, en exposant sa criminelle duplicité (« She is announcing / That this girl is not one of them / That she is his selected wife / That he is going to abandon them and run away with this girl // Like an ordinary man / With his ordinary wife », G 147).

qu'en « remettant ses habits », il peut déjà réussir à tout effacer (« Everything has to be cooled, everything has to be dismantled, / Everybody back into their clothes and their discretion », G 150) : le décalage entre la superficialité de l'image et l'ampleur des méfaits commis par Lumb apparaît pleinement lorsqu'est évoquée la mort tragique de Felicity, qu'il mentionne avec détachement (« The explanation / For Felicity's body / Is a bomb / They will all have to dig out carefully somehow together »). Le Révérend semble à ce point inconscient de ses méfaits qu'il en frise le ridicule ; refusant d'endosser ses responsabilités, il bascule dans la folie de la bêtise inconsidérée.

Un contraste particulier oppose finalement la médiocrité imbécile de Lumb et l'idiotie méritante de Maud.⁵⁸¹ Dans les sous-sols de l'église où les villageois rapportent, à la fin du récit, le cadavre de Lumb, attend la domestique, un air abasourdi sur le visage, « comme complètement imbécile » : elle apparaît, recroquevillée sur le sol, « tel un foetus endormi », le poignard de Lumb entre les mains, la tempe reposant sur un banc, « comme tout à fait à son aise dans la mort ». Maud, transformée en une redoutable chamanesse aux ressources infinies, est redevenue l'idiotie impuissante qu'elle paraissait être au début du récit. Lumb et Maud demeurent jusqu'à la fin le double l'un de l'autre : tous deux ont en réalité échoué à rétablir les pouvoirs du féminin désacralisé qui implorait en vain le premier dans le Prologue, que la seconde pleurait devant la tombe où le mot « Gaudete » était inscrit. Cependant, à l'inverse de Lumb qui jusqu'au bout n'aura cherché qu'à se préserver du danger et du malheur, Maud s'est entièrement consacrée à la mise en œuvre du mariage de Lumb et de Felicity, rituel seulement interrompu par la trahison de Lumb. Ayant accompli la mission qu'elle s'était donnée d'unir le cerf à la biche, sous les voûtes enflammées de l'église, ayant rempli son devoir en se vengeant de Lumb et en le condamnant à mort, Maud goûte à présent avec simplicité au réconfort du repos éternel. Le visage du Révérend, au dernier instant, affichait déjà sa défaite : l'image encore trompeuse d'un masque sans relief, « simple surface » balafrée comme ses jambes par les ronces (« His face has become a mere surface, like thorn-ripped shins », G 164), rappelait

⁵⁸¹ La rapidité avec laquelle la narration progresse à la toute fin du récit, montrant d'abord le corps de Felicity auprès des femmes pour le décrire ensuite porté vers l'église, révélant incidemment la présence de Maud pour la remettre ensuite au premier plan, souligne l'efficacité redoutable des villageois, enchaînant les tâches les unes après les autres : « The men carry Lumb down into the basement. / Maud is sitting alone there in the dark, as if now totally imbecile. / They switch on lights. / Maud watches / As they pile chairs, tables, the goggling masks and the jumble-sale of skins, / Everything combustible, in the middle of the room, over the bloodstain [...] They lay out Lumb on top of the pile, on a table // Felicity / Has to be part of a presentable accident. / They take her body forcibly from Garten / And bring it into the basement, where they find Maud / Curled on the floor around Lumb's dagger, her temple to the boards, as if quite comfortable in death, / And like a foetus asleep, with crossed ankles » (G 169).

sa couardise imbécile. Lumb n'est pas couronné d'épines et il n'a pas traversé sa passion avec courage, car il ne connaît pas la vérité du pâtre, et c'est la raison pour laquelle le secret organique contenu dans le mot « Gaudete » ne lui sera pas offert.⁵⁸² L'homme de la raison n'a pas su reconnaître le message que le vieux et sage Smayle, comme l'émissaire du vieillard croisé par Lumb dans le Prologue, avait délivré au coin du bar : il n'y a d'autre hommage à rendre que celui qui impose le respect dû par tous les hommes à leur Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis.⁵⁸³ Lumb recule et ne comprend pas : sa mort ne doit être une passion christique mais dionysiaque qui ne célèbre pas la victoire de Tarquin ou Jéhovah, mais glorifie la sévère Héra et la voluptueuse Vénus, la prodigue Déméter et la sombre Perséphone tout à la fois ; il ne doit pas attendre la résurrection de son individualité égoïstement célébrée mais l'éternel renouveau de la nature altruïstement glorifiée.

c. La mécanique tragique ou le rendez-vous manqué : le regard invisible et le croche-pied du destin

La logique religieuse du sacrifice est une logique tragique dans la mesure où elle vise à purger la communauté d'une violence qui lui est intérieure en la déplaçant sur un objet dont il s'agit de se débarrasser, et donc de faire disparaître le mal et sa victime d'un même geste.⁵⁸⁴ Sacrifice et tragédie trouvent leur efficacité dans cette violence qu'ils représentent à titre exemplaire et purgatif, selon le principe de *catharsis* évoqué par Aristote dans le sixième

⁵⁸² Depuis le début, le Révérend a affiché cette ambition de concurrencer le Messie : dans le Prologue, il affirmait qu'à cause de sa fonction, les hommes allaient le crucifier (« Because I am a priest, he is thinking, they will crucify me », G 16). Son projet était aussi énoncé par la femme d'Evans, qui piteusement, avouait que « Mr Lumb avait une nouvelle religion », voulait donner à la Chrétienté un nouveau départ, et au village un sauveur dont il « serait le père terrestre » (« Mr Lumb has a new religion. // He is starting Christianity all over again, right from the start. / [...] Because a saviour / Is to be born in this village, and Mr Lumb is to be the earthly father. / So all the women in the village / Must give him a child / Because nobody knows which one the saviour will be », G 113-4).

⁵⁸³ Smayle qui rappelle que « la Chrétienté dépend des femmes » (« Christianity depends on women », G 65), de « l'instinct maternel » (« Something about mothers – maternal instincts », G 66) et de la « matrice », garante de cet « instinct » qui « protège et condamne » à la fois, et d'une expérience de « la perte, de l'infortune et de la lamentation » qui attend tous les hommes (« Something about the womb – foredoomed, protective instinct. / Instinct for loss and woe and lamentations. // So men have lost interest. Smayle knows »)

⁵⁸⁴ Si Aristote fait reposer l'efficacité de la catharsis sur la forme dramatique par opposition à la forme narrative (Aristote 87), le lien que conserve le récit de *Gaudete* avec le projet cinématographique initial de Ted Hughes permet ce rapprochement. Tout est effectivement tourné vers « l'action » et le mouvement permanent qui entraîne la narration comme une vague et aspire le lecteur (« But then I became more interested in doing a headlong narrative. Something like a Kleist story that would go from beginning to end in some forceful way pushing the reader through some kind of tunnel while being written in the kind of verse that would stop you dead at every moment. A great driving force meeting solid resistance », Faas 214).

chapitre de la *Poétique*. Si *Gaudete* est aussi présenté par Ted Hughes comme une « histoire sur les fêtes du printemps en Angleterre » (« And the whole thing just being the story of English Maytime », Faas 215), le récit obéit à une logique dramatique et tragique en vertu de ce lien originel entre le culte religieux et l'art du théâtre, et dont l'efficacité repose en l'occurrence sur deux personnages en particulier : le jeune braconnier Garten et la vieille gouvernante Maud. La seconde, derrière sa modeste fonction domestique, deviendra la prêtresse et la maîtresse d'une cérémonie sacrificielle prononcée en l'honneur d'une divinité sauvage, ivre de vengeance et folle furieuse. Le premier rend manifeste la façon dont la tragédie repose sur la force de la *moira*, aussi connue dans le monde latin sous le nom de *fatum*, ce destin auquel le protagoniste, en l'occurrence Lumb, exemplification de l'homme de la raison, ne pourra pas échapper. Dans la mythologie, *moira* et *tyché*, ou bien *fatum* et *fortuna*, destin et fortune, fonctionnent de concert : aux Moires grecques correspondent les Fata latines qui tissent le fil des vies humaines, guidant leur cours, tandis que Tyché, ou Fortune, symbolisée par une roue, pousse la vie des hommes sur les chemins imprévisibles du hasard.⁵⁸⁵ De plus en plus, la cadence s'accélère, et le destin ne laisse plus aucun choix aux hommes, rappelant qu'Anankè, la Nécessité, est mère des Moires,⁵⁸⁶ et que le nom de ces dernières les lie à Némésis, déesse de la vengeance, prête à prononcer la sentence de l'homme de la raison.⁵⁸⁷

La roue de la fortune apparaît ainsi sous la forme de la « roue de la galaxie » présentée dans « The Scream » et celle évoquée dans « After the First Fright » pour signaler au protagoniste de *Cave Birds* l'inévitabilité du procès et de la condamnation ; c'est, dans *Gaudete*, la roue qu'anime le taureau blanc, à l'orée du sacrifice qui a lieu dans le Prologue, ou celle que meuvent des esprits maléfiques décidés à en finir avec le double de Lumb en s'emparant du volant de sa voiture, indiquant la mise en branle de la mécanique dramatique et sacrificielle et son issue fatale. L'image apparaît à nouveau dans l'avant-dernier chapitre, alors que Lumb fuit désespérément les villageois.⁵⁸⁸ Le souffle coupé, tremblant et effacé, le

⁵⁸⁵ Jacobi, Eduard. *Dictionnaire mythologique universel*. Ed. et trad. Th. Bernard. Paris : Firmin Didot Frères, 1846, 186-7.

⁵⁸⁶ Brisson, Luc. *Platon : La République : Introduction*. GF-Flammarion. Paris : Flammarion, 2002, 1788.

⁵⁸⁷ L'origine du nom *moira* est le verbe *meiromai* (μειρομαι) qui signifie « partager ». Nemesis vient de *némeîn* (νέμειν) qui veut aussi dire « répartir », « partager ». (Chantraine 678, 742)

⁵⁸⁸ « A colossal white bull stands in front of him / Like the ceremonial image of god / That needs wheels » (G 17), « At a high bend, over the river, / Stub-fingered hairy-backed hands come past his shoulders / And wrench the steering wheel from his grip. / The van vaults the bank » (G 98). A la fin du récit, le Révérend n'est plus que l'ombre de lui-même, comme le suggère, d'une part, son égarement (« He gulps recovery, looking all round at the familiar land, intently, as if he had never been here before, and would be away again in a few minutes. Trembling he starts to walk towards the gate into the rectory garden », 149) et, d'autre part, la mise en avant de son corps absolument défait.

Révérend n'est plus qu'un pantin en lambeaux : « His whole being is in fiery tatters. / His is whirling in blazing rags, like a blazing rag effigy / Cartwheeling down a mountain » (G 149). Les métaphores et les comparaisons mettent en avant une figure à peine humaine aux contours rognés comme du métal fondu dans une fournaise, un être s'évanouissant dans un tourbillon de flammes. Errant comme une âme en peine, Lumb est désormais incapable de renverser le cours du destin, comme le suggère le verbe « cartwheeling » : la roue de la fortune qui gouverne sa vie et sa mort est inarrêtable. Enfin, dans le dernier chapitre, le molosse de Walsall se jettera sur lui comme un cerbère prêt à l'entraîner en enfer : la comparaison « like a hurtling, runaway wheel off a truck » met en avant la rage folle de l'animal.⁵⁸⁹ La terreur de Lumb fige la scène un instant : il voit, à travers la bête qui fond sur lui « la malignité démente » qui « déforme le masque de ce parfait inconnu » (« Lumb / Has a long second to marvel / At the demented personal malignity / Distorting the mask of this perfect stranger », G 153). Semble apparaître, alors que Lumb frôle la mort, le visage masqué d'une divinité démoniaque venue mettre un terme à sa fuite. Cependant, le « masque » de cet « étranger », qualifié par l'adjectif « personal » fait une fois de plus miroiter la figure du double de Lumb. Ce dernier s'est littéralement perdu de vue, et c'est seulement au moment de périr qu'il s'en rend compte. Lumb est l'homme de la raison qui, face à son double, ne parvient toujours pas à comprendre la nécessité d'accepter la défaite, de renoncer à ses jeux duplices et à la mascarade, de redevenir lui-même.

Dans *Gaudete*, la force de la *tychè* et de la *moira* est mise tout particulièrement en avant à travers les personnages de Garten et de Maud. Derrière leur insignifiance apparente, ces deux figures secondaires sont celles qui mènent la marche dramatique et leur efficience est fondée sur l'univocité du regard que réclame leur fonction. Ils sont tous les deux des personnages d'observateur : le premier parce qu'il est un chasseur, la seconde parce qu'elle a pour mission de maintenir la maison dont elle s'occupe dans un état parfait de propreté et d'organisation. En outre, ils ont aussi pour devoir de savoir rester invisibles : le travail de Maud, en tant que personnel domestique, exige qu'elle efface toute trace de son passage afin de laisser l'intérieur immaculé. Garten, quant à lui, est un braconnier : il ne doit pas seulement être un prédateur invisible pour ses proies, mais il doit se soustraire au regard de tous, car il n'a aucun droit de présence. Il est donc celui qui chasse et qui vole sans état d'âme les preuves qui sont nécessaires à enclencher et faire progresser la mécanique dramatique. A son image, le poète avance caché, disséminant sur le passage de son personnage les indices imperceptibles de la chute prochaine

⁵⁸⁹ Le berger allemand s'abat comme la foudre sur Lumb : « But Walsall's Alsatian / Already the most visibly incensed member of the mob / Liberated / Magnifies suddenly, bouncing towards Lumb » (G 153).

de Lumb.⁵⁹⁰ Soumis à la volonté d'un dieu implacable et aux mains d'un simple braconnier, le Révérend est un pantin entraîné dans une danse macabre dont il ne maîtrise pas le tempo.

Comme Hagen au début du récit, Garten est décrit en pleine concentration (« *deepening his furrowed concentration* »), alors qu'il creuse la terre, forçant ses secrets, rendant audibles les bruits sourds et les crissements de ce monde invisible, dont il sait décrypter le message (« *Towards muffled subterranean / Thudding and squeals* », G 29).⁵⁹¹ Il est le gardien du bois et le serviteur de la Déesse offensée, Terre-Mère outragée et Reine des Enfers vengeresse : elle tend l'oreille avec lui (« *Every frond of the wood listens with him* »), alors que, perspicace, il sait « localiser » et « identifier » tous ses bruits et les indices qu'elle lui offre. Ainsi, alors qu'il vient d'apercevoir Mrs Westlake, la description de la nature met en évidence les propres réactions du jeune homme : « *The wood creeps rustling back. The million whispering busyness of the fronds, which seemed to have hesitated, start up their stitchwork, with clicking of stems and all the tiny excitement of their materials* » (G 29). C'est bien Garten qui ressent ce vif intérêt ; les noms « *clicking* » et « *materials* » renvoient déjà à l'appareil photographique du jeune homme qui emportera avec lui la preuve « matérielle » de l'adultère, mettant en branle la mécanique expiatoire.⁵⁹² Des présages se dissimulent dans les moindres replis du bois : la grive qui entonne un air entre les arbres devient le chantre dont l'incantation résonne entre les allées d'une cathédrale, dans la lueur des bois dont la couleur émeraude rappelle celle des vitraux (« *A thrush hones and brandishes its echoes down the long aisles, in the emerald light, as if it sang in an empty cathedral* »). Déjà, comme pour une première répétition, se trouve mis en scène le rituel final qui aura lieu dans l'église du village.

⁵⁹⁰ Joe Garten est, d'entrée de jeu, décrit à la fois comme un braconnier et un parasite (« *petty poacher and scrounger* », G 29). L'écho plosif entre l'adjectif « *petty* » et le nom « *poacher* », et la rime formée par les noms « *poacher* » et « *scrounger* » mettent paradoxalement en avant de façon sonore l'un des personnages les plus discrets du récit. Si Garten apparaît à première vue comme peu important, il va peu à peu révéler son rôle crucial dans la dynamique du récit. En réalité, c'est bien grâce à son insignifiance apparente que Garten va parvenir à ses fins : il va devenir l'un des maîtres du jeu, et chacune de ses apparitions est l'occasion pour le poète de multiplier, avec une tragique ironie, les présages de la catastrophe qui attend Lumb.

⁵⁹¹ La mention de ses « paumes et ses doigts moites » contraste avec la stérilité des autres personnages masculins ; au sortir de l'adolescence, Garten n'a pas le pouvoir des autres hommes, mais il manifeste une force et une opiniâtreté significatives : il s'avère en effet capable de résister aux « racines perverses et aux cailloux » qui, inopinément, opposent leur résistance aux assauts de sa pelle (« *His moist eighteen year-old palms and fingers are jarred hot and again jarred, against perverse roots and sudden flints, as he follows his brown ferret and cord down* », G 29).

⁵⁹² Garten est effectivement un braconnier, un chasseur sans passe droit qui capturera des proies décisives à l'aide d'une arme inattendue. Il affiche ici la détermination d'un chasseur, comme en témoignent son regard de prédateur (« *His eyes, among bluebells and baby bracken, are circles of animal clarity, not yet come clear of their innocence* », G 30) et sa posture, qui donne l'impression qu'il tient un fusil. (« *He eases his elbows and knees, hunching gently to his attentiveness, as to a rifle* »).

Les mouvements de la nature épousent ceux des figures que Garten observe, tout en soulignant la concentration du jeune homme qui cherche le meilleur angle pour capturer sa proie, et sent son cœur s'emballer, lorsqu'il comprend que les images qu'il détient à présent dans son esprit sont d'une importance capitale. Habilement dissimulé dans les fourrés, Garten est vraiment le garçon des ronces, la mauvaise herbe dans le jardin que Lumb cultive et dont il ne parviendra plus à se dépêtrer.⁵⁹³ Cette fois surpris par le jeune homme en compagnie de Betty, le Révérend gît sur ce lit végétal, comme pris au piège du braconnier et déjà mort (« The minister sprawls face downward, as if murdered », G 61). Les deux corps enlacés sont immobiles, à la fois vigilants et apathiques (« vigilant in their stillness »), et seuls les yeux de Betty, qui soudain s'ouvrent, dissipent l'inquiétante impression d'apercevoir deux cadavres.⁵⁹⁴ Pourtant, le regard de la jeune femme demeure aveugle : stupéfaite, elle ne voit pas le piège se refermer sur elle, alors que Garten vient de prendre Lumb, pour la deuxième fois, en flagrant délit. L'invisibilité du jeune braconnier confirme son rôle dans le récit : il est le voyeur, celui qui voit et partagera ce dont il a été témoin. Le regard, ici, est univoque, et ne sert que celui qui s'en est fait profession.

En tant que témoin voyeuriste et braconnier à la fois, Garten n'hésite pas non plus à pénétrer le territoire interdit du foyer d'Evans afin d'obtenir les preuves dont il est en quête. La décomposition de sa progression dans la maison du forgeron met en évidence sa détermination et son efficacité.⁵⁹⁵ Le lecteur ne sait rien de ce que le jeune homme a pu voir et capturer dans son appareil photographique et le poète le maintient dans cette position inconfortable qui

⁵⁹³ L'attention de Garten est mise en avant par les mouvements qui animent le monde naturel, qui soulignent aussi, par le sensualité, le rapprochement entre Lumb et sa dernière conquête (« move to centre, angle their whines », « The humus lifts and sweats », « Garten's eyes are quiet, like a hunter's, watching the game feed closer; His heart deepens its beat, expectant », G 30). La reprise épiphorique du nom « bracken » met en évidence le rôle de Garten en tant que nuisible perturbant le cours de la vie de Lumb (« He climbs, behind the quarry rim, through new bracken. / He peers from the crest, between stalks of bracken. / Below him, on a bed of squashed green bracken »).

⁵⁹⁴ L'anadiplose qui fait se répéter le nom « stillness » et souligne le caractère terrifiant du silence qui règne dans la carrière (« The stillness is dreadful / In the bottom of the quarry », G 61) souligne l'atmosphère morbide déjà mise en avant par les comparaisons. (« Till her eyes open / And stare at Garten, who simultaneously / Becomes invisible / To a startlement / That dare not admit him »).

⁵⁹⁵ Garten glisse un œil précautionneux par la fenêtre (« He edges a creeping glimpse, through the window »), son regard se faufile aussi par la porte (« He spies through the crack of the door », G 90), où il choisit de placer son appareil photographique (« He positions his camera close to the door's edge »), et prend soudainement un cliché, comme s'il tirait sur une proie (« He eases into the open and flashes / What he sees on the bed »). A peine le fait est accompli qu'il est déjà décrit en train de traverser la cuisine, de rejoindre le jardin et, à l'abri des haies, d'enfourcher son vélo et s'éloigne calmement (« He is striding across the kitchen. Here is the garden corner, now the hedge hides him. / He whirls in the road. / He pedals calmly past the front of the blacksmith's bungalow on his bicycle »).

rappelle que c'est bien Garten qui mène la partie et tire les fils de ses marionnettes.⁵⁹⁶ Le lecteur doit se contenter de comprendre indirectement que s'il s'en va sans accorder un regard « au van bleu garé » devant la maison, c'est qu'il a bel et bien réussi à prendre Lumb le fait accompli, en compagnie de Mrs Evans. Alors que Garten « exulte », l'esprit en ébullition à la seule pensée de l'importance de sa découverte et des preuves qu'il détient désormais (« Exultant, the fuse spluttering in him / Of what he has in the camera », G 90), l'image d'une « mèche » prête à être allumée apparaît alors comme un présage supplémentaire de l'embrasement final de l'église et du bûcher sacrificiel.

Garten, en se précipitant vers la ville pour faire développer sa pellicule, va tout faire basculer et confirmer son rôle en tant qu'agent majeur de la catastrophe. La subite inquiétude de l'apothicaire Tetley à qui il demande de l'aide, révèle déjà l'importance du cliché que le jeune homme maintient encore secret (« The urgency of the return favour / Which Garten now requires / Alarms Tetley, a little. / Can a roll of film be so consequential? », G 107). A nouveau, le lecteur est maintenu à l'écart : Tetley voit ce que la pellicule présente, il est le premier à découvrir la preuve que lui tend Garten. L'ellipse de la formule conclusive : « His afternoon / Is readjusted » (G 107) maintient tout en place, pour un instant encore, alors que la mécanique tragique, sur le point de s'enclencher, prend son élan pour tout détruire sur son passage. Tandis que Lumb attend, enfermé dans sa chambre, que le temps passe, dans l'espoir que rien de grave ne lui arrive, Garten « tue », lui aussi, le temps, pendant que Tetley fait son travail (« Garten / Killing time in the city », G 109).⁵⁹⁷ Dans la cathédrale où il patiente, a lieu une cérémonie présidée par un dignitaire ecclésiastique qui ressemble à une « momie sénile pliée en deux » (« Some ecclesiastical dignitary, / Mummified senile, bowed nearly double, / Like a Bishop being brought from his tomb / For an important convention », G 111). L'emploi de l'adjectif « double » rappelle la présence invisible du double de Lumb, dont le dignitaire semble une copie sordide. Garten assiste ainsi à la troisième répétition de la cérémonie finale : l'adjectif « stained », qui

⁵⁹⁶ « At the same time, I wanted everything to have a slight edge of puppet unreality [...] – a voyeur's deafened, slightly mystified view of events » (*LTH* 634)

⁵⁹⁷ Garten est encore présenté dans une posture d'observation qui révèle son pouvoir : il est l'agent de la catastrophe et le spectateur interne de la tragédie qui en sortira indemne. C'est ce que met en évidence le spectacle dont il profite, derrière la vitrine d'une armurerie plongée dans les ténèbres (« Garten / Killing time in the city, contemplating the window of a gunshop, sees through the reflection into interior gloom », G 109) : le Major Hagen soulève un pistolet pour mieux l'examiner, et l'agite avec délectation (« Major Hagen is lifting to the light the underbelly detail of one of a pair of collector's pieces. Which he covets. He brandishes the gun, its lightness, with a sudden fury of expertise »). La manière dont son mouvement de bras, tendu vers le ciel, trace une ligne dirigée invisiblement vers Garten, tisse un lien entre les deux hommes : tous les deux ont un rôle décisif à jouer par rapport à Lumb (« Flings it up // To cover a fictive woodcock / Escaping from Garten's hair / Into the free sky above the Cathedral ») et tout est en train d'être parfaitement mis en œuvre pour faire capituler Lumb et l'achever.

se rapporte aux vitraux de la Cathédrale, rappelle que Lumb, ayant souillé définitivement le village, devra mourir pour que les habitants de ce dernier soient purifiés.⁵⁹⁸ Alors que Garten patiente encore un peu, profitant d'un rayon de soleil, il se prend à rêver, comme naguère Lumb le faisait, d'une vie nouvelle, loin de tout ; pourtant, la rapidité avec laquelle cette idée se dissipe, alors que survient l'ombre d'un nuage, révèle l'impossibilité pour quiconque d'échapper à ses responsabilités. Les photographies sont déjà prêtes, et l'étau se resserre un peu plus autour de Lumb.⁵⁹⁹

De façon similaire, le personnage de Maud possède une maîtrise du temps et du regard aussi stratégique qu'insoupçonnée. D'entrée de jeu, elle est présentée comme un personnage muet, naïf et inoffensif, presque stupide (« Her dumbness is a mystery », G 62). Pourtant, alors que le récit a déjà mis en avant le trouble et le désordre intérieurs de plusieurs personnages, Maud est évoquée par des phrases concises, qui détaillent ses moindres faits et gestes : discrète, elle est le « système nerveux » de la maison de Lumb (« Her self-effacement / Is the domestic nervous system / Of this almost empty house »), et la maintient en ordre avec minutie et dextérité.⁶⁰⁰ Par exemple, alors qu'elle est décrite en train de préparer le feu, et qu'elle époussette une table déjà luisante de propreté, l'adjectif « prepared » et l'adverbe « already »

⁵⁹⁸ Il est assisté par deux clercs qui s'affairent comme des araignées, et il se dirige vers la sortie (« supported by two spideery clerics / Processions shufflingly towards the exit », G 111), tout en procédant à un rituel étrange à la lumière diffuse des vitraux, qui fait ressortir sa démarche d'invalidé, ses traits tirés, balafrés par une « blessure rosée-pourpre en train de cicatriser » (« Ritualises a whole aisle, his advance / Like an invalid's first inches, his features / A healing, pinkish-purple wound, just / Relieved of its dressings and now airing / In the stained glass », G 111). Le pâle rougeolement dans lequel baigne la scène renvoie au rêve de Lumb, voyant la Cathédrale en proie aux flammes, et à l'embrasement final de l'église du village. De façon signifiante, les visiteurs reculent, cherchant à s'écarter du dignitaire blessé, qui leur apparaît tel une « victime infortunée » traînée vers une ambulance (« Visitors stand back / As from the luckless singled out casualty / Being nursed towards the ambulance »). Lumb, qui perdra finalement le soutien de tous, même des femmes de l'assemblée qui jusqu'alors, comme ensorcelées, le soutenaient, n'aura pas cette chance : il sera sacrifié par tous ceux qui verront sa disparition comme essentielle au rétablissement de l'ordre et de l'harmonie dans le village.

⁵⁹⁹ Les enfants, qu'observe ensuite Garten, s'amusant à nourrir les pigeons sur le parvis ou à les poursuivre, font aussi valoir une image prémonitoire de la chasse à l'homme sur laquelle se conclut le récit de *Gaudete*. Lumb, bouc émissaire pourchassé par les villageois, se retrouvera dans la posture de ces piètres oiseaux, incapables de s'envoler et d'échapper à leur funeste sort (« Garten sits on a bench, watching the children feed pigeons and the toddlers chase them », G 111). Les pensées du jeune homme créent un écho supplémentaire, dans la mesure où elles rappellent le désir d'évasion de Lumb (« The uninterrupted sun presses Garten's face He unbuttons his shirt, feeling marginally reckless. The winter tensions ease his skin. How simple, to vanish. To desert the whole campaign. The station is two hundred yards. Emerge in Australia »). Garten reboutonne sa chemise car un nuage rafraîchit l'air (« A cloud-shadow chills the precinct »), il reprend ses esprits et se lève car ses photos sont prêtes (« He fastens his shirt up. The prints are ready »). Garten récupère ses clichés sans donner la moindre explication à Tetley, laissant ce dernier le regarder s'éloigner, aussi stupéfait que les oiseaux qu'il capture avec son appareil à photographies (« Garten collects them, without explanation. Tetley stares after him as he goes, as alarmed by that caught flash as one of his own birds »). La comparaison rappelle une fois de plus la figure de Lumb, proie encore inconsciente du danger, et désormais sans plus aucun recours face à l'avancée du chaos.

⁶⁰⁰ Cependant la formule « Her dumbness is a mystery » laisse une marge d'incertitude ; en faisant résonner de manière diffuse le nom de Lumb, elle rappelle aussi que Maud est d'une certaine manière le double du Révérend, et que malgré son statut de domestique et ses airs simples, c'est potentiellement elle qui mène la marche.

(« Dusts over the table which already shines »), donnent l'impression qu'elle a un temps d'avance sur tout et laisse présager qu'il en est de même vis-à-vis de tout le monde. Maud n'est pas une simple domestique : par son statut, elle n'ignore rien des secrets de son maître, et sait où tout se trouve, comme le suggère le fait qu'elle possède la clef d'un tiroir où Lumb conserve son journal, une boule de verre et un poignard, « trésor caché » (« This is the hidden treasure », G 63) qu'elle découvre sans peine. Maud est une magicienne sous couverture qui, quand elle concentre son regard sur la boule de verre, prévoit l'avenir (« It is filling with smoke », G 63). Si la vision dont elle jouit renvoie effectivement le lecteur à la scène rituelle du Prologue, elle laisse aussi présager de la suite des événements, scellant tragiquement le destin de son maître.⁶⁰¹ La boule de verre laisse voir le visage de Lumb au dernier instant :

Lumb's face
Contorts, transforming
To a grotesque of swollen flesh
A glistening friar-fat
Gargoyle of screaming or laughter –
Rending itself slowly, smokily to shreds
Which dissolve in the watery ball's
Simple shining darkness (G 64)

Maud voit donc déjà que le Révérend, statue de pierre grimaçante, finira par se décomposer, comme l'adverbe « smokily » l'indique déjà, dans l'incendie qui embrasera l'église. Si elle range précautionneusement les affaires de son maître, elle garde néanmoins le poignard et met ainsi en branle cette lente mécanique opératoire qui aura finalement raison de Lumb (« Holding the dagger, Maud comes downstairs », G 64). Maud est donc un parfait agent dramatique dont personne ne se méfie et qui, invisible domestique, tire en fait les ficelles qui animent les puissants du village. Son caractère d'idiote apparente en fait aussi, pour reprendre les termes de Clément Rosset, une actrice décisive de la « réalisation » du réel auquel tous

⁶⁰¹ Les phrases, détaillant avec soin la progression de la domestique, ménageant des explications au fur et à mesure de ses découvertes, sont d'une clarté révélatrice : elles soulignent encore la maîtrise et l'organisation de Maud, révélant aussi sa perspicacité et des talents proprement surnaturels. En fixant la boule de verre, elle obtient en effet des réponses magiques aux questions que se pose encore le lecteur : la boule de verre est un « œil de bœuf » (« The swivelling eye of a bull », G 63), qui rappelle symboliquement le taureau blanc du prologue, et le troupeau qui marchait vers Lumb au début du roman, qu'évoque aussi le bruit de martèlement qui résonne alors (« with trampling feet of cattle »). L'image d'un cerf piétinant dans l'eau peu profonde de la rivière, brouillant son cours (« A stag has backed under a rooty bank, / Chest-deep in the piling robe of river ») évoque les actes sexuels du double de Lumb, troublant le cours des vies du village, s'immisçant dans les foyers et brisant les couples en se rapprochant des femmes et en trompant les hommes. Ces derniers, sous la forme de chevaliers, entourent Lumb comme dans le Prologue, prêts à obtenir leur vengeance (« A sky-silhouette of grouped down-looking horsemen »). En outre, l'image du sacrifice du cerf au moyen d'un poignard annonce déjà la fin de Lumb, tué par Maud (« And now the hunter's knife / Diving into the stag's nape »). L'image d'une fiancée, s'avancant dans l'allée centrale d'une église, décrit avec encore davantage de précision la fin du roman, où Felicity s'unira à Lumb avant qu'il ne meure (« Becomes the billowing foam of a bride / A girl's face in a veil of ectoplasm / Floating down the church's central aisle, on Lumb's arm »).

tentaient d'échapper, par les rêves ou l'oubli : Maud est l'oracle qui annonce en silence qu'il n'y aura « pas d'échappatoire – pas de double » (Rosset 1976, 50).

De la même manière, un peu plus tard, Maud révélera qu'elle a un temps d'avance sur tout le monde : observant Felicity qui s'échappe de chez elle pour rejoindre Lumb, et la voyant déposer sa valise dans la voiture de son amant, elle n'est pas une vulgaire commère qui épie le voisinage, mais une espionne prévoyante, astucieuse et discrète, qui s'apprête à mener sa mission à bien.⁶⁰² La maîtrise de Maud, qui agit avec méthode et assurance, est mise en avant par une série de phrases lapidaires : « *She opens the boot. She opens the suitcase. / She stares into the suitcase / As into the faked workings of a sum / To which she knows the correct answer* » (G 97). Maud est la seule à avoir la « bonne réponse » aux actions de tous les autres personnages, quand bien même ils essaient d'en « truquer » le résultat (« *faked workings of a sum* »). Elle jette la valise dans les buissons (« *She hurls the unclosed suitcase toward the shrubbery* »), scellant le sort de Felicity et Lumb, les faisant prisonniers du village et du rituel qu'elle prépare. La mention finale de ses yeux dardés aussi fixement qu'une lentille, tissant un lien entre la domestique et le redoutable Major Hagen au regard cruel, préfigure la façon dont Lumb s'écroulera, frappé par la balle du Mannlicher ·318. Maud, avec une férocité contenue derrière un calme et une simplicité imperturbables, agit elle aussi avec une efficacité militaire, resserrant l'étau d'un cran supplémentaire autour de sa proie.

Lorsque Lumb cherchera son poignard, il sera bien trop tard déjà (« *Something is missing. His dagger is missing. His weapon of weapons* », G 135), et il s'agitera en vain, telle une bête affolée, surveillé de loin par le chasseur triomphant, la redoutable Maud (« *She is watching Lumb* »). Maud a encore une fois un temps d'avance sur tout le monde : le piège se referme définitivement sur Lumb lorsqu'elle finit par jeter les clefs de sa voiture dans une tombe ouverte dans le cimetière, enterrant symboliquement son maître (« *Half-way across the graveyard, she hesitates at a freshly-dug not yet occupied grave, and dropping the ignition keys between the covering planks, goes on toward the church* », G 136). En une seule phrase, et encore une fois sans l'annoncer directement, comme sans y penser vraiment, le sort de Lumb est scellé, alors que Maud reprend déjà le chemin de l'église. La fin du chapitre, décrivant le Révérend qui fouille une dernière fois sa chambre, dans l'espoir vain d'y retrouver son poignard (« *Lumb is making a last furious search through his room, ransacking drawers and*

⁶⁰² L'impression d'omniscience de Maud est renforcée par la rapidité des images (« *Maud's face / Dimmed, well back in the room's darkness, / Watches, as if waiting for just this* », G 97) ; alors que Felicity repart à peine, voilà déjà la domestique près de la voiture de Lumb, dans laquelle Felicity a déposé ses affaires (« *Maud is beside the car* »).

cupboards »), affiche son impuissance et sa panique grandissante. Maud est seule à avoir les clefs du piège dans lequel tous sont à présent enfermés. Elle est la seule à pouvoir encore entrer et sortir librement des lieux dont elle est la maîtresse, non plus *domestica* mais *domina*, *dea ex machina* qui tire les ficelles et maintient fermées les portes du théâtre.

La maîtrise du temps est un élément clef du drame tragique : en témoigne notamment la façon dont Lumb semble vouloir le retenir et se prélasser dans la douceur réconfortante des instants qu'il passe en sécurité dans sa chambre, alors que la catastrophe est sur le point de tout faire s'effondrer.⁶⁰³ La description constante de la nature, dans *Gaudete*, a aussi cette fonction d'indiquer en filigrane le temps qui passe sans que personne n'y prête attention : au gré d'une éphémère éclaircie ou d'une violente bourrasque, dans le changement des couleurs du ciel et de l'eau, alors que peu à peu, les fleurs bourgeonnent et se flétrissent, les instants se succèdent et le sort en est scellé, dans l'indifférence générale. On a déjà montré le caractère proprement dramatique de ces procédés descriptifs, c'est-à-dire la façon dont l'image poétique s'anime pour suggérer le mouvement irrépessible de l'action qu'elle met en avant. C'est notamment le cas pour le Docteur Westlake (G 131) et sa femme (G 40), ou pour Dunworth (G 131) et Pauline Hagen (G 31) : l'évocation des frémissements qui saisissent leur corps immobile, voire paralysé par la peur ou la tristesse, mettait en évidence l'inévitable proximité de la catastrophe dans laquelle ils vont s'abîmer comme depuis un précipice. Ainsi, Westlake et Dunworth, comme Lumb, voudraient repousser indéfiniment le moment de passer à l'action, et sentant déjà que le tempo s'accélère, ils attendent ce point de basculement où il deviendra impossible de résister au déferlement de la houle.⁶⁰⁴

Il existe donc une autre correspondance que le récit met peu à peu en avant : la révélation catastrophique sur laquelle le drame tragique repose est intimement liée à la question du passage du temps et du décalage temporel constant dont souffrent ceux qui en sont les victimes. Le drame est l'histoire d'un rendez-vous manqué, celui qui, dans le Prologue, devait permettre à Lumb de corriger ses erreurs en portant assistance à la figure féminine blessée, réactualisant le schéma de l'Équation Tragique repéré par Ted Hughes dans l'œuvre de William Shakespeare, où le roi Jéhovah, homme de raison, rejette et détruit la Déesse de l'Être Complet, Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Fleur du Paradis absolument brisée et Reine des Enfers

⁶⁰³ « His only effort now / Is pushing ahead and away the seconds, second after second, / Now this second, patiently, and now this, / Safe seconds / In which he need do nothing, and decide nothing, / And in which nothing whatsoever can happen. » (G 108)

⁶⁰⁴ « They stare out, like yarded beasts, across the blue-layered monotony of the distance, / And sip. / They feel gently around in the illusory emptiness of these minutes, / Which are passing with such crowded rapidity. / They are quietly aghast / At the certainty that sooner or later they will have to move. » (G 130)

désormais ivre de vengeance. Dans *Gaudete*, ce premier échec détermine la suite du récit, qui ne fait que raconter, de manière syncopée et heurtée, les contretemps permanents et les fautes de parcours des différents personnages. Les hommes ne sont guère les maîtres du temps qui passe comme défilent les nuages, hors de leur portée, faisant valoir l'éclat furieux du ciel et « la marche inaltérable du jour » (« Beyond the window frame / Over the glare, the gloom-dark tree glitter / Of the day / Where the moments march unalterably », G 70).

Ainsi, dans le chapitre où le double de Lumb observe la nature et rêve d'évasions, alors que tout semble encore possible, la façon dont ses pensées oscillent entre confiance et doute révèle la précarité de ses projets et le fait qu'il n'est en réalité pas maître du jeu. Dans *Cave Birds*, le poème « Something Was Happening » explicite d'une manière particulièrement limpide ce problème de décalage temporel tragique. Comme Lumb dans le sombre dédale des ruelles décrites dans le Prologue, le sujet humain représenté dans *Cave Birds* se demande, sous une pluie brumeuse, s'il doit retourner sur ses pas ou poursuivre sa route (« Ought I to turn back, or keep going? ») : c'est à cet instant précis d'incertitude que cesse de battre le cœur d'une figure féminine (« Her heart stopped beating, that second »). L'allitération en dentales (« two », « still », « tapped », « bluetits », « heart », « stopped », « beating », « that », « second ») fait battre la pulsation du cœur meurtri de la victime de l'homme de la raison, qui s'arrête dès lors qu'il échoue à comprendre le sens du drame, à savoir qu'il n'a d'autre choix que d'avancer sur un chemin unique, sans alternative. Aux battements du cœur, répond le pianotement de la bruine, le crissement des feuilles, le tapotement des oiseaux, (« Where a leaf or two still tapped like bluetits »), faisant valoir l'équilibre et la permanence du rythme universel auquel le sujet humain, errant sans but et plein d'incertitudes, peine à s'adapter. De la même manière, lorsque Lumb contemple en silence la terre et le ciel, les arbres et la rivière et qu'il écoute le néant s'étendre autour de lui et en lui, il est encore en proie au doute : la nature a beau être paisible, et sembler lui offrir le refuge dont il a besoin (« It feels very like safety », G 49), elle refuse de lui livrer ses secrets.⁶⁰⁵ La seule assurance qu'il peut

⁶⁰⁵ Le paysage qui s'offre au regard et à l'oreille semble se dilater progressivement alors que le champ s'élargit (« Lumb / Is looking at the land / This is the unalterably strange earth. He is looking at the sky. He looks down at the soil, between the grass, / He looks at the trees / Which clamber in a tangle up the slope towards from from the river, out of the swell of land beyond », G 49), faisant valoir le dépouillement d'une nature à la fois austère et fertile, pleine de mystères inaccessibles aux hommes (« He listens to all this, and listens into the emptiness beyond it / And the emptiness within it. / And the soft hollow air noises among it »). Lumb interroge le paysage qui l'entoure, y cherchant des repères mais la multiplication des structures hypothétiques et le recours au modal « would » signalent l'impossibilité pour lui d'asseoir ses réflexions sur des fondations solides (« If the trees were trees only, wood only, were simple roots and boles and boughs and leaves, and that only, as the stones should be stones. If the stones were simple stones. This would be safe. All this would be safety »).

avoir est celle du « péril » qui fonde son existence face à la force irrépessible du monde qui l'emporte dans son élan (« But he knows everything he looks at, / Even the substance of his fingers, and the near-wall of his skin, / He knows it is vibrant with peril, a blurred speed-vibration »). La terre est « étrange » et « inaltérable » (« This is the unutterably strange earth »), et l'homme n'est qu'une feuille d'arbre, qui va et vient, bercée ou malmenée par le vent, et qui finira par tomber (« Between the root in immovable earth / And the coming and going leaf / Stands the tree / Of what he cannot alter », G 50).⁶⁰⁶

La peur de Lumb le pousse, de manière révélatrice, à tenter de rétablir son emprise sur le temps dont il dispose (« His decision to escape before night / This very day. To carry his body, with all its belongings », G 52), seul moyen de retrouver la sécurité et la sûreté dont il essaie, depuis le début, de se convaincre qu'il jouit (« It feels very like safety », G 49 ; « Surely that is simple enough. / What is wrong with this idea? He only has to do it. Surely it is all he wants to do », G 52). Pourtant, Hécate avertissait déjà Macbeth à ce sujet : « la sécurité est le plus grand ennemi des mortels » (« And you all know security / Is mortals' chiefest enemy », III, v, 162). Il est alors signifiant que la métaphore machiniste employée pour décrire la marche inaltérable du monde naturel réapparaisse dans la dernière vision de Lumb pour signaler son impuissance absolue à y opposer sa résistance : le monde est bel et bien cet avion en flammes, « hors de contrôle » auquel était jusqu'à présent comparé son propre corps :

He knows the blood in his veins
Is like heated petrol, as if it were stirring closer and
closer to explosion
As if his whole body were a hot engine, growing
hotter
Connected to the world, which is out of control
And to the grass under his feet, the trees whose
shadows reach for him. (G 49)

As if everything –
The whole world and day where he stands, trying to
awake,
Were a giant aircraft out of control, shaking itself to
pieces, already losing height, spinning slowly down
in space
Scattering burning chunks,
The air sprayed with blazing fuel, full of an inaudible
screaming sprayed with fine blood – (G 52)

Lumb n'est absolument pas le maître du temps et de son destin, lui qui repousse toujours à plus tard ce qu'il devrait faire immédiatement, poussé par un sentiment contradictoire d'incertitude et d'urgence. Il semble en réalité faire ce constat déjà établi par le Commandeur Estridge, qui lui aussi, se perdait dans ses pensées et contemplait en silence ses platebandes de

⁶⁰⁶ Lorsque Lumb tente justement, en faisant quelque pas, de libérer son corps, endolori et apeuré, et d'en faire le monde vibrant de vie dont il rêvait (« He takes a few brisk steps / To tear free of his fear, to shake his limbs / Out of their crawling horror, their fly-tiny helplessness », G 52), il n'est mû que par la peur. Plutôt que d'accepter de se fondre et de s'adapter au rythme du monde naturel, il en revient à ses préoccupations ordinaires : il craint la révolte et la vengeance des hommes du village et cherche à organiser sa fuite (« He makes an effort / To feel his plan steady. He fixes, hard and firm, phrasing it clearly », G 52).

fleurs comme pour y chercher un vain réconfort : il est désormais « trop tard » et la mort s'est déjà infiltrée partout.⁶⁰⁷

La force temporelle du destin se manifeste de façon proprement tragique dans *Gaudete* ; Lumb trahit, par son indécision et sa lâcheté, un rapport passif et criminel au temps. Il « refuse » le temps, au sens que Jacqueline de Romilly assigne aux personnages tragiques qui se perdent dans de vains désirs d'évasion, dans des tentatives « d'échappées soudaines vers ailleurs », que ce soit « vers le passé ou vers un rêve, vers les routes parcourues ou à parcourir de pays situés très loin ». Dans la tragédie, à cette logique de négation s'oppose la marche inflexible du destin qui se manifeste de façon catastrophique, sous la forme d'une « crise aiguë » que rien ne peut empêcher.⁶⁰⁸ Dans l'œuvre de Ted Hughes, les images abondent qui mettent en évidence un décalage fatal. Ainsi, alors que Crow entend déjà, dans « Crow Hears Fate Knock on the Door », le destin approcher et frapper à sa porte pour l'emporter avec lui, et que résonne, dans « Fragment of an Ancient Tablet », le « tic-tac de la bombe du futur », il refuse d'y prêter attention. Dans « Oedipus Crow », le corbeau se met à courir : il arbore une montre à son poignet et semble porté par le sentiment réconfortant d'être maître du temps. Pourtant, la mort coupe brutalement son élan et, le faisant tomber à terre, lui lance un avertissement ; la montre de Crow, miraculeusement animée et plus agile que lui, s'est quant à elle échappée dans un nuage de fumée et de poussière cadavérique.⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ « And sees the big poppies, planted long ago by his wife, / Coming into bloom, and one, full out, has already dropped a crumpled blood-shard, / And he thinks again: Too late. And says out loud: I am too late. » (G 49)

⁶⁰⁸ « Choissant telle ou telle donnée dans la scène précédente, obéissant à telle ou telle intention, Sophocle arrive toujours à fixer l'action en un de ses aspects, à l'évoquer dans sa généralité, et à en prolonger l'image par une sorte de projection poétique et intemporelle. On pourrait se plaisir à rechercher des traits semblables chez Euripide, ou à montrer comment, chez lui, c'est souvent le désir d'évasion des personnages eux-mêmes qui amène ces interruptions. Ainsi, l'espèce de pause amenée par le chant du chœur trouve une explication toute naturelle dans un motif psychologique. De là tant d'échappées soudaines vers ailleurs : vers le passé ou vers un rêve, vers les routes parcourues ou à parcourir de pays situés très loin. Dans tous les cas de ce genre, on retrouve le refus du temps. Mais ce refus ne débouche plus sur une réflexion générale. On fuit vers autre chose, au lieu de reconnaître dans l'événement une portée qui le dépasse. A tous égards, par conséquent, ce qui était le plus caractéristique de la tragédie grecque – à savoir cette alliance entre une tension continue et des haltes vouées à la méditation – tend peu à peu à se défaire. [...] La tragédie grecque se définit donc, au total, par le fait qu'elle combine, en une harmonie aussi fragile que précieuse, deux tendances opposées en ce qui concerne le temps. Ces deux tendances opposées correspondent à la situation privilégiée que nous définissions au début : la tragédie paraît quand la conscience du temps s'épanouit chez les Grecs et qu'ils s'ouvrent à ces problèmes ; mais c'est une conscience récente, se développant chez un peuple pour qui le temps ne fut jamais ce mouvement irréversible et perpétuel, dans lequel les auteurs modernes déclarent se sentir pris. D'après ce qu'on a vu, la tragédie grecque décrit une crise aiguë, de nature temporelle, s'insérant dans un monde qui, par bien des traits, demeure pourtant intemporel. » (Romilly, Jacqueline de, *Le Temps dans la tragédie grecque : Eschyle, Sophocle, Euripide*. 1971. Essais d'art et de philosophie. Paris : Vrin, 2009, 42-4)

⁶⁰⁹ « And he ran, cheered by the sound of his foot and its echo / And by the watch on his wrist // So Death tripped him easy / And held him up with a laugh, only just alive. // And his watch galloped away in a cloud of corpse-dust // Crow dangled from his one claw – corrected. // A warning. » (CP 230)

De la même manière, Lumb demeure aveugle et sourd aux signaux autour de lui, refusant de reconnaître l'évidence. La passivité temporelle de Lumb au début du roman trouve un reflet à la fin du récit : comme Crow, il doit se mettre à courir s'il veut rattraper le temps perdu, et encore espérer échapper aux villageois, mais finit évidemment, hors d'haleine, par trébucher. Son destin, lui faisant un croche-pied, le rattrape. Ted Hughes met en scène à plusieurs reprises cette image pour condamner le comportement imprévoyant des hommes, et leur coupable insouciance par rapport au temps qui passe. Qu'il rechigne à avancer ou se précipite inconsidérément, l'homme qui n'accorde pas son allure au rythme du temps tragique est en danger. Par exemple, dans « Existential Song », un poème resté non publié, est décrit un homme dont le « dur destin » est de sans cesse « courir après sa vie ». Lorsqu'il se met pour la première fois à douter et à s'interroger sur le besoin qu'il éprouve de courir sans cesse et sans raison apparente, il trébuche à son tour, tombe à terre et des chiens le réduisent en charpie : « seuls les chiens profitent de la vie », à laquelle les hommes, toujours trop pressés ou au contraire en retard ne parviennent pas à s'adapter temporellement.⁶¹⁰

La multiplication des automobiles dans *Gaudete* le souligne : les hommes se déplacent en voiture faute de savoir utiliser leurs jambes à bon escient. Le Révérend Lumb a beau aller jusqu'à posséder deux véhicules différents,⁶¹¹ il n'en est pas plus adroit : il trébuche à répétition, et manque même d'avoir un accident de la route. Dans le Prologue, Lumb court déjà dans la ville déserte remplie de charniers, et pile net face au vieillard qui le guide vers son destin (G 12-3), il échappe aux hommes qui veulent le sacrifier et progresse à tâtons jusqu'à trouver une cachette temporaire (« Lumb scrambles from the swamp... And he runs blind into pitch darkness... », G 19). Lorsque Lumb éprouve, lors d'une pause solitaire, les pouvoirs incommensurables de la nature autour de lui, il peine à se mouvoir (« He moves to free himself », G 51) et, apeuré, rencontre des difficultés à contrôler ses jambes (« He takes a few brisk steps / To tear free of his fear, to shake his limbs / Out of their crawling horror, their fly-tiny helplessness »). Cependant, c'est dans l'ultime chapitre du roman que la maladresse du Révérend apparaît avec le plus d'évidence et s'avère fatale. Comme le titre du chapitre le

⁶¹⁰ « Once upon a time / There was a person / Running for his life. / This was his fate. / It was a hard fate. / But Fate is Fate. / He had to keep running. / He began to wonder about Fate / And running for dear life. / Who? Why? / And was he nothing / But some dummy hare on a racetrack? / [...] // And his fists fell off / And his arms fell off / He staggered and his legs fell off / It was too late for him to realize / That this was the dogs tearing him to pieces / That he was, in fact, nothing / But a dummy hare on a racetrack // And life was being lived only by the dogs. » (CP 202-3)

⁶¹¹ Sont notamment évoqués la Ford Cortina blanche de Mrs Westlake (G 29), la Daimler grise du Docteur Westlake (G 84) et la Jaguar blanche de Dunworth (G 84) ; Lumb possède un van bleu de la marque Austin (G 36, 61, 76, 84, 98, 106) et une vieille Bentley (G 97).

suggère, il donne d'abord l'impression d'échapper avec « facilité et vigueur » (« Easy and strong », G 155) aux hommes, plein d'une résolution, d'une force et d'une confiance nouvelles (« And full out / With elbowing vigour to spare and confidence to spare / Lumb bounds away uphill »). Le parallèle instauré entre ses projets d'évasion et le vaste paysage qui s'étend à l'infini sous ses yeux donne l'impression qu'il connaît parfaitement la région dans laquelle il évolue, qu'il est maître de la situation et qu'il est même capable d'adapter la nature qui l'entoure à ses besoins. Lumb progresse parmi les herbes folles, les boutons d'or et les chardons, vers le sommet d'une colline couronnée d'un bosquet de hêtres, dans l'espoir de rejoindre ce point où, il en est sûr, « de nombreuses échappatoires s'offriront à lui dans la variété des lignes tracées par les horizons bleus ».⁶¹²

Le charme des fleurs sauvages, cependant, ne parvient pas à dissiper l'éclat furieux du ciel, les silhouettes sombres et menaçantes des arbres farouchement accrochés au sommet de la colline, « lieu de pouvoir du passé » qui se refuse désormais à Lumb. C'est encore et toujours « au-delà » (« beyond ») qu'il espère se réfugier, alors qu'il est bel et bien prisonnier de l'ici-bas. En effet, Lumb rencontre des difficultés grandissantes à avancer : alors qu'il tente, à chacune de ses enjambées, de ne faire plus qu'un avec la terre et de ne jamais s'appesantir, de fermer son esprit aux irrégularités du sol, de ne plus tenir compte des obstacles, force est de constater que ces derniers se multiplient : les chardons l'empêchent de progresser, son énergie décline comme un combustible consumé par mégarde, il sent ses genoux faiblir, ses poumons se vider et sa volonté le quitter.⁶¹³ La diversité des images, par leur désordre hétéroclite, signalent l'égarement de Lumb, accablé par la fatigue et le découragement. Les arbres, autour de lui, forment « une police d'immobilité » (« Static trees are a police of unmoving », G 156),

⁶¹² Les verbes « settle » et « shape » et l'énumération faisant valoir les innombrables recoins que recèlent les environs (« He flings loose plans ahead of him / Letting them settle over the whole region, shaping themselves to the contours, / The woods, the roads, the paths and copses », G 155) donnent l'impression que Lumb est capable de façonner le paysage afin d'y trouver les ressources nécessaires à mener à bien son projet d'évasion (« He lopes out along a hogback / Through ungrazed grass / Toughened with buttercup and young thistles / Toward a hill-crown clump of beeches, black against the broad glare of sky, / Summit of power in the past. / Beyond that point, he knows, many escapes fall away diversely into blue distance », G 155). Cependant, un coup d'œil lancé en arrière lui suffit à se rendre compte que les villageois ne se sont guère laissés distancer, et qu'il a affaire à de coriaces adversaires (« But looking back from that first skyline tree-fringe / He sees Garten and Holroyd and Evans are losing no ground at all »). La métaphore « These men too are hardy animals of the same landscape » et la comparaison « their shouts rake him like missiles » soulignent la détermination et la furie vengeresse des hommes qui le pourchassent.

⁶¹³ « He hoists each stride, trying to be the earth and to toss himself along weightlessly. / He shuts his awareness from the unmanageably tilting planes of landscape to right and left », « But a big thistle ahead is no help, / His fuel is burning too fast and smokily. / His knees tangle with their chemical limits. / His lungs are suddenly not those of a wolf or even a fox. // He imagines the furious micro-energy and stamina of the blue-fly / But the idea takes no hold. / The miles of otherworld rootedness weigh in against him » (G 155).

métaphore qui montre que comme eux, Lumb demeure « statique » et qu'il est incapable de s'échapper, mais qui révèle aussi que la nature le surveille, et que c'est même elle qui l'empêche de se mouvoir. Cruelle et implacable face aux négligences coupables de Lumb, elle le regarde désormais « piétiner », et « ramper sur le sol de son anxiété ». ⁶¹⁴

L'accumulation de formules verbales variées, à travers notamment le passage du présent simple au *present perfect* et l'alternance entre présent simple et présent continu souligne le tumulte et le désordre des villageois lancés à la poursuite de Lumb comme une équipe de chasseurs sur les traces de leur proie, et achève de mettre en évidence l'inadaptation temporelle du Révérend (« Then shouts catch and trip him, eyes have gripped him. / A landrover is bounding over turf, hands cling where they can / Runners are bobbing, heel drive deep moons among the wolf-spiders », G 159). Il est loin le temps des rêves d'évasion idylliques : Lumb, traqué par une meute enragée, est acculé dans un piège. ⁶¹⁵ Il remarque autour de lui le tourbillon épars et frémissant de quelques papillons désœuvrés, les marbrures d'imperceptibles insectes qui rampent sur les tiges, les fourmis qui se hâtent sur les herbes « de crise en crise », tandis qu'à leur image, il trébuche et se précipite vers la catastrophe, ⁶¹⁶ se rendant brutalement compte de son erreur : « comme un vulgaire idiot », il est revenu sur ses pas (« Lumb realises with nausea he has come in a circle, like a simple fool », G 160-1). Ainsi, est mis en évidence, de façon spatiale, le décalage temporel de Lumb, qui a hésité trop longtemps à s'enfuir du village.

⁶¹⁴ Pris en étau entre la terre et le ciel, prisonnier d'une vie de terreur et en proie à la crainte de la mort, Lumb n'a plus aucun recours. Aveugle, sourd et muet face au désastre, insensible aux souffrances du féminin sacrifié par sa faute, il n'a plus qu'à plonger dans le gouffre de l'inconnu (« He flounders a little, / Seeming to crawl on the floor of his anxiety / Which is as wide and bare as the sucking space of the sky now poring over him / And inspecting him tinily / Through a microscope / Noticing most of all the immensity and immovability of the grass on all sides », G 156).

⁶¹⁵ Un peu plus tard, le lièvre qui bondit subitement devant lui, comme pour le guider (« A hare jumps out of the earth and scuds away ahead, ears up, leaning like a yacht, / Like a guide », G 159), met en évidence le danger mortel entourant Lumb à l'instant où il est rattrapé par les cris et le regard des villageois, où une voiture fait irruption dans son champ de vision. La structure épiphorique des deux phrases « A banked thorn hedge, a tatter wool gap, is behind him. / Barbed wire, padded with bullock's hair, is beneath him », qui forment un cadre oppressant autour de lui, et la mention des lambeaux de laine accrochés aux ronces et aux fils de fer achèvent de transformer Lumb en une proie persécutée par ses prédateurs. Fermant les yeux et tentant de reprendre contenance, Lumb sent ses muscles retrouver leur vigueur, le sang coule dans ses veines, et le voilà reparti avec la hâte précautionneuse du prédateur, quand bien même il demeure une proie impuissante (« He closes his eyes, trying to feel back to the sure root of guidance. / He feels his sinewy second wind clearing itself, and his blood renewing. / He pushes on, foxy-cautious and alert / In a fierce haste, that lifts aside the brambles delicately as setting a snare », G 160).

⁶¹⁶ « A few butterflies hither and thither together aimlessly. / Specks with legs crawl glistening on stems, as if in a dusty sweat. / Wherever he looks down / Through the rafters of grass and weeds / Ants are racing from crisis to crisis. » (G 160)

Cédant à la panique, il rebrousse chemin et part se cacher dans les bois pour échapper aux balles des villageois. La mention de la sueur qui perle sur son visage fait écho à celle qui, mêlée à la poussière, tachetait les brins d'herbe qu'il contemplait auparavant (« Specks with legs crawl glittering on stems, as if in dusty sweat », G 160), mais aussi à la sueur qui ointait ses blessures alors qu'il venait d'échapper aux femmes réunies dans l'église (« Sweat scalds the cross-hatching nail-wounds in his skin, the lumping weals and claw-rips », G 149).⁶¹⁷ Au moment où Lumb tente tant bien que mal de retrouver son souffle (« He fights to quiet his breath forcibly and to repair his shaking body »), ces traces de sueur témoignent de son épuisement : c'est son souffle qui le quitte déjà. Lumb a beau inspirer ou transpirer, ne s'offre à lui que la possibilité qu'expirer. L'apparition d'Evans, qui se met à uriner sur les orties, renforce cette impression (« And Evans, pushing in over the debrs, positions himself leisurely / And urinates ponderously on to a camp of nettles, with a hard sigh », G 161) : ce dernier peut tout à son aise pousser ce soupir de soulagement qui est interdit à Lumb, au souffle coupé par la peur. Lumb, face à son plus féroce adversaire, est bel et bien pris au piège ; il s'est trompé d'endroit, est apparu au mauvais moment, et cette fois s'est bien présenté au mauvais rendez-vous : celui, ridicule et improbable, fixé aux « lieux d'aisance » que le forgeron s'est improvisé, et qui sera fatal au Révérend.

En effet, le décalage temporel des personnages de Ted Hughes est souvent mis en avant de façon spatiale, ce qui renforce leur inadéquation : en tous points, les figures que le poète décrit faillissent à répondre présentes. Elles n'apparaissent pas au bon moment sur scène, mais n'ont pas seulement raté leur entrée ou leur sortie : à vrai dire, elles n'ont même réussi à trouver le chemin des coulisses à la scène, et ne se manifestent pas au bon endroit. C'est un échec total, un rendez-vous manqué qui frise le ridicule. Le dernier chapitre de *Gaudete* rappelle de façon ironique qu'effectivement, rien ne sert de courir puisqu'il faut évidemment partir à point, mais qu'il s'agit aussi de choisir la bonne direction, et c'est cette double erreur que met également

⁶¹⁷ Lumb n'a justement pas le temps de réfléchir : des coups de feu le frôlent, et comme le souligne la description des feuilles lacérées, la douleur qui engourdit le bout de ses doigts semble être celle de la balle qui les touchent (« Simultaneously / An explosion encloses his head, like a sudden bag. / Shot slashes weak leaves. / A pain clubs his fingertips », G 161). L'allitération en dentales entre les verbes « drops » et « dragging » et l'adverbe « backwards », et la paronomase formée entre les verbes « turns » et « runs » met en avant les mouvements de Lumb qui rebrousse chemin et rampe dans la poussière, tandis qu'un nouveau coup de feu retentit, trouant l'épaisseur des bois comme une plaie, soulignant la menace qui pèse sur le Révérend. L'écho imparfait formé entre les noms « wounds » et « grounds », comme un trébuchement sonore, met en évidence la précipitation désordonnée de Lumb qui trouve refuge dans une grange sans toit, entre les amas de bardanes, d'orties et de ronces (« And now in a roofless tumblestone linney, he props himself back in a corner. / Burdock, nettles, brambles mound over tile-heaps and jags of beams »). L'allitération en plosives ménagée par l'accumulation des noms « burdock », « brambles » et « beams » fait valoir les masses confuses des végétaux sauvages entre lesquelles le corps tremblant de Lumb s'est frayé un chemin.

en avant le protagoniste de *Cave Birds* décrit dans « The Gatekeeper ».⁶¹⁸ Le gardien présenté dans le poème est un « sphinx songeur » (« A reflective sphynx »), interrogateur à deux têtes (« A two-headed questioner »), le « double balbuzard » présenté dans le sous-titre (« A Double Osprey »), auquel le sujet poétique doit faire face. La figure du sphinx, rappelant l'épreuve imposée à Œdipe, achève de tisser ce lien qui rattache Crow, Lumb et le protagoniste de *Cave Birds* au roi de Thèbes. En effet, la porte dont la créature est la gardienne est celle à laquelle le destin frappait dans « Crow Hears Fate Knock on the Door », et à laquelle se présentera bientôt la mort qui faisait trébucher le corbeau dans « Oedipus Crow ». La première question que le sphinx pose au sujet humain est « une simple fourche sur la route » (« The simple fork in the road ») : l'image de la fourche rappelle les deux têtes du sphinx et les doutes du sujet poétique dans le précédent poème, « Something Was Happening », alors qu'il hésitait à rebrousser chemin ou à poursuivre sa route. Ici, deux voies s'offrent « apparemment » à lui, tout « simplement », et il s'agit de faire un choix (« You seem to choose »). Pour le sphinx, ce n'est qu'une « formalité » (« It is a formality ») dont doit s'acquitter celui qui s'est « lui-même déjà confessé lui-même » (« Already yourself has confessed yourself »). Avec ironie, le vers suivant suggère que « toute cette sueur et ces grimaces sont redondants » (« All those sweatings and grinnings are redundant ») : il ne sert à rien d'hésiter ou de tergiverser, perclus de doutes ou effrayé à l'idée de se commettre en faisant un choix. Ce sont des marques « redondantes » sur le corps de l'homme qui trahissent le fait que le choix, au fond, a déjà été fait.

Il faut avancer sur un chemin unique, sans rien remettre à plus tard. Un poème non publié de Ted Hughes rappelle qu'il est impossible d'échapper à son sort : « pourquoi le temps devrait-il être une route, le lendemain une destination, et la veille une autre contrée » si « dans la balance où chaque chose se trouve », « chaque seconde pèse autant que chaque chose » ? L'humilité requise de l'Œdipe décrit dans *Cave Birds* doit être celle de cet Hamlet résolu qui n'a plus peur d'affronter les contrées inconnues de la mort, et qui, ayant renoncé à une vaine vengeance, ne craint plus de s'engager dans l'action.⁶¹⁹ Comme Ted Hughes le montre dans

⁶¹⁸ Le poème « The Gatekeeper » fait référence aux *Noces Alchimiques de Christian Rosencreutz* de Johann Christian Andreae : « The gatekeeper » alludes to the castle Porter or gatekeeper in Johann Christian Andreae's *Chymical Wedding of Christian Rosenkreutz*, a seventeenth-century alchemical romance that Hughes originally worked on for over a year just after Plath's suicide. The Gatekeeper is a sort of wounded Fisher King who has mistaken the erotic in nature for the spiritual goal of the alchemical opus; this earns him banishment from the King and Queen (the alchemical *sponsus* and *sponsa*) and a lowly position outside the castle as gatekeeper until another offender relieves him of his duty. » (Scigaj 216)

⁶¹⁹ « Why should Time be a road? / Why should tomorrow be a destination? / Why should yesterday be another country? / Everything is in the scales / And every second weighs / Exactly everything – as I can see // With my see-saw brains. » (CP 198) ; « But that the dread of something after life / The undiscover'd country, from whose bourn / No traveller returns, puzzles the will, / And makes us rather bear those ills we have / Than fly to others

son analyse de la tragédie de William Shakespeare, le drame d'Hamlet ne repose pas seulement sur le fait que le Prince du Danemark « oppose sa résistance au changement et tente de différer sa destinée » mais qu'il « parvient à résister durant presque toute la pièce » : « comme un chauffeur de bus transportant tous les personnages du drame », il fonce – à tombeau ouvert – vers la mort et la destruction, « mais au ralenti, le pied collé sur le frein ».⁶²⁰ A l'image du vautour dépeint dans *Prometheus On His Crag*, parfaitement capable d'équilibrer les plateaux de la balance, le sujet humain décrit par Ted Hughes doit désormais assumer sa culpabilité et la coûteuse responsabilité qu'elle engage, et il lui faut suivre le guide qui apparaît à la fin de « The Gatekeeper », le poussant sur le chemin unique du sacrifice volontaire.⁶²¹

d. Le sort scellé et la fin de l'illusion : que passent les secondes, que tombent les masques

Dans *Gaudete*, tous les personnages sont entraînés par une mécanique folle que rien ne semble plus pouvoir arrêter. En réalité, le passage irrépressible du temps, essentiel au fonctionnement de la machinerie tragique, met à mal le simulacre théâtral lui-même. Alors que passent les secondes, les masques tombent, révélant la cruelle idiotie du réel que les hommes doivent à présent affronter. L'effet de reflet formé par la description du Docteur Westlake et de son compagnon Dunworth, qui, l'un immédiatement après l'autre, font face aux mêmes atermoiements, met tout particulièrement en avant l'importance que revêt la temporalité dans le développement du drame, tout en levant peu à peu le voile sur les jeux de dupes qui s'organisent de part et d'autre. L'effet de symétrie entre les deux personnages fait valoir la

that we know not of? / Thus conscience does make cowards of us all, / And thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er with the pale cast of thought, / And enterprises of great pitch and moment / With this regard their currents turn awry / And lose the name of action » (Shakespeare 1603, III, 1, 79-89, 241).

⁶²⁰ C'est ainsi que Ted Hughes envisage le drame de William Shakespeare : « But Hamlet does not merely resist change and attempt to defer his destiny: he goes on resisting it or most of the play. [...] Like the driver of a bus containing all the characters of the drama, he hurtles towards destruction, in slow motion, with his foot jammed down hard on the brakes » (*SGCB* 236).

⁶²¹ Edouard de Perrot, tissant un lien entre Œdipe et Hamlet, souligne : « Œdipe est coupable d'avoir accompli les décrets de son destin dans le mouvement même par lequel il a délibérément cherché à y échapper. Ce qui peut paraître scandaleux si on néglige la part que son orgueilleux aveuglement a prise dans l'avènement de son double crime. Hamlet est coupable d'hésiter à châtier le criminel qui lui ressemble et meurt, faute d'avoir su reconnaître en lui-même ce qui l'y apparente et ce qui l'en différencie. » (Perrot, Édouard de. « La question d'Œdipe et l'hésitation d'Hamlet ». In *Psychothérapies*, 1989/3, 169-79. URL : https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=14651&no_artiste=18509)

façon dont l'étau se resserre peu à peu, comme les deux parties d'une mâchoire féroce autour de Lumb, comme les deux pans du rideau prêt à se refermer sur la scène. Le Docteur Westlake, au moment où il va surprendre le Révérend en compagnie de Mrs Westlake, profite par exemple de cette liberté temporelle : il contemple distraitemment sa montre et « se réjouit de la lenteur relative du temps et de la liberté dont il jouit ainsi » (« He looks at his watch / Where the second hand jogs busily in its ignorant circle. / He watches it, rejoicing absently at the comparative slowness of time, / And his own freedom in it », G 73-4). Pourtant, la passivité du médecin, perdu dans ses pensées, s'oppose directement à la marche industrielle et imperturbable de l'aiguille des secondes. Comme sa femme avant lui, comme le Commandeur Estridge, ou même encore Lumb, le docteur plonge en pensées dans un autre monde, irréel, où tout serait parfaitement à sa place, et rien ne dépasserait du cadre prévu à cet effet.⁶²²

Le contraste n'en est que plus fort lorsque, peu après, tout va très vite s'enchaîner : en témoigne notamment la soudaine urgence du médecin pour prévenir son ami Dunworth. A la Daimler du premier, fonçant sans prendre garde aux flaques ou aux ornières, correspond la Jaguar du second, lancée à toute allure dans un « combat contre les aspérités de la route », dans une tentative désespérée pour gagner du temps.⁶²³ De son côté, Dunworth pénètre chez lui sans perdre un seul instant : avant même d'être rentré, il a déjà repéré le véhicule de Lumb, et une fois muni de son pistolet, il se prépare à une confrontation fatale. Du sien, Westlake s'arrête une fois de plus sur le pas de la porte, et se perd en conjectures.⁶²⁴ Alors que Dunworth prend

⁶²² « He observes, with a self-mesmerizing stillness, / The peeled-back gorges of his rose-blossoms, leaning poised in space. / He marvels again that they are precisely where they are, / Neither an inch this way nor an inch that way, / But exactly there, with their strict, fierce edges. [...] / Whole minutes pass. / His feet move. He peers into the grey sterility of his lounge. / As if he had abandoned it all, years ago, in some different life. / As if he had just returned, after half a lifetime on the other side of the world » (G 74). La description minutieuse des bourgeons de rose renforce l'impression de suspension du temps, alors que Westlake hésite à pénétrer chez lui. Son immobilité, à la fois temporelle et spatiale, met en avant le décalage dont il souffre, lui qui sent précisément qu'il n'est plus à sa place, et qu'il a été remplacé au sein du foyer par un autre. Le Docteur Westlake, qui cherchait à tout contrôler (« He must insist now, on control », G 72) observe la perfection d'une nature figée et domestiquée, nature littéralement morte, mais qui n'est pas celle dont les énergies sont en train de se déchaîner au sein de sa propre maison.

⁶²³ « Westlake's grey Daimler / Rips the road puddles. / It rends hanging holes of echo in the vapour-hung woods [...]. Dunworth moves fast, surprising himself. // And now his white Jaguar sports is tilting at corners, flattening in dips and bobbing on crests, breasting the long straights on a rising note, over the eight miles, as he gnaws his lips and fights the road's variety. » (G 84)

⁶²⁴ L'alternance régulière entre les compléments de manière introduits par « with » ou « without » met en évidence l'efficacité de Dunworth, bien décidé, en apparence, à en découdre (« With one glance at the blue van, he walks into the house, calling his wife's name. / He climbs the fondly designed cedar staircase to his studio / Without stealth. He returns casually / As if with some curio to show to a guest / Loading his target pistol, with which he is expert, / And without pausing strides into the lounge », G 83-4). Il est en effet encore décrit en train de marcher à grandes enjambées, que déjà, il se retrouve face à sa femme, nue, en compagnie de Lumb (« His red-haired wife / Is lying naked on the couch, almost hidden / By the naked body of Lumb », G 85). A l'inverse, le flot de pensées dans lequel se noie Westlake rappelle le torrent de paroles de Jennifer, tissant un lien ténu entre les deux personnages, tous deux trompés par le double du Révérend Lumb. Les pensées de Westlake trahissent sa volonté

bel et bien le coupable en flagrant délit, Westlake n'a pas eu cette chance. Si les pensées qui traversent les deux hommes diffèrent au moment où ils se retrouvent face à leur épouse, prise en tort ou non, ils se rendent tous les deux compte qu'ils font partie d'une vaste mise en scène.

In one flash Westlake understands
Has been forestalled and befooled
By this goat-eyed vicar.
In spite of what it looks like
Something quite different is going on here,
Even under his very eyes,
And if he could only see clear
Through the vicar's humbug solemn visage
And his wife's actress tragedy mask
It would be plain
That her writhing and cries are actually sexual spasm,
And that the Reverend Lumb, who seems to be gazing
at him
In such cool spiritual composure
And mild secular surprise
Is actually copulating with her
Probably through that hand on her ankle
In some devilish spiritual way. (G 75)

Dunworth has paused.
His brisk executive plan evaporates confusedly.
The sight in front of him
Is so extraordinary and shocking
So much more merciless and explicit than even his
most daring fantasy
That for a moment
He forgets himself, and simply stares.
He gropes for his lost initiative,
But what he sees, like a surprising blow in a dark
room
Has scattered him.
He raises his pistol meanwhile.
He is breathing hard, to keep abreast of the situation.
He is trying to feel
Whether he is bluffing or is about to become
The puppet
Of some monstrous, real, irreversible act. (G 85)

Westlake ne voit pas ses soupçons confirmés (« At one he sees / That his expectations have been cheated », G 75), mais il n'en est pas moins trompé par Lumb qui, en réalité, s'est doublement joué de lui. En effet, non seulement Westlake ne parvient pas à prendre le double de Lumb en faute, mais ce dernier s'est en outre parfaitement préparé à une mise en scène supplémentaire, avec l'aide de Mrs Westlake, qui rejoint la troupe de ce metteur en scène hors pair. Le médecin est la victime de la farce, le bouffon dont on rit à ses dépens, le fier docteur qui bégaie lors du diagnostic et succombe au mal qu'il devait soigner.

Quant à Dunworth, il est un spectateur incrédule, qui ne parvient pas à faire sens de la présence de Lumb aux côtés de son épouse, alors qu'il a tous les éléments pour ce faire : « Dunworth has difficulty / Adding this body to the familiar long-jowled monkish visage » (G 87). Le visage aux traits simiesques semble être celui, allongé, de Lumb ; pourtant, il est aussi celui, plus « familier », de Mrs Dunworth (« the monkey-crudity of her hairline »). Les masques se multiplient : s'ajoutent à ces visages celui de la femme que Lumb échoue à sauver de la boue

absolue de maîtriser la situation (« He explains to himself yet again, more distinctly, and with a pedantic solemnity of subordinate clauses, that what he hears is indeed the crying of his wife at some bodily extreme, which can have only the one explanation. But as his brain mounts its annihilating court-case, which will need only the precise, annihilating words, his body has already moved convulsively, and the door bursts open », G 74-5), mais la façon dont la porte semble s'ouvrir comme par magie souligne la vanité de ses tentatives. En outre, la « pédanterie solennelle des propositions subordonnées » qu'accumule Westlake dans un simulacre de raisonnement révèle son incapacité à garder le contrôle de la situation et de lui-même, trouble qui saisit Dunworth seulement au moment où il se retrouve face au fait accompli.

(« The baboon woman », G 105), celui que Westlake a déjà vu apparaître dans le regard de Jennifer (« Her irises clear and nimble-delicate as a baboon's », G 57), et qui renvoie à la figure délaissée du Prologue, aussi bien qu'à la figure qui distrait le protagoniste de *Cave Birds* décrit dans « The Gatekeeper » et qui l'écarte du droit chemin (« monkey chitter »), offrant un reflet supplémentaire de la figure féminine dont Crow est lui-même en quête, faisant valoir le crime originel de l'homme de la raison vis-à-vis de la Desse de l'Être Complet, Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis.⁶²⁵ La fin du chapitre semble marquer la fin de l'acte : Dunworth, exclu de la scène où tout se joue, spectateur cloué à son fauteuil, observe sa femme refaire sa toilette comme si de rien n'était, puis fermer la porte de sa chambre devant lui, comme un rideau dédaigneusement jeté sur la scène et lui refusant l'accès aux coulisses.

La « pièce dans la pièce », pourtant, est justement ce qui permet au Docteur Westlake, de prouver la culpabilité de Lumb, non pas grâce à des preuves irréfutables, mais justement en l'absence de preuve. Il ne met pas à bas les masques mais, comme Dunworth, en découvre de nouveaux, qui se révèlent par leur caractère exorbitant. Le tumulte des pensées du Docteur Westlake témoignent du fonctionnement du « drame » de *Gaudete* : alors que les doubles et les jeux de dupes se multiplient, plus aucune preuve, au fond, n'est nécessaire, puisqu'elles finiront toutes par partir en fumée.⁶²⁶ La répétition et la tautologie, qui s'opposent à la notion même de résolution, deviennent les outils employés par défaut par des personnages égarés par les jeux duplices et les incessants dédoublements : ainsi, parmi les termes répétés par Westlake au cours de son raisonnement, le plus signifiant est l'adjectif « annihilating » (« neck and neck », « coincidence », « annihilating »), trahissant l'issue qui sera donnée au drame. Si le destin de Lumb, à cet égard, est scellé depuis que s'est ouvert le récit sur l'image figée de la campagne

⁶²⁵ Ekbert Faas fait remarquer à Ted Hughes dans une entrevue cette ressemblance : « The Ogress in *Crow* seems to resemble the Lady of the *Gaudete* poems. Both are frequently associated with horrific elements. » (Faas 213-4) La « dame » chantée par la voix poétique de l'Épilogue, est le reflet de certaines figures apparues pour signaler au Révérend Lumb le sens de l'épreuve qu'il doit traverser : la figure blessée du Prologue, la créature de boue et l'évanescence apparition du cimetière dans le récit principal.

⁶²⁶ Sûr de lui, Westlake n'a plus besoin de preuve : « This crazy idea strikes Westlake like a thunderbolt. And even if it is not so, even if he cannot actually detect them performing neck and neck there together in front of him, that is purely accidental, and as remote as any other coincidence, a coincidence inside-out. Anyway, he need no proof » (G 76). Si Hagen, un peu plus tard, contemple la « preuve » définitive de la culpabilité de Lumb (« He is thinking: so it is proved, and now they want me to do something about it », G 129), au Bridge Inn bar, Holroyd en réclame davantage pour être convaincu (« Holroyd in a big consoling voice wants to see proof / Because a photograph is not really proof. / He for one can't believe it's quite a lurid as everybody wants to think », G 137). Ses protestations (« And he's not going to commit himself till he gets facts. / As for going up to the church, he can't see what that will prove at all ») se noient dans le tumulte de la discussion qui rendent finalement les preuves inutiles (« A shout of voices swamps him, / Complicating and simplifying the possibilities »), puisqu'elles partiront en fumée (« Holroyd spatters a petrol fuse up the stair and out into the churchyard, / Then drops a match on to it. // All evidence goes up », G 170).

anglaise, comme « anesthésiée », déjà prête pour « l'annulation finale » (« Anaesthetised for ultimate cancellation », *G* 24), ici, l'étau se resserre. Le Docteur Westlake est le premier des hommes du village à se confronter à Lumb, dans une répétition de la lutte entre Lumb et son propre double, et du face-à-face entre le Révérend et Dunworth. Tout se dédouble pour mettre en valeur une même et unique réalité, celle du chemin sans alternative du drame qui force l'homme de la raison à endurer son châtiment et à affronter la mort. Même si le Docteur Westlake et Dunworth ne parviennent pas à rattraper Lumb qui s'est déjà enfui, les ténèbres se resserrent autour de lui et un glas funeste annonce sa fin prochaine : la mécanique dramatique avance à vive allure.⁶²⁷

Après avoir subi l'assaut de Maud qui ne voulait pas simplement faire tomber le masque du duplice Révérend, mais arracher son visage (« Then Maud's fingers hook down over his face, / She hauls his upper lips and nostrils upwards, as if she would tear his face off upwards », *G* 148), Lumb est finalement sans plus aucun recours. Autour de lui, le « vaste monde » est le néant dans lequel il va s'abîmer (« The empty sky looks in from every direction. He looks out at it, / And staring down into the wide-open world he sees suddenly no hope », *G* 157), et l'éclat du soleil couchant n'offre plus l'illusion d'aucun lendemain, laissant seulement à Lumb un arrière-goût amer, celui d'un poison âcre comme le métal (« The bronze polished light of the lowering sun is without illusion of any sort / It brings him a poisonous thinness like the taste of pennies »). Chaque brin d'herbe, que Lumb voyait naguère vibrer d'une sève intarissable, « porte son fardeau d'ombre et de chagrin », et la « coupe du paysage » qui autrefois reflétait des mondes innombrables et l'espoir d'une liberté sans limite, se referme, se remplissant seulement « d'immobilités malades et sans fin ». La nature n'est plus cette

⁶²⁷ Le martèlement ternaire qui rythme la fin du chapitre sonne un glas funeste, alors que le médecin, « avec une détermination renouvelée » reprend ses esprits et se remet en route, sur les traces du coupable à punir (« The doctor spins his gun into the roses. / He pants seriously, feeling for his heart's place and staring after the van, squinting as if into the sun's glare. / Huge hammers of blackness reshape him, / Huge hammers of alcohol, / Huge hammers of hellishness and incomprehension. / With a renewed effort of doggedness / He collects the gun, gets into his car, drives away out », *G* 76). Ce face-à-face redoublé marque en effet une nouvelle étape dans le drame, alors que la cadence s'accélère et que Lumb en perd de plus en plus la maîtrise. Lorsqu'il se fait attaquer, peu après, par les hommes qui ont déjà compris sa culpabilité, il subit l'assaut sans plus rien sentir, et ne peut prêter attention qu'au temps qui s'écoule, seconde après seconde, jusqu'à ce que tout s'immobilise et qu'il se découvre enterré vivant dans la boue (« He runs half-carried and squashed and kicked. / [...] / No longer feeling anything. / From a far light-house of watchfulness, a far height of separateness / Observing and timing its second after second / Still going on and still going on / Till it stops. / After some time of silence / He draws his limbs to him. / He lies buried in mud », *G* 101). Lorsqu'enfin Dunworth et Westlake se rendront compte qu'ils ne peuvent plus rien différer, c'est le « jour » tout entier qui bascule de façon irréversible, scellant le sort de Lumb et le liant au rythme de leur vengeance (« He can feel the whole day slipping like some horrible landslide, towards a brink. Everything is one the move, everything inside this house is on its way to the brink, the house itself, everything in the garden and those trees, it's all on the slide. Even the clouds. The whole day », *G* 131).

superbe mécanique à laquelle la propre machine du corps de Lumb devait se rattacher, mais une terre stérile et caillouteuse, bordée d'orties et de ciguë (« He registers aridity of corrugated iron, cruelty of old nails. / Stifling walls of tarred wood, / Creosote grubbiness of old sleepers walling a silage clamp, / The sterility of bare, stony hoof hammered earth, fringed with nettles and hemlock »).⁶²⁸ Les métaphores le mettent en évidence : Lumb est malade, empoisonné par la poison que répand aussi le bourreau de *Cave Birds* dans « The Executioner » : plus rien ne l'attend que la nuit et la mort (« Fills up / Sun, moon, stars, he fills them up // With his hemlock / They darken »).

Parvenu à la ferme d'Holroyd, il parvient à se réfugier dans le grenier de la grange et y savoure cette « minute en cachette », cette « minute de répit » qu'il vient de voler aux hommes qui le pourchassent (« A minute's hiding, a minute's stolen relief », G 157). La grange devient un « lieu de bonheur » un « nid » qui l'accueille et dans lequel il s'enfouit (« In the happy place, the nest among cornsacks / Where he can presse his face into the fustiness »), à l'abri de la menace et, comme le suggère l'accumulation de métaphores descriptives, à l'abri du temps. Lumb profite de cette pause comme d'un « luxe » qu'il sait éphémère (« luxury / Of these shortening seconds »). Les « secondes » qui s'écoulent se sont déjà transformées : elles sont « faites des pieds, des cris, des yeux » des hommes lancés à la poursuite du Révérend (« Before those seconds arrive made of their feet, their shouts, their eyes »), qui doit reprendre la fuite.⁶²⁹ L'opposition directe entre les deux formules « And now every stride / Multiplies towards freedom. / And every second / Deepens the defences behind him » (G 158-9) met en évidence la tension grandissante à « chacune des foulées » de Lumb, qui à la fois multiplie ses chances

⁶²⁸ Les ombres que forment les rayons du soleil se transforment en de sinistres barreaux de prison, mettant en évidence le fait qu'il est bel et bien pris au piège (« Its shadows are prisonlike and depressing, / Hard-cut as machinery », G 157), victime du poison qu'il incarne lui-même aux yeux des villageois. Lumb ne rêve plus de toutes les vies possibles dont il pourrait emplir son âme, mais endure l'éclat furieux du soleil « dans un bassin de béton laissé vide » (« Every grass-blade wears its affliction of shadow. / The blueing bowl of landscape / Is a migraine of inescapable fixities, like sunglare in an empty concrete pool »). Les noms « concrete » et « machinery » mettent en évidence la transformation du regard de Lumb, vidant la nature de sa vitalité : elle est une matière morte, modifiée par la main néfaste de l'homme, ce que renforce plus tard la mention de « l'aridité de la tôle ondulée », de la « cruauté des vieux clous » qui la trouent, des « étouffants murs en bois recouverts de goudron », du « créosote sale » qui recouvre de vieilles traverses à ensilage. Submergé par le chagrin et la peur, Lumb fuit encore, évitant de prêter attention à ces indices qui trahissent l'insignifiance de ses tentatives de survie (« A frightening sadness closes on him, as if he were shrinking, / And a futility / Grabs at his heart-beat, but he has already started running away from it »).

⁶²⁹ La métaphore introduite par le verbe « stabbing » souligne la violence acerbe de ces cris tirant Lumb de ses pensées, et le frappant comme autant de coups de poignard (« For a long fantasy he is lost / In details of a court defence / But suddenly shouts are stabbing everywhere around him, like torchbeams », G 158). Les noms « alacrity and lightness » mettent en avant la force nouvelle qui anime le Révérend alors qu'il s'élance à nouveau (« He launches his whole being into whatever it is that is waiting for him / An impulse bends him, with alacrity and lightness, / At the cock-loft window / As voices and steps climb the ladder to the loft behind him »).

de liberté tout en aggravant, à « chaque seconde » qui passe, les motifs d'accusation des hommes lancés à ses trousses.

Il se précipite à nouveau à travers les ronces et les conifères, pour trouver refuge dans l'épaisseur des fourrés (« Lumb splashes through brambles among the sparse conifers. / Well into the thick, he drops, panting and listening », G 160) et l'accent mis, à travers les participes présents, sur sa respiration haletante, sur l'attention qu'il porte à son environnement, et sur la façon dont il « concentre chaque seconde » qui passe, fait valoir la façon dont il cherche à arracher chacune d'entre elles à la marche implacable du destin (« Now he concentrates each particular second, cramming it with recovery »). Pourtant, la manière dont les rayons du soleil se frayent une brèche à travers les arbres, avançant de longs doigts qui « attisent les éphémères aux ailes tissées » (« Long horizontal rays / Finger through the wood, kindling the floss-winged ephemera ») fait valoir l'inéluctable passage du temps, et la fugacité du répit trouvé par Lumb. Les fils qui le retiennent encore et l'empêchent de définitivement s'écrouler se défont, alors que la nature et sa rumeur discrète prennent déjà la forme d'un tombeau chantant.⁶³⁰ Bientôt, le piège se refermera définitivement : Lumb prendra conscience que le moteur qui anime son corps l'a bel et bien abandonné (« His whole body is an orgasm of burning, a seized-up engine », G 164), que la nature lui refuse désormais son concours (« And he knows he has lost every last help / Of the grass and the trees ») et que seul le temps de « l'extinction » est encore devant lui (« That he is now ordinary, and susceptible / To extinction »). Lumb, à ce moment, rappelle le protagoniste de *Cave Birds*, qui peine encore à comprendre le sens de l'épreuve qu'il est en train d'endurer, qui pense, dans « Something Was Happening », qu'il a encore le choix entre poursuivre sa route et faire demi-tour, alors que « quelque chose est en train de se produire » et que tout le retard accumulé ne peut plus être rattrapé.

En effet, à chacune de ses pauses, Lumb épuisé ressemble davantage au protagoniste de *Cave Birds*, qui se contente d'attendre que le temps passe « avec un air absent » (« vacantly »), qui contraste radicalement avec l'urgence soulignée dans la suite du poème. Un « appel de l'hôpital » fait pousser un cri d'horreur à une figure féminine provoquant à son tour, dans les

⁶³⁰ Porté par l'enthousiasme de son imagination, ayant miraculeusement échappé à son pire ennemi, Evans, Lumb se refuse à analyser rationnellement les dangers qu'il court, et veut encore se laisser guider par ses rêves. Pourtant, il a beau exulter, éprouvant « les forces qui lui sont revenues, qui lui sont vraiment revenues, qui ne lui font pas fait défaut », le poids insistant des propositions relatives laisse deviner la précarité de ces pouvoirs, et la comparaison qui le montre, courant toujours, en équilibre, « tel une étincelle jouant sur la nuque d'une cascade », fait valoir un éclat fugitif et instable, contredisant l'assurance affichée du Révérend (« He runs / In a balancing stillness / Like a working gleam on the nape of a waterfall, / And he is exulting / That the powers have come back they truly have come back / They have not abandoned him », G 163).

« quinze secondes » qui suivent (« In the fifteen seconds »), une série de geste compulsifs de la part du protagoniste, visiblement nerveux mais incapable d'agir alors que le personnage féminin s'embrase (« She began to burn »).⁶³¹ Ces images font écho à de nombreuses autres descriptions de l'homme de la raison, prisonnier d'une apathie morbide ; mais tout est différent désormais, dans la mesure où le procès a déjà eu lieu, le châtiment a même déjà commencé, bien que jusqu'au bout, comme Lumb, il cherche encore un moyen de s'échapper. Le vide éprouvé par le sujet humain à la fin du poème souligne son désœuvrement : il voit, « en avril, le cognassier se charger à nouveau de fruits émeraude » (« And when I saw the quince in April tufted again with emerald ») et il est à présent conscient que « tout l'a dépassé » (« And knew – again everything had got past me »), qu'il est arrivé trop tard et qu'il ne peut plus rien faire : alors, avril est bien le mois cruel où fleurit le lilas qui annonce sa mort plutôt que le printemps. La répétition du terme « again » souligne une erreur déjà commise par le sujet humain : c'est celle dont il est responsable au début du poème, hésitant sur la route qui le menait vers sa victime pour la secourir, et celle qu'il a aussi commise lors de son procès, réitérant ses crimes en cherchant à protéger ses intérêts égoïstes. Elle est celle, encore, de Lumb, refusant d'assister la figure féminine rencontrée dans le Prologue, celle qu'il réitère face à la figure de boue, puis encore face à Maud et Felicity dans l'église du village. Une autre version du poème extrait de *Cave Birds* fait résonner les paroles du personnage au discours direct, alors qu'il s'exclame : « Here it comes again! ». Que l'erreur soit déjà ou sur le point d'être commise, elle dessine le mouvement d'aller-retour stérile qui condamne le sujet humain à l'impasse où il finit par s'immobiliser, tel un objet silencieux et insensible qui « n'enregistre rien » (« The leather of my shoes / Continued to gleam / The silence of the furniture / Registered nothing »), et dont la nature, révoltée, finit par se détourner (« The earth, right to its furthest rims, ignored me »).

L'accent mis sur la simultanéité (par le recours au présent continu dans le titre « Something Was Happening », puis par les conjonctions « While », « As » ou la formule circonstancielle « that second ») met en évidence les difficultés rencontrées par le sujet humain pour comprendre les conséquences de ses moindres faits et gestes, et pour s'adapter à un rythme

⁶³¹ Une « sœur » reçoit en effet à cet instant un appel de l'hôpital (« Her sister got the call from the hospital »), dont l'objet n'est pas mentionné mais donnant lieu à un glapissement effroyable : le caractère elliptique du passage est contrebalancé par le poids physique donné au cri, qui vide les poumons d'un personnage féminin à bout de souffle (« And gasped out the screech »). Dans les secondes qui suivent, le sujet poétique se frotte les ongles, jette un coup d'œil par la fenêtre (« I was scrubbing at my nails and glancing up through the window ») alors que le personnage féminin « commence à brûler ». Le regard qu'il lance vers la fenêtre ne donne pas lieu à une nouvelle description du paysage extérieur, cloîtrant les personnages au sein du foyer, et les laissant sans échappatoire, tandis que les gestes insignifiants du personnage, contrastant avec la gravité surréaliste de la situation, renforcent l'étrangeté aliénante de la scène. (CP 427-8)

dont il n'a eu de cesse de vouloir imposer la vitesse. Dans le poème, l'anonymat des figures mentionnées par le simple pronom « some » (« Some, who had been close, walked away / Because it was beyond help now ») contribue à mettre en avant l'égarement du sujet humain, alors qu'en réalité un seul chemin s'offre à lui, une seule vérité doit être écoutée. Le visage de la figure féminine, déformé par la souffrance (« They did not stay to see / Her body trying to sit up, her face unrecognizable / With the effort »), s'oppose directement à celui de la figure de boue rencontrée par Lumb et à sa beauté parfaite. Pourtant, elle est son reflet : recouverte du masque de la douleur, elle est la Cassandra que personne ne voit ou n'écoute lorsqu'elle tente de prévenir que « cela ne fait qu'empirer » (« Trying to tell / How it went on getting worse and worse »), que le temps qui s'écoule ne fait que signaler l'imminence de la catastrophe et la défaite de l'homme de la raison inconscient de ses torts.

Le fondement dramatique de nombreux textes ou recueils de Ted Hughes met donc non seulement en avant la passivité et l'impuissance de l'homme de la raison face au temps et face à son destin, qui s'abat sur lui avec une force sinistre, mais permet aussi de souligner la nécessité, d'un même coup, de renoncer à certaines illusions et d'envisager le temps d'une manière différente. Comme le rappelle Mircea Eliade dans *Mythes, rêves et mystères*, l'homme moderne et chrétien vit dans « l'angoisse devant le Temps » (Eliade 1957, 39) car il vit dans « l'angoisse devant le Néant de la Mort ». Il souligne qu'en effet, « pour toutes les autres cultures non européennes, c'est-à-dire pour les autres religions, la Mort n'est jamais sentie comme une fin absolue, comme le Néant », et que même si elle demeure intimidante, voire terrifiante, elle est plutôt vécue comme une « Grande Initiation », « un rite de passage vers une autre modalité d'être ». A l'inverse, « pour le monde moderne la Mort est vidée de son sens religieux, et c'est pour cela qu'elle est assimilée au Néant ; et devant le Néant l'homme moderne est paralysé ».⁶³² Si Mircea Eliade reconnaît que cette condition est surtout celle de l'homme qui « n'a pas la foi », « qui n'a plus aucune attache avec le judéo-christianisme », l'homme chrétien vit aussi dans la même angoisse, mais le problème se pose d'une manière différente. Mircea Eliade se concentre tout particulièrement sur la façon dont « a été valorisé le Néant dans les religions et

⁶³² « L'angoisse devant le Néant de la Mort semble être un phénomène spécifiquement moderne. Pour toutes les autres cultures non européennes, c'est-à-dire pour les autres religions, la Mort n'est jamais sentie comme une fin absolue, comme le Néant : la Mort est plutôt un rite de passage vers une autre modalité d'être, et c'est pour cela qu'elle se trouve toujours en relation avec les symbolismes et les rites d'initiation, de renaissance ou de résurrection. Cela ne veut pas dire que le monde extra-européen ne connaît pas l'expérience de l'angoisse devant la mort ; l'expérience est là, bien entendu, mais elle n'est pas absurde ni inutile ; au contraire, elle est valorisée au plus haut degré, comme une expérience indispensable pour atteindre un nouveau niveau d'être. la Mort est la Grande Initiation. Mais pour le monde moderne la Mort est vidée de son sens religieux, et c'est pour cela qu'elle est assimilée au Néant ; et devant le Néant l'homme moderne est paralysé. » (Eliade 1957, 65-6)

les métaphysiques de l'Inde ». Elles établissent que le monde physique et l'expérience humaine, s'ils ne sont pas des mirages sans aucune valeur, demeurent des illusions car ils « n'existent que dans le Temps ».⁶³³ La pensée indienne ne nie pas l'importance du Temps et de l'Histoire, mais montre la relativité de l'expérience historique signifiée par le fait d'« être dans le monde », tandis que l'homme occidental, comme prisonnier de sa condition historique, n'a aucun moyen d'échapper à l'angoisse et la souffrance.⁶³⁴ Pour la pensée indienne, « c'est la conscience de [notre] propre historicité qui [nous] rend anxieux mais il n'y a rien là que de très compréhensible : car il faut mourir à l'Histoire pour découvrir et vivre l'Être ». Il ne s'agit que de la mort mort de notre non-moi, de notre individualité illusoire, c'est-à-dire de notre propre *Mâyâ* – et non pas de l'Être auquel nous participons, de notre *atman*, qui est immortel justement parce qu'il n'est pas conditionné et n'est pas temporel ».

Pour l'homme occidental, cependant, ce renoncement est impossible car il ne se conçoit pas comme « autre chose qu'Histoire, car son essence même est la temporalité » et il refuse de se « réfugier dans une abstraction, dans l'Être pur, l'*atman* ; de sacrifier [sa] dignité d'être créateur d'Histoire et de vivre une existence anhistorique, inauthentique, vide de tout contenu humain ». L'homme occidental, bouffi d'orgueil « préfère donc [s]'installer dans l'angoisse » car elle lui offre la vaniteuse impression d'une « certaine grandeur héroïque, qui est celle de la prise de conscience et de l'acceptation de la condition humaine ».⁶³⁵ Si l'homme du *kali-yuga*,

⁶³³ Sans entrer ici dans les détails, rappelons que le 'voile de la *Mâyâ*' est une formule imagée pour exprimer l'irréalité ontologique, à la fois du monde et de toute expérience humaine [...]. Le monde physique de même que notre expérience humaine sont constitués par le devenir universel, par la temporalité ; ils sont donc illusoire, créés et détruits qu'ils sont par le Temps. Mais ceci ne veut pas dire qu'ils n'existent pas, qu'ils sont une création de mon imagination. Le monde n'est pas un mirage ou une illusion dans le sens immédiat du terme : le monde physique, mon expérience vitale et psychique existent, mais ils existent uniquement dans le Temps, ce qui veut dire, pour la pensée indienne, qu'ils n'existeront plus demain ou d'ici cent millions d'années : par conséquent, jugés à l'échelle de l'Être absolu, le monde, et avec lui toute expérience dépendant de la temporalité sont illusoire. » (Eliade. *ibid.* 68-9)

⁶³⁴ « De nombreux siècles avant Heidegger, la pensée indienne avait identifié dans la temporalité la dimension fatale de toute existence, exactement comme elle avait pressenti, avant Marx ou Freud, le conditionnement multiple de toute expérience humaine et de tout jugement sur le monde. Lorsque les philosophies indiennes affirmaient que l'homme est « enchaîné » par l'illusion, cela voulait dire que toute existence se constitue nécessairement comme une rupture, donc en se séparant de l'absolu. Lorsque le Yoga ou le bouddhisme disaient que tout est souffrance, que tout est passager (*sarvam dukham, sarvam anityam*), le sens était celui de *Sein und Zeit*, à savoir que la temporalité de toute existence humaine engendre fatalement l'angoisse et la douleur. » (Eliade. *ibid.* 69-70)

⁶³⁵ « L'Indien comprend très bien notre peur et notre angoisse, car il s'agit, en somme de la découverte de notre propre mort. Mais de quelle mort est-il question ? se demandera l'Indien. De la mort de notre non-moi, de notre individualité illusoire, c'est-à-dire de notre propre *Mâyâ* – et non pas de l'Être auquel nous participons, de notre *atman*, qui est immortel justement parce qu'il n'est pas conditionné et n'est pas temporel. L'Indien sera donc d'accord avec nous pour admettre que l'angoisse devant le Néant de notre existence est homologable à l'angoisse devant la Mort – mais il ajoutera immédiatement : cette Mort qui vous rend anxieux n'est que la Mort de vos illusions et de votre ignorance : elle sera suivie par une renaissance, par la prise de conscience de votre véritable identité, de votre véritable mode d'être : celui de l'être non conditionné, libre. En un mot, dira le philosophe

dans la conception indienne, est déchu, « c'est-à-dire conditionné par la vie charnelle », comme peut l'être l'homme chrétien, ce dernier « se sent déchu non seulement par sa condition charnelle mais aussi à cause de sa condition historique. Ce n'est plus le Cosmos, ni la Chair – la Vie – qui crée des obstacles dans le chemin de son Salut : c'est l'Histoire, la terreur de l'Histoire » (Eliade. *ibid.* 190-1). C'est précisément cela que les personnages de Ted Hughes, victimes des illusions et des jeux de dupes que leur impose l'histoire, doivent à présent reconnaître : « l'homme chrétien ne « peut plus éviter les rouages de l'Histoire que par un acte audacieux d'évasion. Mais l'évasion est interdite au vrai chrétien ». Pour lui, il n'existe aucune autre issue : puisque l'Incarnation a lieu dans l'Histoire, puisque la Venue du Christ marque la dernière et la plus haute manifestation de la sacralité dans le monde – le chrétien ne peut plus se sauver que dans la vie concrète, historique, la vie qui a été choisie et vécue par le Christ. Nous savons ce qui l'attend : la 'frayeur et l'angoisse', la sueur 'comme de grosses gouttes de sang', l' 'agonie' ; 'la tristesse jusqu'à la mort' »⁶³⁶.

Pourtant, c'est précisément le contraire que révèle l'image du « candidat dépouillé » (« The candidate is stripped »), dans « The Gatekeeper ». La sueur de la peur, rappelant celle qui faisait frissonner Lumb, « suinte » de tout son poids sur le corps du sujet humain (« So much fear – its weight oozes from you »), le ralentissant dans sa progression. Elle est la marque de l'effroi qui le pousse à vouloir échapper à tout prix à la confrontation et éviter d'avoir à faire face « à cet étranger qui gémit son nom » (« From this stranger who wails out your name »), double de lui-même qui enfin retombe (« The drops »), « embrassant la terre nue » (« hugging the bare ground »), lorsqu'il est déjà trop tard pour tenter rien d'autre (« Where everything is too late »). Le « retard » qui est ici mis en avant est un temps révolu, appartenant au passé, vers lequel le sujet humain ne peut plus retourner. L'homme doit désormais se compromettre entièrement et sans rien épargner. Le chemin qu'il prend alors est la voie qui l'engage vers un devenir semé d'embûches mais fécond, et qui, en réalité, n'a jamais offert la moindre

indien, c'est la conscience de votre propre historicité qui vous rend anxieux, mais il n'y a rien là que de très compréhensible : car il faut mourir à l'Histoire pour découvrir et vivre l'Être. On devine facilement ce qu'un philosophe européen, historiciste ou existentialiste, pourrait répliquer à une telle interprétation de l'angoisse. Vous me demandez, dirait-il, de 'mourir à l'Histoire' ; mais l'homme n'est pas, et il *ne peut pas être*, autre chose qu'Histoire, car son essence même est la temporalité. Vous me demandez donc de renoncer à mon existence authentique et de me réfugier dans une abstraction, dans l'Être pur, l'*atman* ; de sacrifier ma dignité d'être créateur d'Histoire et de vivre une existence anhistorique, inauthentique, vide de tout contenu humain. Je préfère donc m'installer dans l'angoisse : au moins elle ne me refuse pas une certaine grandeur héroïque, qui est celle de la prise de conscience et de l'acceptation de la condition humaine. » (Eliade. *ibid.* 71-2)

⁶³⁶ Mircea Eliade cite les Évangiles de Marc et de Luc (Eliade. *ibid.* 190-1) : « Puis il prend avec lui Pierre, Jacques et Jean, et il commença à ressentir effroi et angoisse. Et il leur dit : 'Mon âme est triste à en mourir ; demeurez ici et veillez'. » (Marc 14 : 33-4. In *La Bible de Jérusalem. opus cit.* 1722) « Entré en agonie, il pria de façon plus instante, et sa sueur devint comme de grosses gouttes de sang qui tombaient à terre » (Luc 22 : 44. In *ibid.* 1769).

échappatoire. C'est le sens de l'adjectif « simple » qui qualifiait la « fourche de la route » devant l'homme, au début du poème ; c'est aussi le sens de la dernière tentative d'évasion de Lumb, qui se rend compte, « comme un idiot », qu'il est revenu sur ses pas. Idiot, Lumb l'est enfin comme le réel qu'il doit se résoudre à affronter, sans le luxe de l'alternative. Sur le dessin proposé par Leonard Baskin dans « The Gatekeeper », une masse de plumes laisse apparaître un puissant prédateur tourné vers le fond de l'image (CB 33). Il tourne le dos à ses doutes et à sa peur, et se tient prêt à s'envoler puissamment depuis son perchoir de papier. Sa patte gauche, moins définie que l'autre par les traits d'encre, semble s'effacer, comme déjà happée par le vent et l'élan de l'envol. Les lignes verticales et horizontales dessinées par son plumage, droites et acérées, sont dirigées vers les quatre points cardinaux : elles rappellent que le gardien présenté dans le poème est aussi un guide pour le sujet humain, et lui indique un chemin unique mais ouvert de toutes parts.

Lorsque finalement le Major Hagen appuiera sur la gâchette du Mannlicher ·318, l'image d'un « globe ébranlé » fait valoir la force assourdissante de la détonation et souligne la façon dont le monde entier semble basculer à cet instant, comme le suggère encore l'évocation du « paysage tout entier transpercé », de « ses entrailles pourfendues » (« The burned muzzle flings back. / The crack / Shattering a globe, drives its deep spike. / And the whole scene splits open under the long slash, like a stomach », G 168). Le terme exact, le nom « scene », rappelle que le coup tiré par Hagen ne signe pas seulement la fin de Lumb, mais également celle de toute la mascarade dont il était l'acteur principal. C'est ce moment que décrit le dixième poème de l'Épilogue de *Gaudete* : le cri strident qui atteint le sujet poétique avec le tranchant d'un couteau, le pourfendant et l'écorchant cruellement (« I heard the screech, sudden – / Its steel was right inside my skull / It scraped all round, inside it / Like the abortionist's knife »), rappelle la violence du hurlement de Maud qu'elle pousse pour mutiler Lumb car il a refusé de se soumettre à ses impératifs. Le sujet poétique de l'Épilogue, à l'inverse, se précipite pour prêter secours à la figure féminine qui hurle de douleur : le masque fendu qu'elle porte de travers, à l'inverse du masque menteur du visage de Lumb, renvoie à l'épreuve déchirante qu'il accepte d'endurer, alors que, paradoxalement « commence la comédie » (« That was how the comedy began »). Il ne faut plus perdre de temps, en effet, car le rideau risque de tomber trop tôt (« Before I got to her – it was ended / And the curtain came down »), et il ne faut pas davantage se laisser bercer par de rassurantes illusions car elles aussi sont trompeuses : lorsque « tout à coup, le rideau remonte » (« But now suddenly, / Again the curtain goes up »), le sujet humain découvrira que « ce n'est plus du théâtre » et que le « masque est tombé » (« This is no longer the play. // The mask is off »), qu'il n'a plus le choix

que de jouer franc jeu et d'accepter son sort. A la fin du récit principal, la mort du double de Lumb jette le rideau sur la scène du drame sacrificiel : le village est vengé, l'ordre rétabli. Pourtant, la victoire n'est pas à chercher de ce côté, mais bien de celui de la concomitance de la mort de Lumb et de la disparition de son double. D'une part, elle signe la possible « guérison » du sujet humain, qui guérit de la douleur de l'existence dans le Temps parce qu'il doit reconnaître qu'il ne peut plus échapper à la Mort.⁶³⁷ D'autre part, parce que Dionysos et Hadès ne sont qu'une même figure, il faut que se mette en œuvre la « *mathesis* de l'ambiguïté » mise en avant par Julia Kristeva à propos d'Œdipe. Est venu le temps du renversement et de la métamorphose, réalisant cette loi de réciprocité évoquée dans « Ghost-Crabs » (« Dying their lives and living their deaths ») comme dans « The Green Wolf » (« Unmake and remake you »), où le poison devient antidote, où le sujet humain apprend à mourir comme il a appris à vivre.

La voix, à la fois intime et étrangère, qui résonne à la fin du poème « The Gatekeeper », crie donc le nom du sujet humain, et lui apprend qu'il lui faudra apprivoiser et faire sienne cette altérité qui complète son être, qui donne tout son sens à l'épreuve de l'expiation – *atonement*. Le sujet de *Cave Birds* n'est pas l'Œdipe orgueilleux qui répond au sphinx en proclamant la puissance de l'homme et triomphe de la créature : il est l'être qui fait silence et écoute la voix de l'altérité, puis prête attention à l'aigle, émissaire du dieu solaire venu à tire d'aile pour l'emporter (« And a wingspread // Thumps you with its claws »), afin que recommence son procès. Alors, soit l'homme retombera (« To drop you into a bog »), dans ce marécage où Lumb et son double errent en attendant de se rencontrer et de faire face à la déesse redoutable de la nature et des instincts sauvages, soit, enfin prêt, il sera porté par l'oiseau de proie vers d'autres aigles (« or carry you to eagles »), afin qu'il rejoigne le royaume des majestueux prédateurs et deviennent l'un des leurs. Dans *Winter Pollen*, Ted Hughes décrit l'épisode central de la formation du chaman : il doit affronter sa « mort magique », en s'offrant volontairement en sacrifice, prêt à subir toutes les épreuves qui se présenteront jusqu'à atteindre, au plus profond des enfers, le « nadir », ce point opposé au zénith, qui marquera le

⁶³⁷ « Pour le Bouddha, comme d'ailleurs pour toute la pensée indienne, l'existence humaine était vouée à la souffrance par le fait même qu'elle se déroulait dans le Temps. Nous touchons ici à un sujet immense qu'on ne saurait résumer en quelques pages. En simplifiant, on peut dire que la souffrance est fondée et indéfiniment prolongée dans le monde par le *karma*, donc par la temporalité : c'est la loi du *karma* qui impose les innombrables transmutations, ce retour éternel à l'existence et, partant, à la souffrance. Se délivrer de la loi karmique, déchirer le voile de la Mâyâ, équivaut à la 'guérison'. Le Bouddha est le 'roi des médecins', son message est proclamé une 'médecine nouvelle'. Les philosophies, les techniques ascétiques et contemplatives, les mystiques indiennes poursuivent toujours le même but : guérir l'homme de la douleur de l'existence dans le Temps. » (Eliade. *ibid.* 52)

début de sa renaissance enfin rendue possible et méritée.⁶³⁸ Le sacrifice sanguinolent organisé avant même que ne commence le récit de *Gaudete* le révèle : la quête initiatique chamanique décrite par le poète exige un don absolu et sans réserve, placé sous l'égide de Dionysos et d'Hadès, de Déméter et de Perséphone. Le sacrifice initiatique doit consacrer cette identité entre les affres de l'agonie et l'exultation de la vie : la mort se célèbre dans le transport du rituel et l'extase vivifiante, car elle est porteuse d'espoir et de renouveau au moment où le sujet humain, dans le péril du sacrifice volontaire, rejoignant son reflet, répare son être et ne fait plus qu'un avec lui-même.

⁶³⁸ « At the simplest, these dreams are no more than a vision of an eagle, as among the Buryats, or a beautiful woman (who marries them), as among the Goldi. But at the other extreme, the dreams are long and complicated, and dramatize in full the whole psychological transformation that any shaman, no matter how he has been initially chosen, must undergo. The central episode in this full-scale dream, just like the central episode in the rites where the transformation is effected forcibly by the tribe, is a magical death, then dismemberment, by a demon or equivalent powers, with all possible variants of boiling, devouring, burning, stripping to the bones. From this nadir, the shaman is resurrected, with new insides, a new body created from him by the spirits. When he recovers from this – the dream may hold him in a dead trance for several days – he begins to study under some shaman, learning the great corpus of mythological, medical, and technical lore of the particular cultural line of shamanism he is in: this stage takes several days. » (WP 57)

PARTIE III

Chapitre 7

Le feu de l'être et du langage

La quête initiatique radicale que Ted Hughes met en scène exige du sujet humain un sacrifice total. Elle ne lui laisse aucun choix, aucune échappatoire, et face au plus grand péril, il faut s'engager sans retenue. Le poète décrit cette longue traversée guidée par la lecture du fragment d'Héraclite qui rappelle que Dionysos et Hadès ne font qu'un, que l'ivresse de la vie et le désœuvrement de la mort sont l'unique réalité que l'homme doit affronter et qu'il faut embrasser l'une comme l'autre avec la même ferveur. Telle la spécificité même de la figure de Dionysos qui concentre en elle toutes les différences : il est le dieu du « dépassement de toutes les formes » du « jeu avec les apparences », de la « confusion de l'illusoire et du réel » qui renvoie l'homme de la raison à sa duplicité et à son refus constant d'assumer le monde tel qu'il est, tout en lui révélant, derrière le masque, une vérité face à laquelle il n'est plus possible de se soustraire. L'altérité fondamentale de Dionysos est au cœur du paradoxe qui met au jour l'identité des différences, la stabilité du mouvement, l'unité des métamorphoses : comme le rappelle Jean-Pierre Vernant, « à travers son épiphanie, toutes les catégories tranchées, toutes les oppositions nettes qui donnent à notre vision du monde sa cohérence, au lieu de demeurer distinctes et exclusives, s'appellent, fusionnent, passent des unes aux autres » (Vernant 47-8).

Comme le souligne encore Jean-Pierre Vernant, Dionysos « brouille les frontières entre le divin et l'humain, l'humain et le bestial, l'ici et l'au-delà. Il fait communier ce qui était isolé, séparé. Son irruption, sous la forme de la transe et de la possession réglementées, c'est, dans la nature, dans le groupe social, en chaque individu humain, une subversion de l'ordre qui, à travers tout un jeu de prodiges, de fantasmagories, d'illusions, par un dépaysement déconcertant du quotidien, bascule soit vers le haut, dans une confraternité idyllique de toutes les créatures, la communion heureuse d'un âge d'or soudainement retrouvé, soit à l'inverse, pour qui le refuse et le nie, vers le bas, dans la confusion chaotique d'une horreur terrifiante » (Vernant 38-9). Tel est le péril du sacrifice dans lequel s'engage le sujet humain qui, dans l'espoir de renaître, de se transformer et de connaître l'harmonie paradisiaque qu'il cherche depuis toujours, court aussi le risque de s'abîmer définitivement et de ne jamais revenir des enfers les plus sombres.

A cet égard, c'est également le rapport que l'homme de la raison entretient avec le temps qui se trouve modifié, lorsqu'il renonce, d'un même mouvement, à rêver d'un paradis originaire définitivement perdu, et à repousser indéfiniment l'épreuve du trépas. Comme le suggère Mircea Eliade, il faut que l'homme ne tente plus de « rebrousser chemin » et apprenne à considérer la mort non plus avec l'angoisse qu'il éprouve aussi devant le Néant mais la regarde avec « les yeux du primitif » et y voit la « Grande Initiation », l'étape indispensable à la naissance d'un homme nouveau.⁶³⁹ Il faut en passer par là : l'homme de la raison qui jusqu'alors se maintenait à l'écart physiquement et intellectuellement, rigidement séparé et protégé du reste du monde, doit jeter son corps et son âme dans la bataille et offrir son être tout entier, sans contrepartie. L'infinie mutabilité de Dionysos, en effet, sert encore à rappeler la présence de celle à qui l'homme de la raison doit tout, et pour laquelle il doit se sacrifier. Il doit, enfin, reconnaître dans cette identité et cette unité absolues non pas une loi stable et immuable, mais au contraire un principe organique de mouvement et de métamorphose permanent, celui vers lequel la nature, sa Déesse matricielle, sa Terre-Mère et sa Fiancée Sacrée, Fleur du Paradis et Reine des Enfers, l'éternellement renouvelée, le rappelle et le guide.

A l'image des héros de William Shakespeare étudiés dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Ted Hughes décrit dans ses poèmes le moment d'une transformation décisive, au cœur de la tempête. L'Équation Tragique étudiée à partir de *Venus and Adonis* met en avant le crime fondamental de l'homme de la modernité : en rejetant la « Déesse primordiale de l'Amour divin », il a détruit son âme et s'est voué à la mort et la dissolution. Lumb ressemble plus que jamais à Hamlet. Il rejette la figure féminine qu'il croise dans le Prologue, la créature de boue, Maud, et Felicity tout comme le Prince du Danemark repousse d'un même geste Ophélie et Gertrude, et fait preuve d'une telle violence qu'il les tue. Il révèle ainsi ce que ce « rejet signifie de l'intérieur » : quand Adonis se refuse à Vénus, déjà, ses paroles sont celles « du visage impassible, de la voix morte, de la folie surhumaine nécessaires pour éradiquer la Déesse » et effacer sa présence sur terre.⁶⁴⁰ Dans *Gaudete*, ainsi,

⁶³⁹ Dans *Mythes, rêves et mystères*, Mircea Eliade entreprend de montrer comment, chez l'homme moderne, « l'angoisse devant la mort se confond avec l'angoisse devant le Néant », angoisse terrible et insurmontable car elle n'offre plus aucun sens au trépas, c'est-à-dire qu'elle refuse toute « grandeur héroïque » à son existence. Elle ne donne aucune signification à sa vie, ne lui montre aucune voie à suivre pour devenir « créateur d'histoire » et ainsi transformer, selon l'expression courante, sa vie en destin, et enfin surmonter la mort et déjouer le temps en devenant immortel dans la mémoire historique. (Eliade 1957, 66)

⁶⁴⁰ Ted Hughes prend soin de mettre en avant la constante dramatique que constitue la « folie tragique » des héros de Shakespeare : « In the 'mature' Equation, in *Hamlet* or *Othello*, this act of lust modulates to what is some form of banishment or else murder, and evolves thereafter through variations of a madness which always ends in the destruction (or the attempted destruction) of the Female. [...] The Male who hysterically rejects what he regards as the Female's lust enforces his rejection so violently that he kills her. [...] This means that everything happened,

la folie qui s'empare de Maud est celle de la transe religieuse, nécessaire à l'accomplissement du rituel, tandis que la furie qui saisit Lumb à la toute fin du récit est bien la marque de sa criminalité, que les paroles d'Adonis résument parfaitement : 'I hate not love, but your device in love, / That lends embracements unto every stranger'. Ce que l'homme de la raison égocentrique refuse, c'est tout ce qui le pousse à faire face à ce qui n'est pas lui, c'est le contact étranger.

Tel est le sens de l'épreuve que décèle Robert Graves dans l'hommage que le poète doit lui aussi rendre à sa muse : il rappelle que la poésie trouve son origine à « l'âge matriarcal » et tire ses pouvoirs « de la lune et non pas du soleil », tout en soulignant le fait que « nul poète ne peut nourrir l'espoir de comprendre la nature de son art avant d'avoir aperçu en vision le Roi Nu crucifié à un chêne abattu, et regardé les danseurs aux yeux rougis par l'âcre fumée des feux sacrificiels, battre furieusement la mesure de leur danse, le corps brutalement plié en avant, au rythme d'un chant monotone 'A mort ! à mort ! à mort !' et 'Du sang ! du sang ! du sang !' ». C'est selon Robert Graves « le sens de la formule 'courtiser la Muse', et dont la signification poétique a été perdue de vue : « la communion intérieure du poète avec la Déesse blanche, en tant qu'elle est la source de la vérité ».⁶⁴¹

Le poète s'attache à décrire cette étape décisive, montrant le moment où le corps et l'âme voués aux souffrances sans mesure de la mort initiatique et au désordre de la folie rituelle s'embrasent, prêts à tout affronter. Le sujet humain, au cœur de l'épreuve, est encore à l'image de Dionysos, dieu du renversement et de la transformation qui a compris que pour vivre encore, il faut déjà mourir, qu'il faut embrasser la mort pour embraser la vie. Sa passion est volontaire et active, il est à la fois le dieu qui tue, la bête qui meurt, le feu qui brûle et la flamme qui illumine, l'être qui souffre et qui jouit. Dionysos, au même titre que Prométhée, est porteur de ce feu divin contradictoire qui, selon Héraclite, fonde le monde et « gouverne l'univers »,

in a sense, within the first poem, *Venus and Adonis*, where Adonis rejected Venus: 'I hate not love, but your device in love, / That lends embracements unto every stranger.' (*Venus and Adonis*, 789-90). What the tragedies dramatize is the *inside* story of that rejection. Those words are the expressionless gace, the dead voice, of the superhuman madness that is cancelling the Goddess – wiping her from the universe. [...] just as he cannot separate Ophelia from his mother, so he cannot separate the mother he loves from the mother he loathes, since both inhabit the same body. According to the law of the equation, the hero cannot separate Sacred Bride, Divine Mother and Queen of Hell, and therefore in rejecting one he must reject all. » (SGCB 220-1, 234)

⁶⁴¹ « Poetry began in the matriarchal age, and derives its magic from the moon, not from the sun. No poet can hope to understand the nature of poetry unless he has had a vision of the Naked King crucified to the lopped oak, and watched the dancers, red-eyed from the acrid smoke of the sacrificial fires, stamping out the measure of the dance, their bodies bent uncouthly forward, with a monotonous chant of: 'Kill! kill! kill!' and 'Blood! blood! blood!' Constant illiterate use of the phrase 'to woo the Muse' has obscured its poetic sense: the poet's inner communion with the White Goddess, regarded as the source of truth. » (Graves 448)

s'allume et s'éteint continuellement, dans un mouvement de renouvellement éternel.⁶⁴² C'est à ce constat que doit conduire l'épreuve qui attend Lumb et l'homme de la raison, dès lors qu'il aura appris à regarder dans les yeux sa victime offensée, et à la voir s'afficher dans le reflet du miroir à la place de sa propre figure égocentrée, et à lui offrir, comme le soleil à la lune, un peu de lumière. La Déesse, sa Terre-Mère et sa Fiancée Sacrée, à la fois Fleur du Paradis et Reine des Enfers, enfin comprise, veillée dans la mort et embrassée dans la vie, pourra alors lui faire ce présent qui concentre, dans l'étreinte fatale et le baiser de la mort, la force de l'amour et le feu de la vie.

Dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, dès sa lecture de *Venus and Adonis*, Ted Hughes insiste sur le fait que tout est encore possible, même après qu'Adonis s'est lui-même condamné à mourir pour avoir rejeté la déesse. Sa renaissance est envisageable dès lors qu'il comprend les raisons de son châtement et accepte d'endurer les épreuves qui lui sont imposées plutôt que désirer encore se venger de la Déesse offensée qui a précipité sa mort. Alors, la revanche bestiale fait place à l'humble expiation, le monstre se transforme en fleur divine.⁶⁴³ La tempête, dans l'œuvre de William Shakespeare, symbolise le tournant pris par le

⁶⁴² Pour information, sont transcrits divers fragments d'Héraclite mettant en évidence le rôle primordial du feu. Ces fragments sont issus de l'édition établie par Paul Tannery dans son anthologie de l'œuvre de grands penseurs de l'Antiquité grecque. « Plutarque, *Sur l'E de Delphes*, 388 DE. 90. – Contre le feu se changent toutes choses et contre toutes choses le feu, comme les biens contre l'or et l'or contre les biens » ; « Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 10, 7. 64. – La foudre est au gouvernail de l'univers » ; « Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 10, 7. 65. – Le feu est indigence et satiété. » (Trad. Léon Robin) « Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 10, 7. 66. – Le feu survenant jugera et dévorera toutes choses » ; « Clément, *Stromates*, V, 104, 1. 30. – Ce monde a été fait, par aucun des dieux ni par aucun des hommes ; il a toujours été et sera toujours feu éternellement vivant, s'allumant par mesure et s'éteignant par mesure ». (Héraclite. *Fragments*. Tannery, Paul. Ed. et trad. *Pour l'histoire de la science hellène*. Collection historique des grands philosophes. Paris : Félix Alcan, 1887, 193 sqq.)

⁶⁴³ Voir notamment la dernière partie de *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* qui révèle que le schéma de l'Équation Tragique trouve son aboutissement dans *The Tempest* : « If it is as I have argued, if the Tragic Equation beginning back there in *Venus and Adonis* is the story of the fundamental crime, where the secularizing, moralizing, defensive ego rejects the primeval Goddess of Divine Love, which is to say the Goddess of 'total, unconditional' Love, and if that rejection implicates the ego in a simultaneous rejection of its own soul (is in fact the same thing) and if the tragic sequence of dramas is a coherent investigation of that crime, a methodical analysis of the evidence (which Shakespeare traces into every detail of what the criminal ego thinks, feels, says and does), and is also the judgement, pronounced in that court case in *The Winter's Tale*, under the eye of Apollo, as the god of poetic inspiration and revealed oracular truth, and if the Theophany which develops (as I have traced) out of Shakespeare's ethical determination (his sacred shamanic mission) to heal the crime, redeem the criminal, and reconsecrate his victim (the human avatar of Divine Love, the beloved, the incarnation of the 'soul') is the whole purpose of the last four 'romances' » (as I have argued), and if these dramas achieve this atonement, redemption and reconsecration in a sacred marriage of 'new-born' souls, and if, finally, the sequence of four Theophanies culminates in *The Tempest* then... The sacred nuptial ceremony in *The Tempest* ought to be the consummation of the whole tremendous labour ». (SGCB 440-1) Le poète distingue deux morts différentes du héros : dans la première, Adonis, qui a violemment rejeté la Déesse, n'a pas compris ses torts et permet l'émergence de Tarquin, fou de vengeance. Dans la seconde, Adonis, comprend les raisons de sa mort et les accepte. Il peut renaître, sous la forme d'une fleur divine : « The two different kinds of death are both composed of the Boar combined with the Goddess' high purpose. In the first death, the Boar is dominant, and the purpose simply suffers through it, as that divine qualities in the voice of Adonis's suffering and in the voice of Tarquin's madness – which eventually glows

sujet humain brutalement éclairé, qui a désormais conscience de ses torts et se décide enfin à avancer avec résolution vers son destin. Adonis, prêt à renaître, apparaît alors, sauvé par la Déesse, sous la forme d'un enfant divin et d'une fleur ensanglantée. A son image, le sujet humain mis en avant par Ted Hughes entend l'orage gronder et le glas sonner : le déchaînement des éléments naturels annonce l'étape où l'homme de la raison, acceptant sa sentence et renonçant à lui-même, découvre la voie du renouveau et, du fond des enfers, suit enfin ce chemin bordé de ronces amères et de bourgeons fleurissants.

Les images déployées par le poète continuent de mettre en avant le rôle prépondérant accordé au feu, faisant à nouveau apparaître les figures de l'étranger Dionysos et du voleur Prométhée. Si le premier est l'enfant et le gardien du feu,⁶⁴⁴ le second est en effet celui qui selon Hésiode, dérobe la flamme divine pour en faire don aux hommes, leur conférant le moyen de se mesurer aux dieux et de s'initier aux secrets et aux dangers de la création et de l'existence.⁶⁴⁵ Dans *Prometheus On His Crag*, le poète le révèle enfin : cette flamme dont brûle l'être humain donne tout son sens à sa mort comme à son existence : « And no vulture – only a flame // A word / A bitten-out gobbet of sun ». D'une part, elle révèle à l'homme la vérité de l'épreuve qu'il doit endurer avec courage, car il n'y a pas de bourreau mais « seulement une flamme », « blessure, immortelle et vitale » (« The vital, immortal wound »), aussi fatale que

into Macbeth's vision of the new-born child. in the second death, the Flower is dominant 'as the hero's soul reborn into the purpose of Divine Love, which brings him back to life redeemed [...]), and the Boar, the passion of enraged, rejected Divine Love is transformed now simply to Divine Love, within the body of the reborn hero. [...] the Flower radiates the sexual passion of the Boar, spiritualized, rooted in the earth but consecrated and blossoming in the spirit. [...] Which is to say that Shakespeare's opus transforms 'Hell' into the Flower of Paradise, as Dante's did ». (SGCB 480-1)

⁶⁴⁴ C'est ce que révèle notamment l'analyse de la figure de Dionysos livrée par Jean Haudry dans son étude consacrée à la symbolique du feu (Haudry, Jean. *Le feu dans la tradition indo-européenne*. Milan : Archè, 2016). Henri Jeanmaire souligne quant à lui le fait que Dionysos, né de « la Terre Mère fécondée par l'éclair céleste du dieu Ciel », est le fils d'un Feu divin (Jeanmaire, Henri. *Dionysos : Histoire du culte de Bacchus*. Paris : Payot, 1951, 336) et Maria Daraki, en définissant Dionysos Leukyanites, revient sur les multiples sources mettant en évidence ce lien entre Dionysos et le feu (Daraki 30).

⁶⁴⁵ Dans la *Théogonie*, Prométhée « au génie subtil et artificieux » est puni par Zeus pour avoir voulu le tromper et l'humilier. Cependant, Zeus n'est pas dupe, et fait mine de se laisser berner pour justifier sa vengeance : « gardant le souvenir de son injure, il refusa aux mortels, aux malheureux habitants de la terre, le feu, ce puissant et actif élément. Mais il fut encore trompé par l'industriel fils de Japet, qui sut le lui dérober, en refermant dans la tige d'une fêrue ses rayons éclatants. Cependant le cœur de Zeus est rongé par le dépit, la colère s'empare de son âme, lorsqu'il voit au loin, dans la demeure des humains, briller le feu qui lui est ravi. Pour se venger, il leur prépare aussitôt un fléau fatal » (Hésiode. *La Théogonie*. opus cit. 66-7). Ce même épisode relatant le vol de Prométhée est aussi évoqué dans *Les Travaux et les Jours* : « Jupiter nous cacha ces ressources, irrité d'avoir été surpris par les ruses de Prométhée. C'est pour cela qu'il prépara aux hommes de si funestes fléaux. Il leur cacha le feu ; mais le fils de Japet le déroba pour l'usage des mortels, l'enfermant dans la tige d'une fêrue et trompant ainsi de nouveau le dieu prudent qui lance la foudre. Alors, indigné, Jupiter, le dieu assembleur de nuage, lui dit : 'Fils de Japet, le plus rusé des dieux, tu t'applaudis d'avoir dérobé le feu et trompé mes conseils. Mais ce larcin te sera funeste, à toi et à la race future des mortels. Qu'ils jouissent du feu ; en retour, je leur enverrai un don fatal dont le charme séduira tous les cœurs, épris de leur propre fléau'. » (Hésiode. *Les Travaux et les Jours*. In *Poètes moralistes de la Grèce*. opus cit. Paris : Garnier Frères, 1892, 103)

vivifiante. D'autre part, cette flamme est celle qui anime le langage aussi bien que l'être : elle est le feu du mot, « bouchée arrachée au soleil » et « syllabe nucléaire » dont le sang est silence (« One nuclear syllable, bleeding silence »), qui fonde le monde que l'homme doit apprendre à habiter en poète. Le feu de la parole et de la vie ne font effectivement qu'un : ils animent l'être humain d'un même souffle, comme la flamme inextinguible qui brûle en son cœur et le fait battre. Blessé, le sujet humain l'est pour une bonne raison : douleur et douceur vont de pair pour signifier, dans la chair du langage mise à vif et du corps qui s'offre en sacrifice, ce miracle qui rend plus intense et plus expressive l'expérience au moment où elle risque de prendre fin. Tel est donc le noyau secret et divin de l'être poétique que le poète évoquait à propos de l'œuvre de T. S. Eliot, qui concentre les vérités insondables et ineffables de l'expérience humaine dans ce qu'elle a de plus « étrange, beau, pathétique et terrible ».⁶⁴⁶

a. La femme-flamme, la caverne et la fournaise

Dans le silence de l'ellipse sur laquelle se conclut le récit principal de *Gaudete* (« All evidence goes up », G 170), a lieu l'incendie dont rêvait Lumb à plusieurs reprises et qui, comme une ultime pirouette ironique, démontre sa clairvoyance initiale : c'est bien grâce au feu que tous ses méfaits sont effacés, ce feu de joie purificateur qui débarrasse les villageois de tout souvenir inconfortable. Le feu joue un rôle symbolique capital dans *Gaudete*, comme en de nombreux autres points de l'œuvre de Ted Hughes. Depuis le début, Lumb a eu cette intuition que son destin était lié au déchaînement des flammes, lorsque dans un premier rêve, il voyait déjà l'incendie dans lequel il périrait (« In a burning room, where everything is already spluttering and banging into flames, cores of fury drumming flames, / The flames swarming up, leaping like rats, / A torrent of devils twisting upwards above the tops of everything », G 52). Le tort de Lumb trouve son fondement dans son refus de plonger dans la « fournaise du monde éclatant » (« the furnace of the bright world », G 108), autrement dit, de prêter secours à la figure féminine croisée dans les ténèbres de la caverne éclairée par un feu souterrain (« In

⁶⁴⁶ « [...] its vital and so to speak genetic nucleus, the true self, the self at the source, that inmost core of the individual, which the Upanishads call the divine self, the most inaccessible thing of all » (WP 275) ; « When we hear it, we understand what a strange creature is living in this Universe, and somewhere at the core of us – strange, beautiful, pathetic, terrible. Some animals and birds express this being, pure and without effort, and then you hear the whole desolate, final actuality of existence in a voice, a tone. There we really do recognize a spirit, a truth under all truths. Far beyond human words. » (WP 125)

a firelit, domed subterranean darkness », « in the fire's flicker », G 13-4), d'affronter son regard, trop éclatant (« and the startling brilliant gaze knifes into him », G 14), et d'ainsi honorer la Déesse. Le choix de placer cette scène de rencontre dans une caverne illuminée par quelques flambeaux menacés par l'épaisseur des ombres (« Shadows wrestle overhead in the dome gouged with shadows / Flames leap, glancing on the limbs of watchers under the walls. The firelight jerks in their eyes. Who are those watchers? », G 14) tisse un lien entre la caverne où pénètre Lumb et celle évoquée dans le livre VII de *La République* : à l'image des hommes enchaînés dans l'obscurité, confondant les objets réels avec leurs ombres reflétées contre les parois rocheuses, Lumb n'est pas prêt à se défaire du confort de ses illusions et à soutenir la vue d'une réalité solaire, c'est-à-dire à accepter que le don de clairvoyance ne va pas sans le fardeau de la lucidité, et que le savoir s'obtient de haute lutte, et toujours de façon partielle et provisoire.⁶⁴⁷

L'allégorie platonicienne de la caverne a une visée éthique et politique : Socrate soutient que tous les hommes, puisqu'ils possèdent des yeux pour voir, sont capables de s'éduquer, c'est-à-dire d'apprendre à tourner leur regard dans la bonne direction, vers le soleil qui luit à l'extérieur de la caverne plutôt que vers les ombres qui se reflètent à l'intérieur. De la même manière, « l'œil de l'âme » doit aussi être éduqué et apprendre à supporter la vue « de ce qui est et de ce qui, dans ce qui est, est le plus lumineux ».⁶⁴⁸ Cette assimilation entre le vrai

⁶⁴⁷ « Représente-toi des hommes dans une sorte d'habitation souterraine en forme de caverne. Cette habitation possède une entrée disposée en longueur, remontant de bas en haut tout le long de la longueur, remontant de bas en haut tout le long de la caverne vers la lumière. Les hommes sont dans cette grotte depuis l'enfance, les jambes et le cou ligotés de telle sorte qu'ils restent sur place et ne peuvent regarder que ce qui se trouve devant eux, incapables de tourner la tête à cause de leurs liens. Représente-toi la lumière d'un feu qui brûle sur une hauteur loin derrière eux et, entre le feu et les hommes enchaînés, un chemin sur la hauteur, le long duquel tu peux voir l'élévation d'un petit mur, du genre de ces cloisons qu'on trouve chez les montreurs de marionnettes et qu'ils érigent pour les séparer des gens. Par-dessus ces cloisons, ils montrent leurs merveilles. [...] Ils sont semblables à nous, dis-je. Pour commencer, crois-tu en effet que de tels hommes auraient pu voir quoi que ce soit d'autre, d'eux-mêmes et les uns des autres, si ce ne sont les ombres qui se projettent, sous l'effet du feu, sur la paroi de la grotte en face d'eux ? [...] de tels hommes considéreraient que le vrai n'est absolument rien d'autre que les ombres des objets fabriqués. Examine dès lors, dis-je, la situation qui résulterait de la libération de leurs liens et de la guérison de leur égarement, dans l'éventualité où, dans le cours des choses, il leur arriverait ce qui suit. Chaque fois que l'un d'entre eux serait détaché et contraint de se lever subitement, de retourner la tête, de marcher et de regarder vers la lumière, à chacun de ces mouvements il souffrirait, et l'éblouissement le rendrait incapable de distinguer ces choses dont il voyait auparavant les ombres. Que crois-tu qu'il répondrait si quelqu'un lui disait que tout à l'heure il ne voyait que des fantômes, alors que maintenant, dans une plus grande proximité de ce qui est réellement, et tourné davantage vers ce qui est réellement, il voit plus correctement ? Surtout si, en lui montrant chacune des choses qui passent, on le contraint de répondre à la question : qu'est-ce que c'est ? Ne crois-tu pas qu'il serait incapable de répondre et qu'il penserait que les choses qu'il voyait auparavant étaient plus vraies que celles qu'on lui montre à présent ? » (Platon. *La République. opus cit.* VII, 514a-515e, 358-60)

⁶⁴⁸ « Mais notre discussion de maintenant, dis-je, montre précisément que cette puissance réside dans l'âme de chacun, ainsi que l'instrument grâce auquel chacun peut apprendre : comme si un œil se trouvait incapable de se détourner de l'obscurité pour se diriger vers la lumière autrement qu'en retournant l'ensemble du corps, de la même manière c'est avec l'ensemble de l'âme qu'il faut retourner cet instrument hors de ce qui est soumis au

et le bon conduit Socrate à exiger que le gouvernement des cités reviennent aux rois-philosophes, ceux qui, parmi les citoyens, auront prouvé la clarté de leur regard et la pureté de leur âme.⁶⁴⁹ Cependant, l'allégorie de la caverne permet de soutenir l'opposition établie entre les Idées et les apparences sensibles, de consacrer la valeur de l'esprit face à la faillibilité du corps. Le dualisme de l'allégorie platonicienne, qui sépare strictement les ténèbres et la lumière, et met en avant la nécessité de se libérer des premières pour jouir de la seconde, fonde également la pensée manichéiste, qui décrit comment la Lumière, prisonnière des Ténèbres, parvient à s'en libérer, au terme d'un combat harassant. Cette bataille est celle de deux forces entièrement opposées, celle de la lumière, de la vie divine, de l'éternité et de l'infini, face aux ténèbres, à la matière et à la mort, au temps et à l'espace,⁶⁵⁰ et c'est bien celle-là que Lumb, et

devenir, jusqu'à ce qu'elle devienne capable de s'établir dans la contemplation de ce qui est et de ce qui, dans ce qui est, est le plus lumineux. Or cela, c'est ce que nous affirmons être le bien, n'est-ce pas ? – Oui. – Il existerait dès lors, dis-je, un art pour cela, un art de ce retournement, un art consacré à la manière dont cet instrument peut être retourné le plus facilement et le plus efficacement possible, non pas l'art de produire en lui la puissance de voir, puisqu'il la possède déjà sans être toutefois correctement orienté, ni regarder là où il faudrait, mais l'art de mettre en oeuvre ce retournement." (Platon. *La République. opus cit.* VII, 518c-d, 364)

⁶⁴⁹ « [...] ceux d'entre eux qui auront triomphé de ces épreuves et auront excellé à tous égards dans toutes ces fonctions, aussi bien dans les tâches concrètes que dans les sciences, il faudra les mener vers le but final et les forcer, en relevant la vision de leur âme, à porter leur regard en direction de ce qui procure à toutes choses la lumière : en contemplant le bien lui-même et en ayant recours à lui comme à un modèle, ils ordonneront la cité et les particuliers comme ils se sont ordonnés eux-mêmes, pendant tout le reste de leur vie, chacun à son tour. Qu'ils consacrent la plus grande partie de leur temps à la philosophie, mais lorsque vient leur tour, qu'ils s'impliquent dans les tâches politiques et prennent chacun le commandement dans l'intérêt de la cité, en l'exerçant non pas comme s'il s'agissait d'une fonction susceptible de leur apporter des honneurs, mais comme une tâche nécessaire. Quand ils auront éduqué d'autres hommes de cette manière, en les rendant tels qu'eux-mêmes, qu'ils leur abandonnent alors le rôle de gardiens de la cité et qu'ils partent de leur côté résider dans les îles des Bienheureux. La cité leur dédiera des monuments et leur offrira des sacrifices publics, comme on le fait pour des êtres démoniques, si toutefois la Pythie y donne son consentement, et sinon, comme à des être humains à la fois bienheureux et divins ». Il est intéressant de noter que le projet de Socrate n'exclut pas les femmes de la vie citoyenne : les cités pourront aussi bien être gouvernées par des reines-philosophes : « Ils sont magnifiques, Socrate, dit-il, les dirigeants que tu viens de façonner à la manière d'un sculpteur de statues. – Et les dirigeantes aussi, dis-je, mon cher Glaucon. Ne crois pas que ce j'ai dit concerne plus les hommes que les femmes, celles d'entre elles en tout cas qui naissent avec des naturels adéquats. – C'est juste, dit-il, si elles doivent en effet partager tout également avec les hommes, comme nous l'avons exposé ». Platon. *La République. opus cit.* VII, 540a-c, 398-9)

⁶⁵⁰ Malgré l'intérêt qu'il porte à ce courant de pensée, et le symbolisme qu'elle apporte au mythe de Prométhée, il n'en demeure pas moins que la division du monde manichéiste reste étrangère à la vision qu'en a le poète : selon la première, le royaume de la lumière, de la vie divine est également royaume de l'éternité ; s'y oppose le royaume des ténèbres, de la matière, et des morts, qui est le royaume du temps et de l'espace. Selon le second, le royaume de la vie et de la lumière est précisément également matériel et charnel. De plus, le mythe principal développé par Mani s'organise en trois temps, qui s'avèrent contraires à la dialectique que l'on retrouve dans *Orghast* : selon la doctrine manichéiste, le premier moment, antérieur ou passé, décrit la dualité, la division parfaite entre la Lumière et les Ténèbres ; le second, leur mélange, l'intervention de l'homme primordial et de ses cinq fils, émissaires de Dieu finalement vaincus par les Ténèbres. Le troisième moment est celui de l'arrivée d'un libérateur, le Paraclet, qui permet aux éléments divins prisonniers des Ténèbres et de la matière et à la Lumière de retrouver leur lieu d'origine, aboutissant au rétablissement de la division primordiale. Ainsi, c'est le principe dualiste qui préside à la pensée manichéiste, ce qui s'oppose directement à une dialectique moniste telle celle de Hughes, qui fait valoir une réunion et une recollection finales des opposés. (Puech, Henri-Charles. *Le Manichéisme, son fondateur, sa doctrine*. Civilisations du Sud. Paris : Edition du Musée Guimet, 1949)

à travers lui l'homme de la raison, continue de livrer. Ted Hughes, au contraire, veut montrer la nécessité de réparer cette fracture primordiale. La caverne habitée par la figure féminine dans le Prologue de *Gaudete* renvoie à celle évoquée dans le titre du recueil *Cave Birds* : ici, la « caverne » des illusions n'est pas celle de la matière sensible mais celle de l'esprit rationnel trop prompt à clamer ses vertus. Dans l'obscurité, brillent encore les yeux de ceux qui intimement à l'homme de corriger ses erreurs et lui montrent la voie à suivre. Comme le suggère Mircea Eliade, « ce ne sont pas seulement les initiations et les funérailles qui se célèbrent dans les cavernes ; c'est toujours là que sont célébrés certains mariages mythologiques » (Eliade 1957, 212). Le sujet humain doit œuvrer à la réconciliation de ces forces qui se complètent plutôt qu'elles ne s'opposent, et pour guérir, il lui faut se soumettre et éprouver dans sa chair la douleur qu'éprouvait sa victime, faire siennes les plaies de la matière et s'en remettre sans réserve à ses juges et ses guides jusqu'à ce qu'ils célèbrent sa renaissance, son mariage et sa recollection.

Lumb doit accepter de faire cette périlleuse expérience. Dans *Gaudete*, il n'est pas anodin qu'une caverne serve de refuge à la figure féminine qui révèle indirectement le sens de l'épreuve imposée au Révérend : dans le chapitre de *Mythes, rêves et mystères* consacré à la Terre-Mère et aux hiérogamies cosmiques, Mircea Eliade rappelle que « L'image de la Terre recouvre parfaitement celle de la Mère : l'anthropogénie est décrite en termes d'ontogénie. La formation de l'embryon et l'enfantement répètent l'acte grandiose de la naissance de l'humanité, conçue comme une émergence de la plus profonde Caverne-matrice chthonienne ». Il ajoute que loin d'être l'œuvre unique de la Matière, « cette émergence se fait sous le signe de l'Esprit ; c'est le Soleil qui, au commencement, produit les deux germes de la Terre-Mère et du Père-Ciel, « deux jumeaux cosmiques », parents de toutes les créatures ; et par la suite, c'est encore le Soleil qui, par l'intermédiaire des jumeaux, guide et aide les humains à atteindre la surface de la Terre ».⁶⁵¹ Reproduisant cette première hiérogamie cosmique, les hommes sont produits par l'union des forces de la matière et de l'esprit, des ténèbres humides et de la lumière ardente. Le mythe évoqué par Mircea Eliade donne au feu la primauté. Il est le principe créateur originel que met aussi en avant le trentième fragment d'Héraclite : « Ce monde a été fait, par aucun des dieux ni par aucun des hommes ; il a toujours été et sera toujours feu éternellement vivant, s'allumant par mesure et s'éteignant par mesure ».⁶⁵² Ce fragment ne fait pas que consacrer le rôle principal du feu mais rappelle également, à travers la formulation d'une loi

⁶⁵¹ Voir notamment Eliade 1957, 196-9.

⁶⁵² Clément, Stromates, V, 104, 1. 30. (Héraclite. *opus cit.*)

de renouvellement continu, l'importance capitale de la Terre-Mère. Mircea Eliade énumère ses nombreux épithètes : « Terra Genetrix », « Mutter Erde », « Terra Mater » ou « Tellus Mater ». « C'est de là que les enfants viennent », mais c'est aussi là qu'ils reviendront quand il faudra mourir : « pour naître ou pour mourir, pour entrer dans la famille vivante ou dans la famille ancestrale (et pour sortir de l'une ou de l'autre), il y a un seuil commun, la Terre natale » (Eliade. *ibid.* 202, 206).⁶⁵³

Mircea Eliade souligne que si cette « matrice souterraine » « est une mère vivante et féconde, tout ce qu'elle produit est à la fois organique et animé ; non seulement les hommes et les plantes, mais aussi les pierres et les minéraux » (Eliade. *ibid.* 207). Il rappelle que selon ces conceptions anciennes, « les mines, tout comme les embouchures des rivières, ont été assimilées à la matrice de la Terre-Mère », et il souligne la polysémie, en babylonien, en égyptien ou en sumérien, de termes qui désignent à la fois le vagin et la rivière, à sa source, ou à la mine.⁶⁵⁴ Comme le suggère Mircea Eliade, il « existe une symétrie secrète entre la métallurgie et l'obstétrique », qui permet l'analogie entre le « sacrifice qu'on effectuait parfois auprès des fourneaux où l'on préparait des minerais » et les « sacrifices obstétriques ». Dans *Gaudete*, Lumb refuse de pénétrer la « fournaise du monde éclatant » (« the furnace of the bright world », G 108), craignant à la fois de renoncer aux illusions confortables de la pénombre et de se rapprocher de la Déesse, sa Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis. Tel est le sens du sacrifice qui lui est pourtant imposé : dans la forge, au contact du feu, le minerai dont est fait Lumb pourrait se transformer en or, et lui permettre de s'envoler, rétablissant l'union primordiale du Ciel-Père et de la Terre-Mère.

Le Révérend en a lui-même l'intuition lorsqu'il touche à ce rêve alchimique de la transformation de la matière, à la fin du récit. Lumb a beau être poursuivi par la meute enragée

⁶⁵³ « Cette sorte d'expérience cosmo-biologique fondait une solidarité mystique avec le *lieu*, dont l'intensité se prolonge encore jusqu'à nos jours dans le folklore et les traditions populaires. La mère ne faisait que parfaire l'œuvre de la Terre-Mère. Et, à la mort, le grand désir était de retrouver la Terre-Mère, d'y être enterré dans le sol natal – ce « sol natal » dont on devine maintenant la profonde signification. D'où la peur d'avoir ses cendres enterrées ailleurs ; d'où, surtout, la joie de les réintégrer à la 'patrie', joie que trahissent souvent les inscriptions sépulcrales romaines : *hic natus hic situs est* (CIL, V, 5595 : 'Ici il est né, ici il a été déposé') ; *hic situs est patriae* (VIII, 2885) ; *hic quo natus fuerat optans erat illo reverti* (V, 1703 : 'Là où il était né, là il a désiré revenir'). L'autochtonie parfaite comprend un cycle complet, de la naissance à la mort. Il faut retourner à la Mère. 'Rampe vers la terre, ta mère !' dit le *Rig Veda*, X, 18, 10. 'Toi, qui es terre, je te mets dans la Terre !' est-il écrit dans l'*Atharva Veda*, XVIII, 4, 48. 'Que la chair et les os retournent à nouveau à la Terre', prononce-t-on durant les cérémonies funèbres chinoises. » (Eliade. *ibid.* 204-5)

⁶⁵⁴ « En babylonien, le terme *pû* signifie à la fois 'source d'une rivière' et *vagina* ; en égyptien, le mot *bî* se traduit *vagina* et 'galerie d'une mine' ; également le sumérien *buru* signifie *vagina* et 'rivière'. Il est probable que les minerais extraits d'une mine étaient assimilés à des embryons : le mot babylonien *an-kubu* a été traduit par certains auteurs 'embryon', par d'autres 'avorton'. » (Eliade. *ibid.* 210)

des villageois, il vient à nouveau d'échapper à leurs griffes et semble enfin libre, loin de toute menace. La description est portée par l'élan qui pousse Lumb. Inarrêtable, il progresse, les « jambes libérées », vers le lac dont la surface « d'or brûlant en fusion » reflète le crépuscule. Entre l'eau et le ciel, l'horizon trace la ligne de la liberté et de la sécurité retrouvées vers laquelle Lumb se dirige de toutes ses forces (« He runs with freed limbs. / He bounds down the new-grassed slope towards the long flat of the lake, / Gold-hot and molten, under the late sky. / And toward the skyline beyond, and the tree-lumped frieze which is the highway », G 163). Les adjectifs composés qui émaillent ce passage forment des alliages précieux et inédits, mettant en avant l'union de Lumb à la nature, sa Terre-Mère et Fiancée Sacrée, qui semble le porter et lui offrir tout ce qu'elle a. Lumb « court, imaginant des montagnes d'esprit doré » et bondit, de crête en crête, poussé par une énergie qu'il puise dans la « terre inexhaustible ». A nouveau, l'or qui recouvre le paysage enchanté par le regard de Lumb met en avant la puissance de ses espoirs, nourris par cet esprit protecteur qui veille sur lui. Il « cavale dans l'air qui le pousse vers l'avant, le cravache d'une volonté farouche comme un aurige » son équipage : baigné par cet éclat d'or et porté par ce souffle intarissable, Lumb est Phaéton tout autant que l'Adam comblé qu'il s' imagine incarner, cabriolant sans entrave vers son Créateur tout-puissant.⁶⁵⁵ Les images qui se succèdent mettent en évidence l'imagination débridée du Révérend aussi bien que sa fougue et l'énergie physique qu'il déploie. Lumb ne rêve pas seulement d'être Adam, mais comme le suggère « ce bond vers Dieu », il souhaite parvenir à cette omnipotence et cette omniscience divines qui le mettrait à l'abri de tous les dangers.

Cependant, Lumb ne sait ni ne voit tout. D'une part, comme le signale le fait qu'il « préserve son cœur palpitant du déchirement des pensées » et « réserve son esprit dispendieux comme une ultime bouchée » (« He safeguards the stroke of his heart / From the wrenching of ideas. / He hoards his wasteful mind like a last mouthful », G 163), il perçoit confusément la pesanteur néfaste de ses pensées et les conséquences délétères qu'il y aurait à trop réfléchir à sa situation réelle. Lumb est bel et bien blessé, le sang coule difficilement dans ses veines, il sent ses membres accablés, fourbus et lourds, et l'air lui manque bientôt (« At the same time / He runs badly hurt, his blood inadequate, / Hurling his limbs anyhow / Lumpen and leaden, and there is no more air », G 163-4). La paronomase formée par les participes passés « Lumpen and leaden » fait non seulement résonner son nom, en un écho essoufflé, mais elle signale

⁶⁵⁵ « He runs imagining / Mountains of golden spirit, he springs across their crests. / He has plugged his energy appeal into the inexhaustible earth. He rides in the air behind his shoulders with a whip of hard will / Like a charioteer. / He imagines he is effortless Adam, before weariness entered, leaping for God. » (G 163)

également que la transformation alchimique n'a pas eu lieu. Le corps de Lumb, telle une machine détraquée, est au bord de la rupture, prêt à exploser (« His whole body is an orgasm of burning, a seized-up engine »). Lumb refuse effectivement d'approcher de trop près le cœur de la fournaise, et se contente d'en rêver : il est un Icare échaudé, figure dont il n'est plus que l'ombre blafarde, grise comme le plomb.

De façon ironique, ses rêves feront le chemin qu'il ne prend pas la peine de parcourir, venant jusqu'à lui, jusqu'à devenir réels. Ainsi, l'incendie qui ravage la Cathédrale dans un des songes du Révérend, en débordera le cadre avec la puissance destructrice d'un monstre enflammé. Dans ce rêve, la Cathédrale, envahie par d'épais nuages de fumée et déchirée par des lambeaux de feu, est dévastée.⁶⁵⁶ L'ire des flammes semble inépuisable : elles « donnent des coups de griffe vers le ciel, s'accrochent pour progresser vers le haut de la Cathédrale, l'agrippant comme les serres irritées d'un dragon (« the flames / That claw from the sky, / Hooking upwards, clenching about the Cathedral / Like talons / Of a giant dragonish gripe », G 122). L'assaut du griffon enflammé (« As if the Cathedral / Were being crushed in the upreaching foot / Of an immense upside down griffon »), en tant que tempête cataclysmique imposée par le feu vengeur indique la nécessité de la mort de Lumb tout en lui montrant le trésor qu'il est encore incapable d'apercevoir.

Dans *Mythes, rêves et mystères*, Mircea Eliade détaille l'une des épreuves indispensables traversées par l'apprenti-chaman et qui a trait à la « maîtrise du feu » : « sa signification n'est pas difficile à deviner : ces 'pouvoirs merveilleux' indiquent l'accès à un certain état extatique ou, sur d'autres plans culturels (en Inde, par exemple), à un état non conditionné, de parfaite liberté spirituelle. La 'maîtrise du feu' et l'insensibilité, aussi bien au froid extrême qu'à la température de la braise, traduisent matériellement le fait que le chaman ou le yogin ont dépassé la condition humaine et qu'ils participent déjà à la condition des 'esprits' » (Eliade. *ibid.* 121).⁶⁵⁷ En outre, Mircea Eliade souligne que la « *puissance sacrée*

⁶⁵⁶ « The Cathedral / Oozes smoke from every orifice / Like a smouldering stack of rubbish. / Smoke bulges unrolling / From the shattered-out windows, / From the doorways. / Flames lance out, broaden and fork upwards / In rending sheets and tatters. » (G 122)

⁶⁵⁷ Voir aussi Eliade. *ibid.* 181-2 : « La chaleur et le feu indiquent, sur le plan de la physiologie mystique, le réveil d'une puissance magico-religieuse. [...] Nous touchons ici à un problème extrêmement important non seulement pour les religions indiennes mais pour l'histoire générale des religions : l'excès de la puissance, la force magico-religieuse, est expérimentée comme une très vive chaleur. [...] Dans l'Inde moderne, les mahométans croient qu'un homme en communication avec Dieu devient 'brûlant'. Quelqu'un qui opère des miracles est appelé 'bouillant'. Par extension toutes sortes de personnes ou d'actions comportant un 'pouvoir' magico-religieux quelconque, sont considérées comme 'brûlantes'. Il faut aussi se rappeler que partout dans le monde les chamans et les sorciers sont réputés 'maîtres du feu'. [...] Le sens de toutes ces techniques de 'maîtrise du feu' et de 'chaleur magique' est plus profond : elles indiquent l'accès à un certain état extatique ou à un état non conditionné de liberté spirituelle ».

expérimentée comme une chaleur extrême n'est pas obtenue uniquement par des techniques chamaniques et mystiques », mais qu'elle est également caractéristique des « initiations militaires » et qu'elle doit donc être acquise par le jeune guerrier.⁶⁵⁸ Néanmoins, il met en avant le fait que cette « chaleur magique » et la violence d'un tel pouvoir demeurent des armes redoutables qui effraient la « majorité des mortels ».⁶⁵⁹ Lumb, à l'instar de l'homme de la raison décrit par Ted Hughes comme avide de sécurité « mécanique, rationnelle et symbolique » (« mechanical and rational and symbolic securities, WP 129), n'en a pas le courage. A cet instant, le double du Révérend semble en effet faire preuve d'une mauvaise foi polyglotte : au cours de l'épreuve censé le porter vers la consécration du vol chamanique, il confond les deux sens de « Flight » (ou *Flucht*) qui fait s'opposer l'envol du chaman et la fuite de sa pâle copie, mais qui révèle aussi l'amère réalité du don qui peut lui être fait : à l'envolée idyllique s'oppose cette fois l'acte interdit de spoliation qui signe la criminalité originelle de l'humanité. Au fond, Lumb, prisonnier d'un dualisme confortable, refuse dans le feu ce qui lui rappelle que ces oppositions binaires ne peuvent plus tenir, mais qu'il faut composer avec les contrastes et les paradoxes qui fondent la complexe teneur de l'expérience humaine et trouver un moyen de les réconcilier ou de les transformer.

Le feu joue ce rôle décisif par son caractère fondamentalement duel : il rappelle à l'homme à quel point il est lui-même partagé entre le bien et le mal ; le feu est capable de « [briller] au Paradis » tout en « [brûlant] à l'Enfer », il est « douceur et torture », plaisir et châtiment à la fois, cadeau obtenu grâce à un vol, bénédiction du don payée par la malédiction du châtiment.⁶⁶⁰ Le feu qui brûle dans la fournaise de *Gaudete* rattache Lumb à Prométhée et à la Déesse de l'Être Complet, il lie la flamme du Titan à la femme primordiale, le vol du feu et le péché originel : il met en avant le « sacrilège » premier, l'acte de spoliation grâce auquel l'homme s'octroie le bénéfice de la maîtrise technique et de la connaissance intellectuelle et ose ainsi dévisager les dieux.⁶⁶¹ Dans la *Préface à Richard Wagner*, Friedrich Nietzsche

⁶⁵⁸ « Elle est conquise également par les expériences mises en branle durant les initiations militaires. Plusieurs termes du vocabulaire héroïque indo-européen – *furor, ferg, wut, ménos* – expriment justement cette 'chaleur extrême' et cette 'colère' qui caractérisent, sur les autres plans de la sacralité, l'incorporation de la puissance. Tout comme un yogi ou un chaman, le jeune héros s'« chauffe » durant son combat initiatique. » (Eliade. *ibid.* 183)

⁶⁵⁹ « Il reste pourtant évident que la 'colère' et la 'chaleur' provoquées par un accroissement violent et excessif de *puissance* sont redoutées par la majorité des mortels : une telle puissance intéresse, à l'état 'brut', surtout les magiciens et les guerriers ; ceux qui cherchent dans la religion la confiance et l'équilibre se défendent contre la 'chaleur' et le 'feu' magiques. » (Eliade. *ibid.* 184)

⁶⁶⁰ Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*. 1949. Folio Essais. Paris : Gallimard, 1990, 23-4.

⁶⁶¹ La vision de Lumb met alors en évidence une peur fondamentale, qui s'oppose directement avec son calme méditatif, et trahit sa faiblesse. Il voit en réalité la façon dont il finira, alors que le monde en feu qu'il aperçoit ne fait que renvoyer aux flammes de la cérémonie, et à l'incendie de la cathédrale.

souligne l'ambiguïté du don fait par Prométhée aux hommes, au prix d'un vol : « Ce que l'humanité pouvait acquérir de plus précieux et de plus haut, elle l'obtient par un crime, et il lui faut en accepter désormais les conséquences, c'est-à dire tout le torrent de maux et de tourments dont les immortels courroucés doivent affliger la race humaine dans sa noble ascension ». ⁶⁶² Mircea Eliade le signale également à l'égard des ressources de la Terre-Mère : « L'opération métallurgique, tout comme le travail agricole – qui impliquait également la fécondité de la Terre-Mère – finit par créer chez l'homme un sentiment de confiance et même d'orgueil : l'homme se sent capable de collaborer à l'œuvre de la Nature, capable d'aider les processus de croissance qui s'effectuaient au sein de la Terre » (Eliade. *ibid.* 210). Ainsi, l'homme qui maîtrise le feu et en use dans sa forge redouble sa tentative d'égaliser et de se substituer aux dieux.

Le treizième poème de *Prometheus On His Crag* permet de comprendre le lien tissé entre la symbolique du feu et le pouvoir du féminin à travers la question d'une culpabilité essentielle : le vol du feu et la destitution de la Déesse constituent un même geste criminel, faisant du vautour, bourreau de Prométhée, non plus seulement le juge féminin qui ordonne la condamnation de l'homme de la raison mis en scène dans *Cave Birds*, mais aussi la Bête qui émane de la Déesse rejetée par Adonis que Ted Hughes décrit dans son étude de l'œuvre de William Shakespeare. Dans les cris de douleur qui retentissent dans le poème se cachent le feu et la connaissance que le Titan a offert aux hommes et qui embrasent le corps féminin dans lequel il a caché ces présents (« Prometheus / Heard the cry of the wombs / He had invented them / Then stolen the holy fire, and hidden it in them »). Prométhée découvre l'ingratitude des hommes qui ne reconnaissent dans ses dons que la douleur insondable du savoir de leur propre finitude : les nouveaux-nés émergent dans les cris et les pleurs du ventre nourricier devenu fournaise insoutenable (« It seemed to him / The wombs drummed like furnaces / And that men were being fed into the wombs. // And it seemed / Babies were being dragged crying pitifully / Out of the wombs »). Seule la mort se dresse sur le chemin des hommes, et ils ne peuvent y échapper, à la différence de Prométhée qui est immortel, ni la compenser, à la différence de la femme qui donne la vie. Le vautour ourdit la « vengeance utérine » (« And it seemed that the vulture was the revenge of the wombs ») qui punit les hommes d'avoir à la fois méprisé les dons de la Déesse Terre-Mère primordiale et le cadeau du Titan.

⁶⁶² Nietzsche, Friedrich. « Préface à Richard Wagner ». Trad. Jean Marnold et Jacques Morland. In *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche*. 1901. Paris : Mercure de France, 1906. In *Friedrich Nietzsche Œuvres. opus cit.* 1359-61.

Le vautour, soleil du féminin, condamne les hommes comme Prométhée à endurer un supplice dont ils doivent reconnaître la valeur : Prométhée offre aux hommes la possibilité d'éprouver la douce amertume de la vie en même temps que la bienfaisante douleur de la mort, de connaître la morsure et la caresse du feu qui brûle et éclaire. Dans le seizième poème, Prométhée affirme enfin qu'il est le « PAIEMENT », qui acquitte les hommes, en se soumettant et en cédant au pouvoir de « la mort ailée dans la vie » (« He yields his own entrails / A daily premium / To the winged Death in Life, to keep it from men »). Prométhée a dérobé aux cieux le feu divin du savoir et de la vie, il a volé à la terre l'argile dont sont faits les hommes : il est le démiurge qui endure l'épreuve que ses créatures doivent connaître mais il demeure encore trop loin d'elles pour leur expliquer la vérité de l'épreuve (« Too far from his people to tell them »). Il accepte le sacrifice et le prix de l'expiation à la place des hommes, mais leur épargnant une peine (« Now they owe nothing »), il leur ôte aussi une responsabilité et les prive de la véritable teneur de son don, entièrement contenue dans le supplice du vautour, vif émissaire ailé de la mort. La répétition du vers « Too far from his people to tell them » met au premier plan la répétition inlassable et vaine d'un sacrifice avorté tant qu'il n'est pas partagé, c'est-à-dire à la fois équitablement distribué mais aussi correctement communiqué. Le Titan « endure son châtiment » et assume la « sentence », qui est aussi la « phrase » qu'il ne parvient pas à formuler clairement pour atteindre les hommes, pour leur révéler la valeur du feu, de la vie et du langage dont il leur a fait présent. Cette remarque renvoie également au dernier vers du treizième poème : « And that he had already invented too much ». Les hommes refusent d'endosser un fardeau trop lourd à porter, et sont les ingrates créatures d'un Titan trop généreux, les lecteurs inattentifs d'un poète trop loquace qui s'est perdu en digressions inutiles et a brouillé son message.

« Mayday on Holderness » représente justement la *Terra Genetrix*, à la fois fournaise et rivière, réserve de feu et d'eau aussi fertile que redoutable, vers laquelle le sujet humain doit retourner. Pour reprendre les termes de Mircea Eliade dans *Mythes, rêves et mystères*, le poème est le lieu d'une révélation à la fois hiérophanique et kratophanique, et c'est celle-là dont Lumb craint encore de faire l'expérience.⁶⁶³ La puissance brutale et souveraine du monde naturel est

⁶⁶³ « Pour indiquer l'acte de manifestation du sacré, nous avons proposé le terme *hiérophanie*. Ce terme est commode, parce qu'il n'implique aucune précision supplémentaire : il n'exprime rien d'autre que ce qui est impliqué dans son contenu étymologique, à savoir, que quelque chose de sacré se montre à nous, se manifeste » (Eliade. *ibid.* 155-6). Eliade souligne également, à partir des analyses de Rudolf Otto dans *Das Heilige*, que « le sacré se manifeste toujours comme une puissance d'un tout autre ordre que les forces naturelles » et que le langage humain est tout à fait incapable « d'exprimer le *ganz andere* : le langage est réduit à suggérer tout ce qui dépasse l'expérience naturelle de l'homme par des termes empruntés à cette même expérience naturelle ». Ainsi, lorsque

mise en évidence à travers l'évocation des feuilles en décomposition (« the decomposition of leaves »), au seuil d'un territoire embrasé (« The furnace door ») : le fleuve en fusion (« Humber is melting eastward ») forme une veine unique irriguant toute la région qui se déploie, en un immense panorama, sous les yeux du sujet poétique (« A loaded single vein, it drains / The effort of the inert North »). Le fleuve inonde sémantiquement la strophe, s'étendant en d'innombrables « estuaires » (« Sheffield's ores, / Bog pools, dregs of toadstools, tributary / Graves, dunghills, kitchens, hospitals »), et provoquant l'ivresse des insectes (« Insects, drunken ») qui suffoquent.

La fluidité du cours d'eau, associée au motif de la fusion, rend manifeste la mobilité silencieuse du monde naturel, « pouvoir souverain » du feu et de l'eau réconciliés, dévorant et emportant tout sur leur passage. Le sujet humain ne fait plus qu'un avec la nature qui l'entoure, comme le suggèrent la métaphore qui décrit la veine du fleuve irriguant ses propres entrailles (« cortex and intestine »), et les comparaisons qui le rapprochent du soleil, d'une araignée (« As the incinerator, as the sun, / As the spider ») ou d'une fleur (« Flowerlike ») : la nature vivante insuffle toute sa force au sujet humain qui « tient le monde entier entre ses mains » précisément par que ce dernier le possède entièrement. En immersion dans cet univers naturel et sauvage, il s'en remet à ses lois implacables. Ainsi la déclaration « I loved nothing » indique que l'indifférence du sujet humain n'est pas le signe de son détachement mais au contraire la marque de son attachement le plus profond aux impératifs cycliques imposés par la nature. Une fois le néant affirmé et aimé, les hommes peuvent demeurer en paix dans le royaume d'un dieu qui les protège et les maintient près de lui, au moment où ils naissent comme à celui où ils meurent (« Dead and unborn are in God comfortable »). La violence amoralisée du « droit de vie » (« birthright ») appose son sceau sur l'humanité, la soumettant à la raison placide proclamée par le hibou à la lueur des étoiles (« The stars make pietas. The owl announces its sanity »).

Le fleuve de « Mayday on Holderness » est une manifestation supplémentaire du pouvoir d'absorption de la Terre-Mère et de la Déesse à laquelle le sujet humain doit s'en remettre. Le poète met en avant un renversement de forces qui prend la forme d'un rituel

le sacré se manifeste dans les éléments naturels, l'homme occidental « éprouve un certain malaise » : « Mais il ne faut pas oublier qu'il ne s'agit pas d'une vénération de la *pierre en elle-même*, d'un culte de l'*arbre en lui-même* ; la pierre sacrée, l'arbre sacré, ne sont pas adorés en tant que pierre et en tant qu'arbres, ils le sont justement parce qu'ils sont des *hiérophanies*, parce qu'ils 'montrent' quelque chose qui n'est plus pierre ni arbre, mais le sacré, le '*ganz andere*' ». Enfin, évoquant à nouveau Rudolf Otto, Eliade rappelle : « Et dans son livre *Das Heilige*, Rudolf Otto s'applique à dégager les caractères de cette expérience terrifiante et irrationnelle. Il trouve le sentiment d'effroi devant le sacré, devant ce *mysterium tremendum*, devant cette *majestas* qui dégage une écrasante supériorité de puissance : il trouve la crainte religieuse devant le *mysterium fascinans*, où s'épanouit la parfaite plénitude de l'être. [...] Toute hiérophanie est une kratophanie, une *manifestation de force*. » (Eliade. *ibid.* 155-7)

initiatique violent au cours duquel l'homme doit accepter son abolition : « l'engloutissement par le monstre », analysé par Mircea Eliade dans *Mythes, rêves et mystères*, est le « mystère qui comporte la plus terrible épreuve initiatique, celle de la mort », « seule voie possible » de la renaissance : elle est donc un seuil à franchir, permettant le passage vers « un autre mode d'être » et une « vie nouvelle ».⁶⁶⁴ Dans la « Nuit cosmique » d'Holderness ou sous le soleil écrasant de « Lupercalia » est mis en scène ce rituel brutal : survivre ne signifie plus seulement résister au trépas, mais apprendre à en faire l'expérience, pour s'ouvrir au renouveau. Dans « Lupercalia », le monde animal devient l'agent de la transformation ordonnée par la Terre-Mère. Ainsi, la gueule du chien devient le soleil incinérateur de « Mayday on Holderness », qui tient entre ses crocs serrés la tête de l'homme et le pousse vers la mort (« A mouth like an incinerator. / It held man's reasonable ways // Between its teeth. Received death / Closed eyes and grinning mouth »). L'éclat de l'astre animal, qui se reflète dans les yeux des boucs, n'est pas une « lumière brutale » (« Yet that's no brute light »), mais « l'élément d'or de leur regard » qui porte le message de la nature comme le vent à travers les feuilles des chênes (« Their eye's golden element. / Rustle of their dry hooves, dry patter, / Wind in the oak-leaves »), propageant la vérité du don alchimique fait par Prométhée aux hommes. Depuis sa montagne, il entend et partage ce message (« O mountain listener ») qui révèle la nécessité de s'effacer dans la mort pour à nouveau s'éclairer et revivre (« the lit ghost of man »).

Il s'agit d'une sagesse décharnée et usée jusqu'à la trame (« A sort of hair and bone wisdom / A worn witchcraft accoutrement »), à l'image de celui qui apprend à renoncer à tout pour être digne de tous les dons. C'est par le renoncement absolu qu'advient la possibilité de survivre lorsque la mort touche le corps du doigt (« This woman's as from death's touch : a surviving / Barrenness ») : dans « Lupercalia », en se défaisant du passé des regrets et en oubliant le futur des désirs (« The past killed in her, the future plucked out »), en se plaçant dans le temps présent, éternel et vide de la nature, l'homme conjure le sort qui le condamne à la dissolution, en s'unissant à sa Terre-Mère et Fiancée Sacrée, « Créatrice du monde » (« Maker of the world »). A l'image du loup de « The Green Wolf » ou des crabes de « Ghost-Crabs », il a compris que pour être, il lui faut disparaître, que création et destruction ne s'opposent plus mais se complètent et se confondent. Dans « Mayday on Holderness » comme

⁶⁶⁴ « Il s'agit d'un mystère qui comporte la plus terrible épreuve initiatique, celle de la mort, mais qui constitue également la seule voie possible pour abolir la durée temporelle – en d'autres termes, l'existence historique – réintégrer la situation primordiale. [...] La mort initiatique est donc un recommencement, elle n'est jamais une fin. Dans aucun rite ou mythe, nous ne rencontrons la mort initiatique uniquement en tant que fin, mais en tant que condition sine qua non d'un passage vers un autre mode d'être, épreuve indispensable pour se régénérer, c'est-à-dire pour commencer une vie nouvelle. » (Eliade. *ibid.* 274)

dans « Lupercalia », les animaux veillent à la réalisation du rituel initiatique : ils sont les agents sacrés de la nature auquel le poète se réfère. Enfin, la formule « The stars make pietas. The owl announces its sanity » met en évidence la sagacité de la Terre-Mère, créatrice (« make ») qui affirme, par la force de son propre langage, sa présence (« announces »). Elle demeure silencieuse face à la vanité des hommes (« The North Sea lies soundless ») et ne répond pas aux cris qui l'invoquent en désespoir de cause (« Mother, Mother! »). Sa puissance infinie possède la cruelle indifférence du léopard (« The expressionless gaze of the leopard »), la patience des musaraignes, Parques tissant et coupant à leur guise le fil des vies humaines (« The nightlong frenzy of shrews ») et la placidité de l'anaconda, ouroboros présidant à l'éternel équilibre entre la vie et la mort (« The coils of the sleeping anaconda »).⁶⁶⁵

b. Embrasser la mort et embraser la vie : le lointain horizon de la hiérogamie et de la plénitude primordiales

L'échec de Prométhée, dans le seizième poème de *Prometheus On His Crag*, est notamment causé par la « trop grande distance » qui le sépare des hommes et l'empêche de se faire comprendre ; « Lupercalia » et « Mayday on Holderness », en outre, le révèlent : le doigt de la mort se pose sur le corps qui se donne sans réserve, nu et frémissant (« This woman's as from death's touch : a surviving / Barrenness ») ; le sujet humain qui possède et tient entre ses mains le monde entier (« I had a whole world in my hands »), est celui qui se complaît aussi bien d'être vivant ou mort, de devoir dire adieu à la vie ou de l'attendre encore (« Dead and unborn are in God comfortable »). Le rituel décrit dans le poème « Mayday on Holderness » est effectivement annoncé dans son titre : « Holderness » est le royaume sauvage de l'implacable et triomphale Terre-Mère, qui exige que l'homme s'immerge et ne fasse plus qu'un avec elle, qu'il la tienne dans ses bras comme elle le porte contre son cœur en fusion. Il faut que le sujet humain apprenne à toucher pour être plutôt que pour avoir, qu'il fasse

⁶⁶⁵ C'est ainsi que s'expriment les animaux, dans un langage silencieux que seul comprend le chaman : « D'une part, les animaux sont chargés d'un symbolisme et d'une mythologie très importants pour la vie religieuse ; par conséquent, communiquer avec les animaux, parler leur langue, devenir leur ami et maître, équivaut à s'approprier une vie spirituelle beaucoup plus riche que la vie simplement humaine du commun des mortels. D'autre part, les animaux ont, aux yeux du 'primitif', un prestige considérable : ils connaissent les secrets de la vie et de la Nature, ils connaissent même le secret de la longévité et de l'immortalité. Réintégrant la condition des animaux, le chaman participe à leurs secrets et jouit de leur vie plénière. » (Eliade. *ibid.* 82-3 ; cité par Scigaj 70)

l'expérience de ce contact inédit qui le lie et l'unit à ce qui n'est pas lui, au lieu de lui donner le droit de s'en faire possesseur. C'est le refus du contact physique qui condamne le double de Lumb, à l'image du roi puritain Jéhovah destituant la Déesse de la nature, ou d'Adonis rejetant Vénus, selon l'analyse que Ted Hughes livre de l'œuvre de William Shakespeare. Les multiples comparaisons décrivant Maud s'occupant du pigeon sacrifié comme de son propre enfant le mettent en évidence dans *Gaudete* : le rituel qu'elle organise a pour vocation de forcer Lumb à reconnaître la figure féminine pleurant dans les ténèbres du Prologue et qu'il l'honore comme sa Terre-Mère et sa Fiancée Sacrée, la Déesse de l'Être Complet, à la fois Reine des Enfers et Fleur du Paradis. Il fallait encore qu'il ne recule pas face à l'étreinte de la créature de boue, et qu'il accompagne Felicity dans le rituel où ils avaient tous les deux un rôle essentiel à jouer ; en somme, qu'il prête attention et secours à celle à qui il doit tout, et qui sans cesse réapparaît sous des formes changeantes pour le rappeler à son devoir.

Dans *Gaudete*, le contact physique qu'il faut établir est tout particulièrement mis en avant métaphoriquement ; le corps s'embrase lorsqu'il embrasse ou est embrassé, mais Lumb recule à chaque fois, comme effrayé par un feu qu'il ne saurait maîtriser ou dont il ne pourrait supporter la brûlure. Ainsi, lorsqu'il fait face à la créature de boue, Lumb a déjà eu l'occasion de comprendre qu'il lui devait la vie, qu'elle lui avait donné naissance tout comme lui-même l'a mise au monde. Dans ce passage, dès que Lumb arrive à sa portée, il connaît la vérité d'une étreinte sans mesure (« He draws the mud being up, a human shape / That embraces him as he embraces it. / And now he looks up for some way out / Under the torn falling sky », G 104). Cependant, il ne parvient pas à croiser le regard de cette inconnue : ses yeux se dérobent, « vivants et électriques » derrière des paupières couturées (« But the eyes slide, / Alive and electrical, like liquid liquorice behind the stitched lids »), et même s'il tente à nouveau de la libérer du cratère de boue dans laquelle elle est enfouie, l'étreinte de la créature lui devient vite insupportable et il se laisse rattraper par la peur. La mention récurrente de ce contact physique toujours plus puissant met en évidence l'affaiblissement progressif de la résolution de Lumb, rattrapé par ses instincts de survie égoïstes. C'est en la repoussant définitivement que le Révérend, justement, se condamne : il rejette ce visage (« With the heels of his hands he pushes at her face », G 104), et abandonne ce corps étranger (« She only clamps tighter, as if she were drowning, / As if she were already unconscious, as if now her body alone were fighting to save itself »), alors que l'accumulation des comparaisons dans ce passage met en évidence

l'impossibilité pour Lumb d'établir un contact pérenne et authentique avec quiconque : déjà il s'éloigne intérieurement et ne veut plus comprendre.⁶⁶⁶

La scène qui suit prend l'allure d'un rituel d'enfantement réciproque : en s'échappant, il émerge non plus seulement du cratère de boue, mais du corps de la créature féminine comme son rejeton (« He sees himself being delivered of the woman from the pit, / The baboon woman », G 105), alors qu'il semble, simultanément, lui donner lui-même vie. La figure féminine apparaît en effet d'entre ses jambes et rampe, tremblante, dans un « rayonnement phosphorescent » (« The baboon woman / Flood-sudden, like the disembowelling of a cow / She gushes from between his legs, a hot splendour / In a glistening of oils, / In a radiance like phosphorous he sees her crawl and tremble »). Dans l'éclat de la renaissance et le frisson du corps mis à nu, toutes les possibilités du renouveau de Lumb se trouvent rassemblées. Il voit ce buisson ardent dont le message est pourtant clair : il réclame de sa part un amour absolu et un don sans réserve, mais le Révérend manque une nouvelle fois à l'appel. Lorsque Lumb rêvera, un peu plus tard, qu'il s'unira à Maud, il verra à nouveau son corps baigner dans la lumière magique de la révélation qu'il n'a pas eue (« Throned beside him / An apparition, a radiance, / A tall blossoming bush of phosphorous / Maud has become beautiful », G 121). Irradiant de beauté, dans l'éclat phosphorescent d'un arbre en fleurs, la domestique incarne le miracle de la Déesse revenue pour révéler à l'homme de la raison les conditions du châtiment et la possibilité du pardon. Dans le rêve, les flammes s'épaississent encore, nourries par l'embrasement du corps blanc de Maud et du corps pourpre de Lumb qui s'embrassent.⁶⁶⁷ Ils se réunissent, liant leur chair, fugace reflet de l'union sacrée et du mariage alchimique qui n'aura jamais lieu dans le récit. Lumb ne comprend pas le sens de cette nouvelle manifestation

⁶⁶⁶ Lumb tente de se libérer : « Lumb moves to climb, to half-crawl / And feels her embrace tighten. / He holds her more securely / And with his free hand tries to dig a hook-hold in the clay wall. / Her embrace tightens stronger / As a powerful spring trap bit into his resistance. / He braces to free himself. / Her stitch-face grins into his face and his spine cracks. / Suddenly he is afraid » (G 104). Peinant à retrouver son souffle, il se rend d'autant plus compte de la douleur que provoquent les mains qui s'enfoncent dans son corps comme des fils de fer (« Her grip is cutting into his body like wires », G 105). En outre, la formule « As they go, Lumb fights to keep his lung-space » (105) souligne qu'il ne trouve plus la place en son propre corps pour le moindre souffle d'air, pour que l'air pénètre ses organes. Forcé de faire silence, de suspendre sa respiration, Lumb n'est plus lui-même et ne maîtrise plus rien : il est l'homme sans recours, au bord du gouffre, ne pouvant plus reculer face à l'épreuve et c'est à ce moment qu'il se redresse enfin, jusqu'à sortir de son propre corps et s'observer (« A swell of pain, building from his throat and piling downwards / Lifts him suddenly out of himself. / Somehow he has emerged and is standing over himself »).

⁶⁶⁷ L'accent mis sur la couleur de leur habit met en avant non seulement le baiser qu'ils échangent mais aussi l'effet magique du contact entre leur corps (« And now thickening their flames with the flaming / Of her whiteness / And with the flames of his purple / As if these two were petroleum », G 122) : ici, embrasement et embrasement vont de pair, alors qu'un buisson de flammes embrase effectivement les corps enlacés de Maud et de Lumb (« He embraces her. Their kiss deepens. / In a bush of flames they are burning »).

de la Déesse de l'Être Complet, à la beauté à la fois divine et infernale et c'est seulement dans ses songes qu'il profite d'un ultime moment d'harmonie avant que tout ne s'effondre.

Il ne voit pas dans la créature du boue le reflet phosphorescent de la Reine des Enfers et dans les villageoises qui se lamentent autour d'elles les bacchantes qui entraînaient déjà, dans *The Wound*, le soldat Ripley dans une danse macabre, et s'enfonçaient avec lui dans la glaise d'où il était issu.⁶⁶⁸ Dans *The Wound*, le soldat s'interrompt, effrayé comme Lumb : au dehors la tempête qui fait rage (« *Growing storm, wind and rain, and rumble of thunder of gunfire* », Wo 143) ne trahit que trop bien la furie vengeresse de la déesse infernale qui l'accueille dans son château. Le sens de l'épreuve, ici, se concentre sur ce contact établi avec la terre détremée qui menace d'engloutir le sujet humain. Entraîné dans la boue, Ripley, aussi bien que Lumb, doit faire « l'expérience fondamentale » de l'*humi positio* évoquée par Mircea Eliade dans *Mythes, rêves et mystères* et qui rappelle « l'acte exemplaire accompli par la Terre ». D'un point de vue microcosmique, « toute mère humaine ne fait qu'imiter et répéter cet acte primordial de l'apparition de la Vie dans le sein de la terre : par conséquent toute mère doit se trouver en contact direct avec la Grande Genetrix, pour se laisser guider par elle dans l'accomplissement de ce mystère qu'est la naissance d'une vie, pour en recevoir les énergies bénéfiques et y trouver la protection maternelle ». Que le sujet humain, comme le sont le Révérend Lumb ou le soldat Ripley, soit, à ce moment, l'enfant mis au monde ou qu'il apprenne à reproduire cet acte d'enfantement à son tour, qu'il attende de donner la vie ou se prépare à trouver la mort, est équivalent : en contact avec la Terre, l'homme attend qu'elle dise « si la naissance ou la mort sont valables, s'il faut les prendre pour des faits acquis et réguliers... Le rite du dépôt sur la Terre implique l'idée d'une identité substantielle entre la Race et le Sol » (Eliade. *ibid.* 205-6). Pourtant, Lumb a cette vérité sous les yeux en permanence : la statue posée sur le manteau de sa cheminée est là pour lui rappeler que la Terre-Mère est le seul lieu de passage auquel il doit vraiment se confronter, mais il la regarde sans la voir. Entre ses cuisses, Lumb observe ce qui est à la fois « une entrée et une issue », une ouverture à la vie et un abîme vers la mort (« *An entrance, an offering. / An arched target centre* »), rappelant l'inévitabilité du sacrifice. Les organes féminins définissent le seuil mystérieux accessible par l'*humi positio*, le lieu de passage entre la vie et la mort, mais aussi vers l'autre monde qui

⁶⁶⁸ « These women are dragging them all into the ground, it's a massacre. No, they're all sinking together in the black glass, it must have melted with their dancing or the floods have got at their cellars, they're all going under with their women round their necks, with their women panicking and chocking their efforts. No, no, no, this isn't glass it's mud and those aren't women and they aren't panicking – Sarge! Sarge! Sarge! » (Wo 143)

s'offre à Lumb en même temps qu'il lui doit un abandon et une dévotion absolus (« A mystery offering / Into which Lumb is lowering his drowse », G 110).⁶⁶⁹

En vertu de cette identité entre « la Race et le Sol », vie et mort, féminin et masculin, s'équivalent, se complètent et se confondent dans la tourbe matricielle : c'est la raison pour laquelle le soldat Ripley exulte dans la mort, c'est la raison pour laquelle Lumb peut lui aussi donner naissance à la créature féminine gisant dans le cratère de boue. Ils doivent célébrer à leur tour la hiérogamie cosmique, l'union primordiale entre le Ciel et la Terre, et le souvenir de la plénitude des origines. Comme le rappelle Mircea Eliade, chaque naissance répète l'œuvre de la hiérogamie cosmique, le mariage entre le Ciel et la Terre. Ce mythe cosmogonique, « extrêmement répandu », « ressemble plus ou moins à celui dont Hésiode nous parle dans sa *Théogonie* (126 sq.). Ouranos, le Ciel, s'unit à la Terre, Gaïa, et le couple divin engendre les dieux, les Cyclopes et les autres êtres monstrueux. 'Le saint Ciel est ivre de pénétrer le corps de la Terre', disait Eschyle dans un de ses tragédies perdues, les *Danaïdes*. Tout ce qui *existe* – le Cosmos, les Dieux et la Vie – prend naissance de ce mariage ». Cependant, Mircea Eliade souligne que « bien que très répandu, le mythe de la hiérogamie cosmique n'est pourtant pas universel » et que de nombreuses traditions mythologiques font émerger le Cosmos de l'action solitaire d'un Être suprême capable de créer *ex nihilo* ou par autogénèse.⁶⁷⁰ Dans certaines religions archaïques, ainsi, des « Êtres suprêmes » androgynes, « à la fois mâle et femelle, Ciel et Terre », expriment « la *totalité*, la coïncidence des contraires, la *coincidentia oppositorum* » et symbolisent « la perfection d'un état primordial, non conditionné ». C'est la raison pour laquelle « l'androgynie n'est pas limitée aux Êtres suprêmes. Les Géants cosmiques ou les Ancêtres mythiques de l'humanité sont, eux aussi, androgynes. Adam, par exemple, était

⁶⁶⁹ Cette statue est une figure féminine primitive (« Lumb's eyes / Are locked / To an archaic stone carving, propped on his mantel, above the fire », G 110), au large visage et aux jambes écartées qui veut répondre au regard du Révérend, en vain (« The simply hacked-out face of a woman / Gazes back at Lumb »). Lumb est distrait par la voix métallique d'une grive aussi tranchante qu'un scalpel (« And a thrush singing – slicing at everything / With its steely voice / Like a scalpel »), dont la force acérée s'abat comme un couperet : le sacrifice et la mort sont inévitables, mais Lumb fait encore la sourde oreille. La statue, par sa posture, met en avant le seuil symbolique que Lumb doit franchir pour découvrir la véritable liberté.

⁶⁷⁰ Mircea Eliade fait mention de traditions mythologiques où « l'Univers a été créé par un Être suprême céleste » où un Dieu crée le Cosmos *ex nihilo* (Eliade. *ibid.* 212-3) : « Remarquons ce fait : avant d'être représentée comme une Mère, la Terre était sentie comme une puissance créatrice purement cosmique, asexuée ou, si l'on préfère, sur-sexuée. C'est la même conception que nous avons évoquée tout à l'heure, de l'autochtonie mystique : les enfants sont conçus comme 'venant' du Sol même. Évidemment, le Sol qui produit les enfants comme il produit les rochers, les sources et les herbes, reste toujours une Mère, bien que les attributs féminins de cette maternité ne soient pas toujours évidents. On pourrait parler, dans ce cas, d'une *Ur-Mutter*, d'une Mère Primordiale. C'est, peut-être le souvenir obscur de l'androgynie de la Tellus Mater ou de ses capacités d'autogénèse et de parthogénèse. » (Eliade. *ibid.* 208) Ainsi, Lumb est lui aussi capable de mettre au monde la créature de boue, en souvenir de la plénitude originelle de l'être humain. Il lui faut retrouver cette androgynie, sa plénitude, en se sacrifiant et en s'offrant sans réserve au féminin qu'il ne cesse de bafouer.

considéré comme un androgyne. Le *Bereshit rabbà* affirmait qu'il 'était homme du côté droit et femme du côté gauche, mais Dieu l'a fendu en deux moitiés'. Un Ancêtre mythique symbolise le *commencement* d'un nouveau mode d'existence, et tout commencement se fait dans la plénitude de l'être » (Eliade. *ibid.* 215-6).

A cet égard, la stupeur du Révérend face à la beauté des figures féminines qu'il croise au cours de son aventure est un rappel supplémentaire de la plénitude primordiale qu'il s'agit de retrouver. Face à la créature de boue, arraché à lui-même par la force de l'étreinte (« But already hands grip his head, / And the clamp of tightness, which has not shifted / is a calf-clamp on his body », G 105), Lumb aperçoit la beauté absolue de la Déesse qu'il a condamnée.⁶⁷¹ Les anaphores, comme par soupirs, le décrivent luttant pour demeurer à la surface d'un mélange de boue et de sang qui mêle donc le fluide du corps humain à celui de la terre matricielle. Lumb, exsangue, à bout de souffle, endure les douleurs infinies de la naissance et de la mort confondues, et souffre pour demeurer présent alors qu'il disparaît : c'est ainsi qu'il peut retrouver la vue, qu'il peut voir la lumière et le visage « in-difforme et parfait » (« He sees her face undeformed and perfect ») de la créature féminine auprès de lui. Les deux adjectifs, mis en avant par leur postposition, redoublant la perfection du visage que Lumb observe, soulignent une beauté extraordinaire, révélant la vérité que le Révérend a été incapable de discerner jusqu'alors et qui « l'aveugle à nouveau », alors qu'il s'échappe enfin (« Blinded again with liquid, but free », G 106). Lumb émerge de la rivière, « luisant comme une loutre épuisée et traînant derrière lui une crinière d'eau » (« And he is crawling out of the river / Glossed as an exhausted otter, and trailing / A mane of water »). Jouant sur leur homophonie, comme dans un écho s'effaçant, un son trébuchant, le nom « otter » fait valoir de peu l'adjectif « other » : Lumb est « loutre » mais il n'est pas « l'autre », il a vu ce visage briller de sa perfection éclatante et immaculée, rappel de l'androgyne primordiale et de la plénitude des origines, mais n'a pas su en déchiffrer les secrets. Il se tient sur la berge, fourbu, frissonnant (« He flops among wild garlic, and lies, shivering, / Vomiting water »). Déjà, le rêve se dissipe, et seuls des oisillons demeurent encore, avant de s'envoler, dans un abrupt battement d'ailes et dans un râle qui bute contre le silence.

Le mythe cosmogonique japonais d'Izanagi et Izanami permet de comprendre les conséquences des réticences de Lumb : Mircea Eliade souligne que le Ciel et la Terre, Izanagi

⁶⁷¹ « He feels bones give. He feels himself slide. / He fights in hot liquid. / He imagines he has been torn in two at the waist and this is his own blood everywhere. / He sees struggle of bodies. / Men are fighting to hold her down, they cannot. // He crawls, / He frees his hands and face of blood-clotted roping tissues. / He sees light. / He sees her face undeformed and perfect. » (G 105-6)

et Izanami, étaient initialement confondus. « Le chaos représentait la totalité parfaite et, par conséquent, aussi l'androgynie. La séparation entre le Ciel et la Terre marque à la fois l'acte cosmogonique par excellence et la rupture de l'unité primordiale ». Le Ciel et la Terre, enfin séparés, mâle et femelle, créent le monde et les différents éléments qui la composent. Cependant, Izanami périt en donnant la vie au dieu du Feu et Izanagi descend sous terre dans l'espoir de la ramener d'entre les morts, « comme Orphée qui descend aux Enfers pour retrouver Eurydice ». Comme ce dernier, Izanagi désobéit aux instructions et condamne Izanami à demeurer éternellement aux Enfers, où elle « devient la déesse des morts, ce qui correspond en général à la situation de toutes les Déeses chthoniennes et agricoles, qui sont à la fois des divinités de la fécondité et de la mort, de la naissance et de la réintégration dans le sein maternel » (Eliade. *ibid.* 221-4). Selon Mircea Eliade, la symbolique du mythe japonais est cruciale à de nombreux égards : elle met notamment en évidence le fait que « la Terre-Mère meurt en donnant naissance au Feu (qui est un homologue du Soleil) et que de son corps naissent les divinités de la fécondité tellurique et végétale ». En outre, cet acte de création n'est pas le résultat d'une hiérogamie mais « coïncide avec la mort d'Izanami, c'est-à-dire avec son sacrifice. Car il s'agit d'un sacrifice, d'une immolation ». Dans *Gaudete*, Lumb refuse de comprendre cet échange indispensable et la valeur de son sacrifice : « la Création ne peut se faire qu'à partir d'un *être vivant qu'on immole* : un Géant primordial, androgyne, ou un Mâle cosmique, ou une Déesse-Mère, ou une Jeune fille mythique » (Eliade. *ibid.* 224-6).

Felicity va donc prendre la place que Lumb refuse d'occuper depuis le début : la mort violente de la jeune femme permet de rétablir l'équilibre malmené par le Révérend, celui qui repose sur l'idée fondamentale que « la Vie ne peut naître que d'une autre vie qu'on sacrifie ; la mort violente est créatrice en ce sens que la vie sacrifiée se manifeste sous une forme plus éclatante à un autre niveau d'existence. Le sacrifice opère un gigantesque transfert : la vie concentrée dans une personne déborde cette personne et se manifeste à l'échelle cosmique ou collective. Un seul être se transforme en Cosmos ou renaît, multiplié, dans les espèces végétales ou dans les diverses races humaines. Une 'totalité' vivante éclate en fragments et se disperse en une multitude de formes animées. En d'autres termes, on retrouve ici le schéma cosmogonique bien connu de la 'totalité' primordiale brisée et fragmentée par l'acte de la Création » (Eliade. *ibid.* 226-7). En d'autres termes, encore, l'acte de la hiérogamie cosmique qui divise et multiplie et le sacrifice qui rassemble et unifie se complètent, sont l'un à l'autre

nécessaire.⁶⁷² Au moment où elle apparaît comme l'élue du rituel sacrificiel, Felicity, guidée par un tigre-fleur qui bourgeonne en elle et ouvre tout son corps comme des feuilles se dépliant, prêtes à s'embraser (« A hot-throated opening flower of tiger, splitting all the leafy seams of her body », G 141), devient elle aussi fleur au cœur débordant de miel. La jeune femme offre son corps fertile, fleur-fauve bourgeonnante et enflammée, buisson ardent et révélé, en un don sans réserve. En extase, elle est la Déesse consacrée qui, lumineuse, brille dans le ciel infini.⁶⁷³ Femme, fleur, flamme et fauve, elle le féminin célébré dans un rituel passant par un don de soi absolu, triomphe de la Déesse de l'Être Complet, Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis :

Somehow she has become a goddess.
 She is now the scared doll of a slow infinite solemnity.
 She knows she is a constellation very far off and cold
 Moving through this burrow of smoke and faces.
 She moves robed invisibly with gorgeous richness.
 She knows she is burning plasma and infinitely tiny,
 That she and all these women are moving inside the body of an incandescent creature of love,
 That they are brightening, and that the crisis is close,
 They are the cells in the glands of an inconceivably huge and urgent love-animal
 And some final crisis of earth's life is now to be enacted
 Faithfully and selflessly by them all. (G 142)

Entourée par les femmes de l'Assemblée, endurant cette épreuve qui consacre symboliquement sa fertilité et sa mort en même temps, Felicity rappelle plus que jamais ce rite de passage évoqué par Mircea Eliade à propos des mystères spirituels organisés par des sociétés féminines : « il y a aussi un rituel de mort et de résurrection initiatique qui a lieu dans le dernier

⁶⁷² Ainsi, la description faite de Felicity dans l'église met à la fois l'accent sur la sensualité et la détresse de la jeune femme, signalant qu'à la hiérogamie succèdera le sacrifice. La mention d'un « tigre, adaptant ses forces furieuses à son corps » et la métaphore rappelant la présence du feu, qui dans les rêves de Lumb, embrasait l'église comme un monstre aux allures de griffon, met en avant le début de la cérémonie finale (« A tiger / Is trying to adjust its maniac flame-barred strength to her body », G 140). Felicity, emportée par le fauve comme par des flammes enragées, s'est métamorphosée en une fleur débordante de miel : le riche fluide qui humecte ses joues et coule le long de ses cuisses est l'indice de sa précieuse fertilité (« Inside Felicity a solid stone-hard core of honey-burning sweetness has begun to melt / And she knows this is oozing out all over her body / And wetting her cheeks and tricking on her thighs », G 140-1). En réalité, Felicity pleure de se découvrir condamnée, mais accepte le sacrifice (« Felicity understands that she is a small anonymous creature which is now going to be killed. / She starts to cry, feeling the greatness and nobility of her role », G 141). Ses pleurs et le chant qu'elle entonne soulignent sa résolution à accomplir le rituel qu'on lui a imposé et la façon dont elle s'offre sans réserve, passionnément, d'une manière extatique (« She starts to sing, adoring whatever the terrible lifted thing in front of her is, / Which needs all she can give, she knows it need her. / She knows it is the love animal »).

⁶⁷³ Felicity est devenue la déesse enfin honorée, la figure féminine du Prologue, enfin secourue, la défunte exhumée de la tombe pour que le mot « Gaudete » retentisse, enfin consacré. « Eclat de lumière dans l'espace », alors qu'elle se sent « dériver en des profondeurs insondables, s'échapper vers de superbes lointains » et qu'en elle, l'espace, toujours plus vaste, se dilate (« She is already drowning in the deep mightiness of what is about to happen to her », « She knows she herself is to be the sacramental thing. / She herself is already holy / And drifting at a great depth, a great remoteness, like a spark in space. / She is numbed with the seriousness of it, she feels she is vast / Enlarging into space from a withering smoulder of petty voices », G 141-2).

acte du mystère : c'est la danse du léopard. Cette danse est exécutée par les dirigeantes, deux à deux : l'une représente le léopard, l'autre représente la mère. Autour de cette dernière sont rassemblées une douzaine de jeunes filles qui sont attaquées et 'tuées' par le léopard. Mais la mère attaque à son tour le léopard et le tue. On suppose que la mort du fauve permet aux jeunes filles d'être libérées de son ventre » (Eliade. *ibid.* 266). Felicity est à la fois le fauve-flamme qui s'embrase et meurt, et la femme-fleur embrassée et renaissante. Elle connaît la vérité tragique de la transformation célébrée par Friedrich Nietzsche à la gloire de Dionysos, alors qu'enfin, s'achève le temps de l'homme de la raison, et que triomphe le dieu étrange et étranger, « surgi d'un gouffre, tout baigné d'une lumière d'or, – et si plein et vert, si débordant de vie ». Couronnée de lierre, le thyrses en main, accompagnée du tigre et de la panthère, « au milieu de ce déferlement de vie, de souffrance et de joie », Felicity annonce le miracle d'une divinité dont les métamorphoses infinies consacrent l'altérité en ce qu'elle a de plus intime, et qui chante la douceur de la douleur et la férocité de l'extase.⁶⁷⁴

A l'inverse, Lumb refuse de se commettre activement et ses projets d'évasion le rappellent sans cesse : il ne songe qu'à préserver sa vie, quitte à condamner les autres à mort.⁶⁷⁵ Même au moment où il veille le cadavre de Felicity, il maintient encore, et presque involontairement, ses distances : les détours pris par les comparaisons pour évoquer indirectement la jeune femme sont les mêmes que ceux empruntés par Lumb qui, « touchant presque sa joue de sa joue », ose à peine respirer de crainte de déranger le corps par un souffle

⁶⁷⁴ « Mais quelle soudaine transformation dans le sombre désert de notre civilisation exténuée, sitôt que la touche le charme de Dionysos ! Un vent de tempête s'empare de tout ce qui est mort, pourri, cassé, flétri, l'enveloppe dans un tourbillon de poussière rouge et l'emporte dans les airs, tel un vautour. Sidérés, nous cherchons en vain ce qui vient de disparaître : car ce qui s'offre maintenant paraît surgi d'un gouffre, tout baigné d'une lumière d'or, – et si plein et vert, si débordant de vie, si tendu d'un incommensurable désir... Au milieu de ce déferlement de vie, de souffrance et de joie se tient la tragédie, écoutant dans une sublime extase le chant lointain et mélancolique – celui qui raconte les Mères de l'être et dit leurs noms : illusion, volonté, douleur... Oui, mes amis, croyez avec moi à la vie dionysiaque et à la renaissance de la tragédie. Le temps de l'homme socratique est passé : couronnez-vous de lierre, prenez le thyrses en main et ne vous étonnez pas si le tigre et la panthère viennent ramper à vos genoux. Osez maintenant être des hommes tragiques, car vous serez délivrés. Accompagnez le cortège de Dionysos depuis l'Inde jusqu'à la Grèce ! Armez-vous pour un dur combat mais croyez aux miracles de votre dieu. » (Nietzsche 1872, 120-1)

⁶⁷⁵ Dans ce chapitre, le seul geste concret de Lumb à l'égard de Felicity est une vulgaire tentative de profiter de ses charmes : il se met à embrasser la jeune femme, la couvre de baisers et de sourires, et tente de la dénuder (« He kisses her, overpowering her with his kisses and easy smiles. / He starts to unzip her dress », G 124), malgré ses protestations (« She stops him with hard fingers. She wants him to save it / Till they have escaped right away from all this and from everybody. / Till they are alone together, absolutely together »). La structure répétitive du passage met en avant son insistance, alors qu'elle repose sa question (« Why can't they go now? »), mais Lumb demeure inflexible. Il tente de la convaincre et le polyptote formé entre le verbe « explaining » et le nom « explanation » dans la formule « Explaining without explanation » (G 125) souligne toute la duplicité du Révérend, capable de parler sans rien dire, de convaincre sans rien démontrer. Les peaux de cerf et de biche qui recouvrent le couple durant la cérémonie, alors, ne servent pas de solennels costumes chamaniques : elles démontrent seulement la bestialité lubrique de Lumb (« Lumb mounts Felicity from behind, like a stag », G 146).

d'air, évitant, par tous les moyens, d'entrer en contact avec la Déesse qu'il continue donc d'ignorer et d'offenser.⁶⁷⁶ Ces images font de Felicity, à cet égard, l'égale de Didon, délaissée par Énée. Comme le suggère Mircea Eliade, dans la caverne où doit être célébré leur mariage, et « lorsque se consomme leur union, nous dit Virgile, l'orage se déchaîne : tandis que les nymphes crient sur les hauteurs de la montagne, le tonnerre gronde, et les foudres éclatent – signe que le Dieu céleste s'approche de son épouse, la Terre-Mère. Le mariage d'Énée et Didon n'est qu'une imitation de l'union exemplaire : la hiérogamie cosmique. Mais Didon n'a pas engendré : aucun fruit n'a sanctifié son union. C'est pour cela qu'elle sera abandonnée par Énée : elle n'a pas dignement incarné la Terre-Mère. Leur union resta stérile, et, après le départ d'Énée, Didon monta sur le bûcher. Car, en fin de compte, son mariage n'avait pas été une hiérogamie heureuse ». ⁶⁷⁷ Dans *Gaudete*, Didon-Felicity n'est pas fautive : c'est bien Énée-Lumb qui est trop lâche pour s'engager, qui promet monts et merveilles, trahit la confiance de celle qui est tombée follement amoureuse de lui, et se dérobe, prétendument appelé par un destin plus grand, se condamnant au bûcher en abandonnant sa prétendante. ⁶⁷⁸

⁶⁷⁶ Le Révérend se contente de retirer le poignard avec délicatesse, dans l'espoir apparent d'un miracle (« With all his gentleness / He pulls on the hilt of the dagger / As if gentleness intense enough / Could force a miracle / And unmake the black-mouthed slot / From which the frightening taper of steel / Continues to glide / Like a snake endless length gliding from a hole », *G* 148), mais rien ne se passe car il n'a pas agi au moment où il fallait. L'arme, lancée par Maud, demeure celle de Lumb : elle est l'indice de sa manière de s'approprier passivement le corps féminin, de le pénétrer et le posséder sans même plus avoir à faire le moindre geste. La comparaison faisant du sang coulant de la plaie noire un serpent sans fin glissant dans un trou est mise en valeur par la longueur du paragraphe, constitué d'une seule phrase qui se faufile, elle aussi serpentine, de ligne en ligne : elle étire indéfiniment le temps de l'agonie qui passe, tortueux, prolongeant des souffrances dont Lumb peine à prendre conscience.

⁶⁷⁷ « Mais ce ne sont pas seulement les initiations et les funérailles qui se célèbrent dans les cavernes ; c'est toujours là que sont célébrés certains mariages mythologiques. Ainsi le mariage de Pélée et Thétis, de Jason et Médée, et, dans *L'Énéide* de Virgile, le mariage d'Énée et Didon (IV, 165-166). [...] Lorsque le Ciel rencontre la Terre, la vie éclate, sous des formes innombrables, à tous les niveaux de l'existence. La hiérogamie est un acte de Création : elle est à la fois cosmogonie et biogonie, à la fois Création de l'Univers et création de la Vie. » (Eliade. *ibid.* 212)

⁶⁷⁸ « Dido was a pervasive presence in the Elizabethan imagination, through her passionate, tragic, major role in the first four books of Virgil's *Aeneid*. [...] Dido's story, as Shakespeare knew it, begins with Aeneas fleeing from the sack of Troy (and on his way – though he is not aware of it – to found Rome and the Holy Roman Empire), escaping a tempest by coming ashore in Carthage, where Dido is creating a new state. [...] Dido was the daughter of a king of Tyre. Her brother murdered her wealthy husband – who was also their uncle. The dynastic imagination that concocted the tragedies can hardly have missed the possibilities. The family likeness to Hamlet's mother and to Ophelia (Virgil's description of the ghost of Dido's husband, returning to tell all, must be the original of King Hamlet's), to Lady Macbeth, to Antony's wife (Caesar's sister), Octavia, to Cloten's half-sister Imogen, are clear and strong. Other points of kinship touch various other females in the Rival Brothers series. And Dido's brother, the usurper of the uncle, is, as far as Shakespeare goes, a classic prototype. Dido then fled to Libya. [...] Here she is building her new city when Aeneas arrives. He entertains her with a narration, in a truncated form, of the Trojan view of the *Iliad*, and with the adventures of his sea journey, where it becomes clear that he incorporates more than a little of Odysseus) of his experiences, if not his character. She falls desperately in love with him and he becomes her lover. Eventually his destiny (as Rome's founder) calls, and he abandons her. Hurling terrible curses after his fleeing ships, she kills herself on a pyre. » (*SCGB* 418-9)

Dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Ted Hughes souligne l'importance du mythe de Didon et Énée dans le schéma de l'Équation Tragique : « The potential, in this narrative of Dido's tragedy, for some major variant of the Tragic Equation, is almost obtrusive. The basic Shakespearean crime – the fatal rejection of the Venusian female – is there: the greatest and best-known classic example of it. And Aeneas is like an epitome of the Adonis type: he is the son of Venus, like the sacrificed god himself, precursor of Christ, and founder of Rome. And at the same time he is the rejector of lustful Venus. By comparison, Antony was a parochial figure, and so was Coriolanus. As for Dido, though she might not inherit the mythic watershed of the Nile like Cleopatra, nevertheless, when one looks into her more narrowly, her qualifications, as the actual Queen of Hell, are even better » (SGCB 420). Lumb, en se détournant de Felicity, comme Enée délaissant Didon, reproduit le crime originel d'Adonis rejetant Vénus. Didon, éconduite et abandonnée à son sort, n'est pourtant pas absolument impuissante. Ted Hughes prend ainsi soin de souligner que si dans *L'Enéide*, Virgile représente la passion amoureuse de Didon sous les traits d'une Vénus triomphale, le poète latin fait de la mort de Didon un rituel présidé par Junon, Iris et Proserpine.⁶⁷⁹ Derrière Didon, apparaît le reflet de la redoutable Reine des Enfers, Déesse aux multiples visages, dont l'un des modèles les plus exemplaires, comme le rappelle Ted Hughes, demeure Cléopâtre.⁶⁸⁰

Dans l'analyse qu'il livre d'*Antony and Cleopatra*, Ted Hughes met en avant les raisons pour lesquelles Cléopâtre est associée à la Reine des Enfers : « It is easy to characterize Cleopatra as Queen of Hell, yet from the Roman point of view she obviously is one: not only the black African queen of serpents, witchcraft, magicians, poisons, the river of the dead and the Underworld, but also a 'gypsy', a 'trull', a 'whore', a 'boggler', 'filth', 'error', 'confusion' ». Pourtant, le poète signale également la complexité de la personnalité de la reine égyptienne : « at the same time, the audience is aware, and Antony is aware, that this Queen of Hell aspect is only part of Cleopatra's infinite variety' – just as, in the Great Goddess, it is only part of her undivided being, which incorporates also Divine Mother, Sacred Bride, the whole of the Goddess » (SGCB 300). La galerie de portraits de *Gaudete*, faisant valoir une multitude de

⁶⁷⁹ « A central mythic feature of this story, in Virgil's telling, is that Dido's fatal passion is dramatized as the goddess Venus's victory over the goddess Juno, while her actual death as a ritual ministered by Juno, Iris and Proserpina. » (SGCB 419)

⁶⁸⁰ Janet Adelman a notamment mis en avant les nombreux et profonds points communs entre les couples formés par Marc-Antoine et Cléopâtre, Didon et Énée. *L'Enéide* et *Antony and Cleopatra* opposent de la même manière la prude et insensible Rome et son mariage de raison, mu par des intérêts politiques, à la furie exotique de la passion amoureuse qui permet la réunion des amants dans l'au-delà. (Adelman, Janet. « Tradition as Source in *Antony and Cleopatra* ». In *Antony and Cleopatra: A Norton Critical Edition*. Ed. Ania Loomba. New York : W.W. Norton & Company, 2011)

figures variées, est également le lieu de constantes métamorphoses dont le rituel final organisé dans l'église est le point culminant, car il a pour vocation de permettre la transformation radicale de Lumb. Ted Hughes suggère, en effet, qu'à la profondeur du caractère de Cléopâtre répond celle de la personnalité de Marc-Antoine : « Antony's nature corresponds to Cleopatra's. Just as she is not narrowly confined to the role of Queen of Hell, so there is more to him than the supreme Roman commander whose ancestor and tutelary god is Hercules. Antony was also, notoriously, the 'ne'er lust-wearied' 'libertine', devoted to riotous feasting and love. Historically (and in the play – overtly and obliquely) he liked to identify himself with Dionysus, the god of orgiastic frenzy (divine drunkenness), who was, of course, the child of the Great Goddess identified in pre-Christian history with Osiris in particular, and with Adonis, and eventually, in Christian history, with Christ » (SGCB 300-1).

Cléopâtre, à l'image de la Déesse de l'Être Complet aux visages changeants, révèle tour à tour les multiples facettes de sa personnalité ; il en est de même pour Marc-Antoine, derrière lequel apparaissent les figures d'Adonis, de Dionysos et de son reflet égyptien, Osiris, et même de leur héritier chrétien Jésus Christ. Dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Ted Hughes décrit la transformation qui attend le sujet humain qui, comme Marc-Antoine cédant au tumulte de la passion amoureuse, devient le « noir Adonis » épris d'une fouguese reine : « Before he deserted Octavia, Antony revealed himself in his Egyptian Bacchus persona, in the Bacchanals with his fellow triumvirs on Pompey's barge. Now, having finally cast off his Roman allegiance, and emerged against Caesar, openly in command of the forces of one whom Caesar and Roman regard as a pure Queen of Hell he has, as I described, assumed the Macbeth-like role of the Boar – determined to topple the Roman Adonis figure. » En prêtant allégeance à Cléopâtre et en se plaçant à son service, Marc-Antoine s'engage d'une manière qui doit servir de modèle au sujet humain que Ted Hughes décrit dans son œuvre. De façon surprenante, le poète n'attribue pas la possibilité d'une telle transformation au seul changement d'attitude du seigneur romain, aussi profond et sincère soit-il, mais bien aussi au voyage dépaysant qui le porte, depuis les rives de l'empire romain, jusqu'aux côtes du royaume égyptien : « But by the same change of worlds, from Roman to Egyptian, he has also decisively changed something in himself. He is no longer merely the despised, self-indulgent love of Cleopatra the witch. He has declared himself as the reigning consort of the Queen of a great, sacred kingdom, her 'soldier, servant, making peace or war / As [she] affect'st.' (I.iii. 70-1) And because Cleopatra is the avatar of Isis, as she present herself and is understood to be, antony has become the avatar of Osiris the Egyptian Dionysos, the African Bacchus, the black Adonis » (SGCB 315). C'est ainsi que le sujet humain, placé dans la position de l'Étranger, à la manière du dieu de l'errance

Dionysos défini par Marcel Détiene, peut rencontrer et entrer fructueusement en contact avec ce qui est autre que lui.

Dans *Gaudete*, en outre, le rituel final de métamorphose semble lui aussi définitivement placé sous l'autorité des divinités égyptiennes. Maud, recouverte d'une peau de renard, s'est transformée en une prêtresse protégée par un dieu animal. Le rôle qu'elle endosse dans le récit invite à la considérer comme l'émissaire d'Anubis, divinité funéraire et maître des nécropoles à la tête de canidé, derrière lequel apparaît encore la Reine des Enfers, Hécate.⁶⁸¹ De plus, la peau qui recouvre la domestique rappelle le gant porté par Lumb (« Now she becomes aware that Lumb is holding some slender thing towards her. / He touches her navel with it, it seems to her to be a foxglove », G 141), plaçant sous l'égide du dieu des morts chacun des gestes effectué par les personnages. Alors que Maud recouvre Felicity d'une peau de biche, la jeune femme tressaille de peur (« Felicity is crying with fear / As Maud spread the blueish pale-fringed skin of a hind over her shoulders », G 145) : ainsi parée, Felicity devient la protégée d'Anouket, déesse-antilope associée à Nephtys, déesse des eaux elle aussi protectrice des morts. Le sort de la jeune femme est désormais scellé par la domestique qui s'applique à revêtir complètement son corps, jusqu'à ce qu'elle ait l'impression de s'être bel et bien transformée en biche. L'animal, aussi associé dans la mythologie grecque à la chaste Artémis, symbolise la

⁶⁸¹ « Maud / Seems to have the head of a fox. / The long ragged pelt of a giant fox hangs from her shoulders, its brush and hind legs dangling below her buttocks. / Its forepaws are knotted at her throat, its head in on her head » (G 145). Maud à la tête de canidé devient bel et bien Reine des Enfers : « Moreover the goddess of the underworld, Hecate, is dog-headed, like Anubis. As Canicula, she received dog sacrifices to keep away the pest. Her close relation to the moon-goddess suggests that she was a promoter of growth. Hecate was the first to bring Demeter news of her stolen daughter, another reminder of Anubis. Dog sacrifices were also offered to Eileithyia, the goddess of birth, and Hecate herself is, on occasion, a goddess of marriage and birth. The dog is also the regular companion of Aesculapius, the god of healing, who, while still a mortal, raised a man from the dead and was struck by a thunderbolt as a punishment. » (Jung 5, 346) « Later on Set dismembered the body and scattered the pieces. We find this motif of dismemberment in numerous sun-myths as a contrast to the putting together of the child in the mother's womb. Actually Isis collected the pieces together again with the help of the jackal-headed Anubis. Here the dogs and jackals, devourers of corpses by night, assist in the reconstitution or reproduction of Osiris. [...] The Persians had the custom of leading a dog to the bedside of a dying man, who then had to give the dog a morsel to eat. This custom suggests that the morsel should belong to the dog, so that he will spare the body of the dying man, just as Cerberus was pacified with the honey-cakes which Heracles gave him on his journey to hell. But when we consider the jackal-headed Anubis who rendered such good service in gathering together the remains of Osiris, and the mother significance of the vulture, the question arises whether this ceremony may not have a deeper meaning. This problem has been taken up by Creuzer, who comes to the conclusion that the deeper meaning is connected with the astral form of the dog ceremony, i.e., the appearance of the dog-star at the highest point of the solstice. Hence the bringing in of the dog would have a compensatory significance, death being made equal to the sun at its highest point. This is a thoroughly psychological interpretation, as can be seen from the fact that death is quite commonly regarded as an entry into the mother's womb (for rebirth). The interpretation would seem to be supported by the otherwise enigmatic function of the dog in the Mithraic sacrifice. » (Jung 5, 344-5)

pureté de Felicity ; le nom d'Anouket, en outre, signifiant « celle qui embrasse », renvoie au rôle qui lui est assigné au cours du rituel final.⁶⁸²

La mission qui attend le sujet humain est celle que décrit la transformation « du Marc-Antoine romain herculéen » en un « Marc-Antoine osirien », qui permettra l'émergence de son « être véritable, dieu de l'amour universel, compagnon de la Déesse de l'Être Complet ».⁶⁸³ Tel est le sens donné à la mort de Lumb, lorsque la balle du Major Hagen l'atteint en plein cœur. Son arme, un Mannlicher ·318, a beau rendre audible le désir de vengeance des figures masculines du village, il sert aussi les intérêts de la Reine des Enfers, qui après l'échec de Maud, devra quand bien même triompher. Plusieurs métaphores filées font de l'arme « le premier amour » du Major Hagen, la « déesse élancée à la précision germanique » à laquelle il s'est voué, « la fiancée sans faille » qui peuplait ses rêves « extatiques dans le paradis primordial », la « maïeuticienne des créatures d'Eden », elle-même « mise au monde sans douleur » et « déposée à ses pieds, comme tout droit sortie de la fournaise du Créateur, prête à recevoir son nom ». A la fois déesse inaccessible, femme désirée, et enfant espéré, la carabine est l'objet de toutes les attentions exaltées du Major Hagen. Elle devient source magique de vie et vitalité prodigieusement matérialisée, objet lui-même sacré du sacrement qui consiste, « en une seule goutte de sang », à donner paradoxalement la mort et à réduire ses cibles au silence sans nom du trépas. Le viseur dardé sur la « couronne de Lumb », le fusil d'Hagen est prêt à apposer « ce baiser de tendresse » mortel, dans un accès de cruauté qui signale, toutefois, au moment où est détrôné le piteux monarque Lumb, la douceur de la victoire finale de la Reine des Enfers triomphant du roi Jéhovah, enfin vengée, enfin apaisée.⁶⁸⁴

⁶⁸² « And knots its forelegs across her throat. / She fastens its mask on to the top of her head with a hooked wire; / Felicity feels its hind legs at the back of her knees and calves. // She understands she has become a hind » (G 145). Sur le symbolisme rattaché à la divinité d'Anouket, voir notamment Harari, Roland, et Gilles Lambert. *Dictionnaire des dieux et des mythes égyptiens*. Paris : Le Grand Livre du Mois, 2002.

⁶⁸³ « What now remains, for this Osirian Antony, is for him to free himself, wholly and finally, from that obsolete Herculean Roman Antony, and emerge as his true self, the universal love god, consort of the Goddess of Complete Being. » (SGCB 316)

⁶⁸⁴ Le Major Hagen présente son fusil « au paysage de son mariage et de sa retraite », avec une délicatesse émue que souligne la superbe de la formule faisant valoir toute la campagne offerte au « regard » de l'arme (« Hagen, leaning in the window-frame, / Cheekbone snug to the glossed walnut, introduces his first love to the panorama of his marriage and retirement. / The Mannlicher ·318 / Regards Lumb dutifully, with perfectly tooled and adjusted concentration », G 167). La carabine est la Reine des Enfers et la féroce Déesse qui habite les rêves cruels du Major Hagen : « Germanic precision, slender goddess / Of Hagen's devotions / And the unfailing bride / Of his ecstasies in the primal paradise, and the midwife of Eden's beasts, / Painlessly delivered, with a little blood, / And laid at his feet / As if fresh from the Creator's furnace, as if to be named ». En « sa compagnie, en sa seule compagnie, Hagen sente sa vie se redresser » et retrouver un souffle nouveau (« With her, only with her / Hagen feels his life stir on its root »). Il « caresse » la gâchette, prêt à apposer « ce baiser de tendresse » qui fuse dans un « doux soubresaut » (« The crossed hairs have settled on Lumb's crown. / And now the trigger / Caresses in oil, and the kiss of sweetness jolts softly through Hagen's bones »). Le verbe « caresses », l'adverbe « softly » et la formule « kiss of sweetness », mettant en avant le baiser mortel dont la balle est l'émissaire, soulignent la violence

Le sujet humain doit donc apprendre à n'être plus Hercule et Tarquin, mais Osiris et Dionysos, cet Adonis noir évoqué par Ted Hughes, qui accepte de toucher et d'être touché, de se mouvoir et d'avancer sur le long et périlleux chemin de la métamorphose et de l'accomplissement de son être. Pour que l'homme de la raison puisse guérir de ses maux, il lui faut s'unir à sa Terre-Mère et Fiancée Sacrée, et l'embrasser, faisant sienne l'altérité, l'accueillant en son intimité, s'affranchissant des frontières pour devenir à son tour l'Étranger au cours du long voyage qui raconte les possibilités de sa renaissance et de son épanouissement. Dans *Gaudete*, Lumb a très tôt fait l'expérience de ce contact intime avec la nature : capitale est l'image qui, au début du récit, le montre en train d'embrasser un tronc d'un chêne pour y trouver un regain d'énergie, puis, qui, sous la forme d'un reflet inversé, le décrit à nouveau, dans le dernier chapitre, se pressant contre le « torse » des hêtres pour y puiser l'oxygène qui manque à ses poumons et le feu qui fait défaut à son être tout entier.⁶⁸⁵ Cependant, c'est l'étreinte glaciale de la Reine des Enfers qu'il doit tolérer pour mériter d'embrasser l'ardente Fleur du Paradis, et la rive du lac, où Lumb s'abîmera, seuil qui sépare la terre de l'eau, le temps de la vie de celui de la mort, en offre un symbole puissant. Pour échapper à ses poursuivants, Lumb a pénétré dans l'eau, mais il a beau « presser » son corps contre la surface du lac de façon répétée, il est empêché par une « bordure de nénuphars ». Seules les ondulations provoquées par sa présence dans l'eau sont libres de se disperser et d'atteindre les « claires profondeurs » du lac : Lumb est bel et bien mis à l'écart par la nature, qui lui refuse le refuge de son royaume insondable et de sa claire vérité. « Piétinant dans le froid, pataugeant et chancelant », il progresse tant bien que mal dans l'eau trouble, et n'a d'autre choix que de

pathologique de Hagen, devenue plaisir érotique à donner la mort, tout en signalant le triomphe de la Reine des Enfers, Déesse humiliée enfin vengée.

⁶⁸⁵ Dans un moment de méditation mélancolique, Lumb embrasse un arbre de ses prières : « He tries to make this ash-tree his prayer. / He searches upward and downward with his prayer, reaching upwards and downwards through the capillaries, / Groping to feel the sure return grasp / The sure embrace and return gaze of a listener » (G 53). A la fin du récit, trébuchant pour se hisser « sur les remparts de racines usées par les troupeaux » et « sous le torse des hêtres tachetés par des tortillons de lichens, érodés par les lichens », « sous la masse des feuilles se soulevant dans leur prime tendresse », se frayant un chemin entre les troncs, « dans leurs brèches ventées », Lumb laisse à nouveau son corps se reposer contre un arbre (« With jarring and clambering strides / He hauls himself up among the sheep-worn ramparts of roots / And under the twisted lichen-splotched, lichen-corroded / Torsos of the beeches / And the stirring leaf mass in its first tenderness. / In the draughty gap among trunks / He lets his stopped body, which he had forced to keep moving, / Loll and lean to a tree », G 156). Lumb sent ses poumons bouillonner, son corps s'enflammer, broyé, comme si le sang qui coulait dans ses veines se déversait dans d'âpres sillons de métal (« His lungs churn, his body flames, / He feels mangled / As if his blood had been pouring through rough iron channels »). La nature broussailleuse autour du Révérend semble vibrer d'une force dont lui est désormais privé. Plus humaine que lui, elle inspire, s'emplissant de la force du vent qui se glisse autour des arbres tandis que Lumb, le corps brisé, expire (« And now embracing the tree he flattens himself closely into it »).

renoncer à cet « au-delà » salvateur et d'accepter son sort, ici-bas.⁶⁸⁶ Le contraste établi entre l'immobilité du paysage (« the still land ») et le « long tapis d'échos » qui se « déroule » et « tapisse » l'horizon de sa rumeur incompréhensible (« And the long carpet of echoes unrolls / Across the still land into the upholstered distance », G 166) souligne l'épaisseur de ces bruissements qui enveloppent Lumb comme une étoffe, rappelant la « complexité soyeuse de la boue » (« the silken complexities of the mud »), dans laquelle il s'enfonce. Lumb doit accepter de laisser son corps se faire « embrasser » par cette enveloppe liquide qui lui servira de suaire : enfin, il s'immerge dans l'eau pour ce baptême fatal et s'abandonne à « la folie sauvage et finale de l'étreinte glacée » de sa Reine infernale (« Eager to sink himself / Equal to the wildness and finality of the cold grip »).

Comme le rappelle Mircea Eliade dans *Images et symboles*, l'immersion du sujet humain dans l'eau renvoie à l'expérience fondamentale et « fulgurante du moment intemporel (*in illo tempore*) où eut lieu la création » dont elle est la « répétition symbolique » : « le symbolisme des Eaux implique aussi bien la Mort que la Renaissance. Le contact avec l'eau comporte toujours une régénération », notamment parce qu'elle permet, plutôt que d'entraîner une « extinction définitive », de « multiplier le potentiel de vie » par une « réintégration passagère dans l'indistinct », et permet l'émergence « d'une nouvelle création, d'une nouvelle vie ou d'un homme nouveau ». Ainsi, comme le suggère l'immersion de Lumb dans le lac, à la fin du récit de *Gaudete*, « au point de vue de la structure, le 'déluge' est comparable au 'baptême', et la libation funéraire aux lustrations des nouveaux-nés ou aux bains rituels printaniers qui procurent santé et fertilité ».⁶⁸⁷ Cette immersion a déjà lieu dans « Cleopatra to the Asp », extrait de *Lupercal*, où elle devient le clair symbole de l'union à la fois fatale et vivifiante entre Cléopâtre et Marc-Antoine. La reine égyptienne meurt en s'immergeant dans

⁶⁸⁶ L'accumulation de verbes, d'abord conjugués, puis substantivés (« wades », « plunges », « floundering », « deepening ») met en évidence les difficultés croissantes du Révérend à progresser dans la boue et l'eau trouble (« He wades into coldness, with plunges and floundering, deepening », G 160). Il cherche en vain à traverser la surface de l'eau pour échapper définitivement aux hommes : « Lumb presses deeper, leaning into the surface blade of the water », « He pushes out further, chesting the cold press, till he pauses / In the oily fringe of lilies. / His broad ripples go riding out over the clear depth beyond / Which is floored with a pale jungle » (G 166).

⁶⁸⁷ « Le contact avec l'eau comporte toujours une régénération : d'une part parce que la dissolution est suivie d'une 'nouvelle naissance', d'autre part parce que l'immersion fertilise et multiplie le potentiel de vie [...] Au déluge ou à la submersion périodique des continents correspond, au niveau humain, la 'deuxième mort' de l'âme (l'humidité' et *leimon* des Enfers, etc.) ou la mort initiatique par le baptême. Mais, tant sur le plan cosmologique que sur le plan anthropologique, l'immersion dans les Eaux équivaut, non à une extinction définitive, mais à une réintégration passagère dans l'indistinct, suivie d'une nouvelle création, d'une nouvelle vie ou d'un homme nouveau, selon qu'il s'agit d'un moment cosmique, biologique ou sotériologique. [...] Les lustrations et les purifications rituelles avec l'eau ont pour but l'actualisation fulgurante du moment intemporel (*in illo tempore*) où eut lieu la création : elles sont la répétition symbolique de la naissance des mondes ou de l'homme nouveau' » (Eliade, Mircea. *Images et symboles*. 1952. Tel. Paris : Gallimard, 2018, 213-4)

le fleuve d'où elle est issue, montrant la voie que son amant et le sujet humain décrit par Ted Hughes doivent emprunter : celle de la mer dans laquelle elle enfonce ses cuisses (« my thighs splay / Into the squalled Mediterranean »), du fleuve qui « s'anime en elle » (« Nile moves in me »), fluide dont elle s'abreuve (« Seeming to bring them the waters that make drunk / Caesar, Pompey, Antony I drank ») et qui l'absorbe (« Drink me, now, whole »).

Dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Ted Hughes insiste sur le fait que Didon est aussi bien liée aux figures féminines plaintives qu'aux femmes vengeresses qui peuplent l'œuvre de Shakespeare.⁶⁸⁸ Dans « Cleopatra to the Asp », il place ce double héritage au premier plan, à travers la mention du sourire douloureux provoqué par la morsure fatale du serpent qui achève la fière reine d'Egypte (« Now that I seek myself in a serpent / My smile is fatal »), alors qu'elle invoque la lune et ses pouvoirs (« May the moon / Ruin him with virginity »). Ces images rappellent celles employées dans « The Plaintiff » : le hibou hermaphrodite qui transmet la complainte de la figure féminine déshonorée par l'homme de la raison décrit dans *Cave Birds*, incarne « l'ombre de [son] sourire » (« Your smile's shadow ») et fait briller l'éclat de « sa lune de douleur » (« This is your moon of pain »), révélant qu'à travers Maud, Cléopâtre et la Reine des Enfers, c'est aussi la volonté posthume de Felicity, de Didon, de la Déesse offensée, qui sera honorée. C'est bien l'éclat de la lune qui brille au moment où le sujet humain reçoit le baiser de la mort, et plonge sous la surface de l'eau, comme Lumb (« it flails the lake's sky-colours, heaving out slow wings of cold evening shadow », G 168), mais aussi comme le chevalier de fer représenté dans la troisième partie du poème « Gog », extrait de *Wodwo*. Acceptant ce baiser comme la fatale piqûre du serpent qui achève Cléopâtre, rejoignant les ténèbres du rêve et de la mort, le héros désœuvré ne fait plus qu'un avec sa matrice tellurique, et ainsi, seulement, peut se préparer à renaître.⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ « I mentioned the ways in which Dido's role as the wife of the usurped one, and sister of the usurper, associates her with the two lineages of Shakespeare's women, one of which might be called the fallen Sophia lineage (from Rosalind to Miranda) while the other might be called the Queen of Hell or Hecate (of which Lady Macbeth is the most celebrated, and Sycorax the last). I also mentioned the ways in which Dido's role as the rejected Venusian beloved associates her, painfully but most emphatically, with Shakespeare's great female plaintiff, whose lineage (voluble or silent) runs from Venus in the first long narrative poem, through Helena, Mariana, Juliet, Ophelia, Desdemona, Cordelia, Volumnia / Virgilia, Imogen, Thaisa / marina, Hermione / Perdita to Miranda (and perhaps, stepping outside the magic circle, one might include Shakespeare's wife / mother / daughter). But the same role (according to the remorseless mechanics of the Tragic Equation) also associates her with what the rejecting heroes incur from their rejection of each of these women; the vision of the Queen of Hell and the assault of the Boar. » (SGCB 422)

⁶⁸⁹ « The unborn child beats on the womb-wall. / He will need to be strong / To follow his weapons towards the light. / Unlike Coriolanus, follow the blades right through Rome / And right through the smile / That is the judge's fury / That is the wailing child / That is the ribboned gift / that is the starved adder / That is the kiss in the dream. » (CP 163)

Dans les ténèbres de la mort a lieu la transformation décisive évoquée par Ted Hughes à propos d'*Antony and Cleopatra*⁶⁹⁰ : « The play is shaped like one of Yeats's gyres. It begins with the love god fully formed but unacknowledged, trapped within the self-ignorant, military Herculean *bon viveur*, who is still confidently wrestling for political control of the Roman world. It ends with the crushed, empty armour of the former Herculean warrior, like an empty chrysalid, while the liberated love god, like an iridescent new winged being, lies in the lap of the Goddess, his love 'total and unconditional', reunited beyond life and death (in the high tomb) with the adoring Goddess » (SGCB 316-7). La métamorphose de Marc-Antoine, d'Hercule en Osiris, miracle d'amour alchimique, rappelle le parcours de guérison étudié par le poète dans l'œuvre de Leonard Baskin où le pendu, lui aussi « chrysalide », est devenu libellule et est enfin parvenu à exprimer ce que Ted Hughes nomme l'« être véritable » du Marc-Antoine imaginé par Shakespeare, l'esprit guérisseur et créatif du pendu et de la libellule dessinés par Baskin, le noyau vital et divin de l'être poétique qui fonde l'œuvre de T. S. Eliot.⁶⁹¹

Dans *Cave Birds*, enfin, Ted Hughes insiste tout particulièrement sur la nécessité d'un engagement volontaire et actif. Comme le personnage dépeint dans le poème « The Executioner » qui ose enfin approcher et toucher son bourreau et s'en remettre à lui (« You touch him »), le sujet humain doit apprendre à tendre la main : c'est le sens donné, dans le poème, à cet écho entre les deux verbes « fill » et « feel », qui fait de l'expérience sensible et du contact véritable avec la mort les conditions de la renaissance et de la plénitude retrouvée. Il faut présenter une paume ouverte pour se laisser guider : ainsi, dans « First, the Doubtful Charts of Skin », le protagoniste, lisant dans les lignes qu'il y voit inscrites, s'en remet aux réseaux qu'elles tracent sur sa peau et prend la route (« Came into my hand – I set out »), embarquant comme Ulysse pour le long voyage qui le ramènera sur ses terres, qui permettra la réunion du royaume de

⁶⁹⁰ *Antony and Cleopatra* « occupies a special place in Shakespeare's steady advance towards his solution of the Tragic Equation. It marks the point of substantial transformation between those plays in which a man destroys himself and his world through his misunderstanding and rejection of Divine Love, and those in which Divine Love redeems him in spite of his misunderstanding and its consequences ». (SGCB 319)

⁶⁹¹ « What now remains, for this Osirian Antony, is for him to free himself, wholly and finally, from that obsolete Herculean Roman Antony, and emerge as his true self, the universal love god, consort of the Goddess of Complete Being [...] (SGCB 316) ; « The dead man has to flower into life. And so this skinned carcass, so wrapped and unwrapped in its pain, is becoming a strange thing – a chrysalis. A giant larva. And under Baskin's continuous concentration – the labour of his arduous life – it emerges at last, as a Dragonfly. [...] The operation of art comes to the same thing, whichever way we describe it. Whether we say that it enacts [...] – the birth, in 'hard and bitter agony', of the creative, healing spirit, the nativity of the redemptive divine gift, or that it demonstrates the biological inevitability of art, as the psychological component of the body's own system of immunity and self-repair. (WP 97-8) ; « [...] and, more important, and reintroducing with a bang the heady higher gyroscope of a sacred creation, it may represent and may even contain, in its vital and so to speak genetic nucleus, the true self, the self at the source, that inmost core of the individual, which the Upanishads call the divine self, the most inaccessible thing of all » (WP 274-5).

Cléopâtre et de l'empire auquel appartient son amant. Le sujet humain qui s'engage ainsi découvre la vérité insondable de l'intime altérité qui habite en lui-même, révélation offerte par l'amour divin « total et inconditionnel » dont parle Ted Hughes à propos de Cléopâtre et Marc-Antoine. Derrière la force de l'*eros* passionnel surgit ainsi l'énergie de la *caritas* : l'homme tend son cœur ouvert pour que la mort le lui arrache et, comme le vautour de Prométhée, fasse connaître à son corps palpitant et son âme frémissante l'espoir du renouveau et de la béatitude.⁶⁹²

c. Le feu de la tempête, la fleur ensanglantée et le tonnerre des tambours : l'expérience rituelle de la transe et de la transformation

Dans *Gaudete*, le feu est une force cataclysmique : il accompagne le débordement et le déchaînement des autres éléments naturels qui signalent aux hommes la précarité de leur existence et la nécessité de se soumettre aux impératifs du monde auquel ils appartiennent. Ainsi, lorsque Lumb, réfugié chez lui, profite, inconscient, de la chaleur réconfortante de sa cheminée, puis plonge dans le sommeil, les seules flammes qu'il voit encore face à lui ou dans son rêve, sont celles, menaçantes, qui signeront sa fin et soulignent la fonction symbolique de cette dernière. Dans le songe du Révérend, le volcan qu'il aperçoit est la Cathédrale vers laquelle se précipite, comme par flots, une masse indistincte de figures humaines.⁶⁹³ La réunion des pouvoirs du feu et de l'eau, dans ces images, renforce l'impression de désordre auquel la nature en furie participe.⁶⁹⁴ Lumb voit des femmes, « noires comme des mouches »,

⁶⁹² « In this way, as I remarked, while the drama portrays the self-destruction of the great Roman Antony on the tragic plane, it becomes, on the transcendent plane, a theophany, the liberation of Antony's Osirian Divine Love nature, under the 'magical' influence of the completeness of Cleopatra's » (SGCB 316). Ted Hughes évoque l'*eros*, la force de l'amour passionnel (SGCB 317-8), mais c'est aussi la *caritas* qui apparaît lorsqu'il définit la béatitude de Marc-Antoine finalement uni à sa bien-aimée divine (« blissfully happy with his Divine Beloved », SGCB 320).

⁶⁹³ Lumb sombre à cet instant dans un nouveau délire effrayé (« He sees / A distant volcano. / It is not a volcano, but a hill. / He sees a church-shape, a silhouette Cathedral / On top of the hill. / He sees, with difficulty, a river of people / Flowing up the hill. / It is like a marching of ants. / It is a river of women / Flowing up the hill / To the Cathedral », G 118). Le caractère haché du passage, constamment entrecoupé par des rejets, met en évidence la violence saccadée de la foule qui progresse comme une houle enragée vers la Cathédrale.

⁶⁹⁴ Lumb voit les corps qui s'entassent et forcent le passage, les visages dévastés mais déterminés, les mains tendues qui se distinguent de la masse (« They are crushing in through the great West open doors of the Cathedral. / Bodies cram the doorway, in pain. / In struggle, / Stricken and driven faces and reaching hands, seen with difficulty » G 118). Le recours à l'adjectif « stricken » établit un parallèle entre la masse humaine, dans laquelle Lumb distingue probablement les femmes qu'il a séduites, et la statuette reposant sur le manteau de sa cheminée, qui arborait une expression similaire (« With a stricken expression », G 110). Ce terme met donc en avant cette

s'assembler et « convoquer par leur nom, les victimes et les rescapés, s'enquérir des bonnes et des mauvaises nouvelles » (« Women black as flies / Like women mobbing for names / At some pithead disaster, mobbing to see bodies and survivors, to hear the good news, the terrible », G 119). Rien ne semble pouvoir les arrêter, pas même les corps qui s'amassent dans la Cathédrale bondée : les femmes se fraient un chemin jusqu'à l'autel comme pour échapper à un naufrage.⁶⁹⁵ Les mains et les visages qu'elles tendent rappellent la scène où le Révérend faisait l'expérience de l'étreinte sans commune mesure de la créature de boue, et manquait d'être enseveli ; Lumb est certes Narcisse rescapé du combat qui l'opposait à son double comme à son reflet mais il n'échappera pas deux fois à la noyade. En effet, le vacarme des cris qui résonnent comme « un million d'oiseaux marins » (« Their noise is a shrill million sea-bird thunder », G 119), fait entendre le tonnerre qui gronde encore au moment où les villageois se mettent en marche pour accomplir leur vengeance, répétant le mouvement de la foule de femmes vers la Cathédrale dans le rêve de Lumb. A la fin du passage, dans le silence de l'ellipse qui ne montre pas le cauchemar se dissiper, le lecteur imagine donc le Révérend se diriger vers l'église, où il se retrouvera dans le chapitre suivant, comme dans la gueule du loup. La compression de la dernière formule où s'accumulent les adjectifs, mettant puissamment en avant ces cris d'oiseaux comme autant d'appels au secours, faisant trembler le ciel déchiré par l'orage, signale l'imminence de la catastrophe, et souligne l'importance symbolique de la fureur de la nature.⁶⁹⁶

Si Mircea Eliade met en avant la richesse du symbolisme de l'immersion à travers la double image du déluge – baptême et rappelle que la hiérogamie cosmique est célébrée alors que l'orage se déchaîne, c'est pour signifier la valeur de ce motif dont Ted Hughes s'empare également. Le grondement du tonnerre fait en effet résonner le rugissement de la tempête dont le poète s'attache à étudier la signification dans les drames de William Shakespeare. Dans le

douleur extraordinaire, qui submerge non seulement Lumb, mais aussi tous ceux qui sont devenus ses victimes, et rend irrémédiable la capitulation du Révérend, souverain sans sujets. La foule qu'il distingue et qui prend l'apparence d'une vague puissante est en effet celle des villageois lancés à sa poursuite, prête à déborder et à l'engloutir.

⁶⁹⁵ La seconde comparaison transforme la scène en catastrophe naturelle, soulignant l'emballement des forces de la nature au moment où Lumb voit en rêve le désastre à venir. La première, s'ajoutant à l'image des femmes s'avancant vers la Cathédrale comme une « procession de fourmis » (« It is like a marching of ants », G 118), met en évidence la métamorphose des figures humaines en des bêtes industrieuses et déterminées à mener à bien leur sinistre ouvrage. (« They pile into the Cathedral, which is already packed, / Almost climbing over each other, / pressing towards the high altar, / Raised faces, crying towards the altar, and arms lifted towards it / Like swimmers from a wreck, / As if the Cathedral were sinking, with its encumbering mass of despairing women, / As if that altar were the only safety, / As if the only miracle for them all were there », G 119).

⁶⁹⁶ « Touched by the thunderish atmosphere of evening catastrophe, / The mood of disaster, / With thrushes washing their voices in the garden, and beyond, / And pigeons soothing each other, / And the flame-burdened laburnums shedding their blue shadows on the pavement, / And the dark phalanx of men close together. » (G 144)

dernier chapitre de *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Ted Hughes explique que le motif de la « tempête », employé pour la première fois dans *Richard III*, réapparaît à de multiples reprises dans l'œuvre du dramaturge jusqu'à ce que, dans *Macbeth*, soient décrites, non pas une, mais deux tempêtes : selon le poète, chacune obéit à une logique symbolique distincte, et elles marquent donc un tournant dans l'œuvre de Shakespeare.⁶⁹⁷ C'est en prenant l'exemple de *Measure for Measure* que Ted Hughes décrit la symbolique initialement rattachée au motif de la tempête, à partir de l'Équation Tragique définie grâce à l'étude des deux poèmes *Venus and Adonis* et *Lucrece* : lorsque Adonis rejette la Déesse qui l'aime, elle se transforme en une Bête sauvage et enragée dont le seul but est d'exterminer celui qui est devenu son pire ennemi. Cette Bête destructrice et vengeresse, cependant, n'est que le reflet du propre désir refoulé d'Adonis et renvoie à un élan irrépressible vers la Déesse que cet émule du roi puritain Jéhovah refuse d'assumer (SGCB 192). Par conséquent, lorsqu'il succombe, n'ayant pas compris les raisons de sa condamnation et de sa mort, Adonis fait place à Tarquin, venu pour prendre à son tour sa revanche, retrouvant son trône et destituant définitivement la Déesse de la nature au moment où le monde sombre dans le règne étourdissant de la violence permanente. Le motif de la tempête met symboliquement en avant le moment, par exemple dans *Measure for Measure*, de la mort d'Angelo / Adonis et de l'émergence d'Angelo / Tarquin : « autrement dit, le tonnerre divin gronde pour signaler la charge de la Bête-en-tant-que-Déesse-enragée » cherchant à se venger de celui qui l'a repoussée.⁶⁹⁸ Dans *Macbeth*, Ted Hughes remarque que la tempête mise en scène dans le premier acte au moment de la mort de Duncan, et celle qui a lieu dans le quatrième acte lorsque Macbeth rend à nouveau visite aux trois Sorcières, n'ont pas la même signification et qu'ainsi est marqué un point de bascule dans l'œuvre de Shakespeare : « This storm is the climax of the storms that accompany the overpowering of Adonis and the emergence of Tarquin. Macbeth, as it turns out, has brought the fury to a point of psychological melt-down – that not even a Tarquin can withstand. [...] At this point, in other words, the meaning of the Storm changes. The second storm in *Macbeth*, described by Macbeth

⁶⁹⁷ « The Storm enters the drama – in functional form – in *Richard III*. By the time it reaches *Macbeth* its meaning is clear. But there are two storms in *Macbeth*. In the second storm the meaning has changed. [...] After that, though the Storm reappears regularly, right up to *The Tempest*, it remains attached to this second meaning – and never again reverts to the first. What is happening here becomes fully understandable only when the Storm's relationship to two other factors is taken into account. The first of these is its relationship to the charge of the Boar. The second is its relationship to the two planes, the tragic plane and the transcendental. » (SGCB 383)

⁶⁹⁸ A propos de *Measure for Measure*, Ted Hughes explique : « What has happened in this case, as can be seen, is that the Storm (the thunder of Jove, speaking through Isabella, as thunderous Apollo will speak through Hermione) has been even more tightly integrated with the death of Angelo / Adonis and emergence of Angelo / Tarquin. In other words, the heavenly thunder accompanies the charge of the Boar-as-the-enraged-Goddess, just as, here, Isabella is the mouthpiece of the rejected, enraged Goddess. » (SGCB 386)

when he goes back to consult the three Witches, will have quite a different meaning » (SGCB 388).

Ted Hughes décrit le tournant qui a lieu lorsque les trois Sorcières, à l'image de la Déesse aux trois visages, formulent les trois ultimes prophéties qui annoncent irréfutablement la déchéance de Macbeth. Ce dernier, saisi d'un effroi incommensurable, comprenant que rien ne pourra le sauver, et qu'il n'a plus d'autre choix que de continuer à verser le sang de ses ennemis, recule devant sa propre ignominie.⁶⁹⁹ Ted Hughes, décryptant la prophétie des trois Sorcières, montre qu'elle n'annonce en réalité pas seulement la mort prochaine de Macbeth, mais qu'elle suggère également les conditions de sa renaissance possible, non plus en tant que Tarquin, roi vengeur et destructeur, mais en tant qu'un Adonis repent, pardonné et sauvé, symbolisé par un enfant et une fleur ensanglantés. Du chaudron des Sorcières émergent trois apparitions révélatrices : premièrement, celle de la décapitation finale de Macbeth par Macduff qui, selon le poète, renvoie à la « mort de sa conscience charnelle » et annonce la « renaissance de sa conscience spirituelle ». La deuxième apparition est celle d'un enfant ensanglanté, qui annonce au roi qu'aucun homme né d'une femme ne pourra lui faire du mal : tout en désignant Macduff de façon cryptique, l'apparition suggère qu'à la place de Tarquin, c'est bien « la fleur ensanglantée d'Adonis » qui émergera suite à la mort de Macbeth. Troisièmement, surgit un enfant couronné brandissant l'arbre qui, selon Ted Hughes, est celui de la Déesse qui donne naissance à l'enfant divin Adonis, arbre qui permet la résurrection d'Osiris et qui est utilisé pour le sacrifice d'Attis et du Christ ; cet arbre est aussi celui contre lequel Lumb sera effectivement sacrifié à l'image d'Hercule, et à partir duquel son double apparaîtra.⁷⁰⁰ La Fleur

⁶⁹⁹ « Macbeth himself, too laden with blood and guilt to take advantage of the little window that has opened in his 'terrible dreams', unaware of what has happened, rushes towards worse murders, in defiance of the revelation, and is soon killed in despair – aware that his life has become empty, blind automatism, a tale 'told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing'. [...] Whereas all earlier storms have accompanied the death of Adonis and the emergence of Tarquin, as if the pains and terrors of the one were actually the birth pangs and labour that delivered the other, this new storm clearly accompanies the death of Tarquin and the emergence of the redeemed one, who is also a flower and a child. And here, too the pains and terrors of the one seem to be the birth pangs and labour that deliver the other. What this means is that somewhere between the two thunders, in *Macbeth*, the Storm itself has changed planes. It has shifted from the blood-bolstered, hellish atmosphere of the tragic plane and Tarquin's doom to a radiant higher plane where the 'fingers of powers above' tune it to a music of transcendental peace, showering flowers on the spiritual reborn. » (SGCB 398-9)

⁷⁰⁰ « At the opening of Act Four, after the murder (and ghostly return) of Banquo, Macbeth, trapped in his career as a murderous butcher, fearful of the future, comes back to the three Witches to hear 'by the worst means, the worst' of what is to come. This spectacular short scene consists of his opening request, followed by exchanges with three apparitions that are conjured by the Witches out of the cauldron. Each apparition makes a prophecy about his fate. [...] The first apparition is the image of an armoured head, which tells Macbeth that he needs to beware the Thane of Fyfe, Macduff. This mild warning, which Macbeth takes as a warning of danger rather than of anything else ('Thou hast harp'd my fear aright') is, of course, if Macbeth only knew it, the open identification of his executioner. Moreover the head is a meaning in itself. [...] Throughout mystical tradition, beheading signifies 'removing carnal consciousness, replacing it with spiritual consciousness'. In general, beheading means to be

est l'autre symbole capital qu'exploite William Shakespeare, d'après Ted Hughes, pour donner une impulsion nouvelle à l'Équation Tragique : Adonis ne meurt plus pour permettre l'émergence de Tarquin qui le vengera aveuglément, parce qu'il hait encore la Déesse qu'il a rejeté. Adonis renaît sous la forme d'une fleur parce qu'il est l'amant de la Déesse et que cette dernière l'a pardonné, pour la bonne raison qu'il a compris son erreur, enduré son châtement et expié sa faute : « In the Flower the loving Adonis, beloved of the Goddess, has been reborn – as the same loving Adonis, beloved of the Goddess. The fact that he dies as a demi-god or god, and is reborn as a flower, is merely a way of expressing a primeval fact that he is at all times the god of the vegetative cycle, both god and flower, and always the beloved of the Goddess », ⁷⁰¹

En ce point de l'œuvre de William Shakespeare, cette dernière apparition symbolise le tournant à partir duquel le héros tragique, reconnaissant sa culpabilité, accepte sa condamnation, mais Lumb n'en est qu'au début de sa transformation, et jusqu'au bout, il tentera d'échapper à son sort. ⁷⁰² Dans le Prologue, il n'a pas aperçu la « fleur ténébreuse » apparue sur

reborn with a new, other consciousness. [...] The next apparition is a bloody child, who tells Macbeth that 'none of woman born / Shall harm Macbeth'. [...] What this second apparition is saying then, is: 'Tarquin will be reborn f the spirit, on the transcendental plane, harmless as a child, the beloved of the Goddess, like the bloodied Adonis flower.' The third apparition to rise from the cauldron is a crowned child with a tree in its hand, who tells Macbeth that he is safe until 'Great Birnam wood to high Dunsinane hill / Shall come against him.' [...] In this image, the Tragic Equation, on the mythic plane, has delivered its third and final fiat. The Divine Child Adonis is born from a tree, Osiris is resurrected from a tree, Attis and Christ are sacrificed on trees; the tree is the Goddess. » (SGCB 394-7)

⁷⁰¹ « When Shakespeare disrupts this happy arrangement, making Adonis reject the Goddess, reject her as if he feared and hated her, he still keeps the old myth's ending [...] Adonis no longer dies as the Goddess's lover. He now dies in the full flush of his crime against her (his rejection of her Divine Love). He dies, apparently, with his tragic crime on his head, still unredeemed, still unreconciled, in his will, to the total demand of Divine Love, the immense offer of Complete Being. In that case, when Venus plucks the flower that springs from his blood and tucks it between her breasts and kisses it, as she flies off, it can only mean that for some reason she has forgiven him. That is to say, by his violent death, Adonis must have atoned. The Goddess, as the fatal Boar, has forced him to atone. » (SGCB 389)

⁷⁰² Ted Hughes reprend le schéma qu'il observe dans l'œuvre de Shakespeare pour bien le clarifier. Il explique : « Having been driven mad in the first death (adonis to Tarquin), the hero will now be forced to atone (Tarquin into the reborn, flowering, redeemed one) in the second one » (SGCB 397-8). A propos de *Macbeth*, il explicite : si les deux tempêtes n'ont pas le même sens, c'est parce qu'entre la première et la seconde, Macbeth a commencé à éprouver des doutes et des regrets et a donc exprimé d'une certaine manière sa probable volonté d'expié sa faute (« Somewhere between the two storms, in other words, Macbeth has begun to atone », SGCB 399-400). Enfin, il résume l'évolution du schéma dans l'œuvre de Shakespeare : « To summarize: in *Richard III*, the external storm appears as the violent accompaniment of Adonis's death and Tarquin's emergence. It rumbles and flashes along the tragic plane, through *Measure for Measure*, *Troilus and Cressida*, *Hamlet*, *Othello* and the first part of *Macbeth*. In each case its eruption coincides with that 'first' death, and symbolises the cosmic dimension of the charge of the Boar, producing Tarquin on the tragic plane. Somewhere in Act Three of *Macbeth*, under the abnormal stress, the sleeping mythic genes of Adonis's redemption are awakened, and the transcendental plane opens – as an escape from the intolerable, mortal circumstances of the tragic plane. The Storm thereupon crosses over to the transcendental plane and the flower child rises from the cauldron, to show Macbeth not his personal future, but the future of Shakespeare's tragic hero, whom he too briefly incarnates. From that point, all of Shakespeare's storms are of the new type and perform the new function, roll their thunders along the

les lèvres de la figure féminine (« The upper lip lifted, dark and clean as a dark flower », G 14) et il ne comprend pas les signaux lancés de façon répétée par Maud qui est son double autant que celui de la Déesse offensée. Pour annoncer sa revanche, la domestique arrangeait, des deux côtés du lit de son maître, les bourgeons du fertile pommier et les funestes fleurs de lilas, faisait se diffuser le parfum des secondes et déposait les premiers au pied d'un sycomore, devant la tombe de la figure féminine déshonorée, promettant de la servir inconditionnellement. Maud, préparant la vengeance de la Déesse, devient la Sorcière aux trois visages qui annonce sa mort à Lumb-Macbeth : elle veille comme une mère sur le pigeon qu'elle va décapiter, et se recouvre du sang de l'oiseau devenu son propre enfant (« she continues to paint herself / [...] As if she were doing something crazy / With the body of her own child », G 118), faisant déjà valoir la fleur ensanglantée du divin enfant Adonis, mais aussi le sang de Lumb et de Felicity qui, avant, devra couler. Cette troisième apparition, Lumb la découvre lui-même, lorsque dans la Cathédrale, ébloui par la beauté de Maud, il se retrouve face à « l'éclat radieux d'un buisson en fleurs phosphorescent » (« Throned beside him / An apparition, a radiance, / A tall blossoming bush of phosphorous / Maud has become beautiful », G 121), puis découvre, émerveillé, la beauté féline et florale de sa promise Felicity (« A hot-throated opening flower of tiger, splitting all the leafy seams of her body », G 141).

La « fleur ténébreuse » de la figure féminine du Prologue, remplacée par le buisson bourgeonnant et radieux de Maud, puis par la fleur-fauve de Felicity, tisse le lien entre la femme et la flamme, entre la Déesse de l'Être Complet et le feu de Prométhée, entre la Fleur ensanglantée du divin enfant Adonis et le tonnerre de la tempête que la Reine offensée fait gronder, mais révèle encore l'importance symbolique de Dionysos qui veille à la réalisation de ce rituel initiatique de transformation. Comme le suggère Maria Daraki, « les racines plongées dans l'obscurité souterraine, et la tête brillant de toutes les grâces d'Aphrodite, la 'fleur noire' de Dionysos dit le lien entre l'hymen et la mort. Le fils de Sémélé est né avec cette fleur entre les mains. Morte par le fait de Zeus, son divin amant, la 'mère infernale' de Dionysos s'avance, chez Pindare, au cœur du 'printemps parfumé', alors que sur la terre ce sont les belles violettes et les roses qui se mêlent aux chevelures » (Daraki 97). Dionysos-à-la-fleur-noire rappelle aux hommes la nécessité d'embrasser la mort avec la ferveur de l'amour, et rappelle que, comme lui, et comme l'exige la Déesse bafouée, il faudra mourir plusieurs fois pour espérer renaître à soi. Avant tout, la figure de Dionysos, dieu étranger et étrange, raconte la transformation

transcendental plane, violently force the Tarquin to atone in the second death, induce his rebirth into the arms of the waiting Goddess, and fade in music. » (SGCB 400)

radicale de l'être humain qui accepte la « sensuelle cruauté » de son sort, qui reconnaît avec la sagesse qu'a seul le fou, l'intime altérité qu'il contient en lui-même et comprend qu'il lui faut mourir pour vivre à nouveau, qu'il lui faut souffrir pour pouvoir jouir. Cette métamorphose constitue pour Friedrich Nietzsche le « phénomène *dramatique* originel », ⁷⁰³ et c'est le sens de l'épreuve traversée par le dieu comme par le sujet humain décrit par Ted Hughes : « ce héros est le Dionysos souffrant des Mystères, le dieu qui sur lui-même fait l'épreuve des souffrances de l'individuation, et dont d'admirables mythes racontent qu'enfant, il fut déchiqueté par les Titans et qu'on le vénère, ainsi mutilé et dispersé, sous le nom de Zagreus ». Le philosophe met en avant cette légende qui suggère « que le démembrement, la *passion* dionysiaque proprement dite, équivaut à une métamorphose en air, eau, terre et feu, et que nous devons par conséquent considérer l'état d'individuation comme la source et la cause originelle de toute souffrance, comme quelque chose de condamnable en soi. C'est du sourire de Dionysos que sont nés les dieux de l'Olympe, mais de ses larmes que sont faits les hommes. Dans son existence de dieu démembré, Dionysos possède la double nature d'un démon cruel et sauvage et d'un souverain bienveillant et doux » Friedrich Nietzsche souligne aussi que la renaissance de Dionysos, qui annonce « la fin de l'individuation », fait briller « un rayon de joie sur la face du monde lacéré, morcelé en individus » et met fin à un deuil qui devait être éternel. (Nietzsche 1872, 69-70)

La tempête qui gronde dans l'œuvre de Shakespeare pour annoncer le moment où la Déesse vient prendre sa revanche et le déchaînement de la nature qui rugit dans les rêves de Lumb renvoient ainsi à la première mort de Dionysos, à son sacrifice et sa passion, à la « métamorphose en air, eau, terre et feu » qui fonde la dualité du dieu à la fois « démon cruel et sauvage et maître doux et clément ». Il marquent le moment charnière où les chemins s'ouvrent sur le passage de la mort, qui devient possibilité d'un renouveau inédit. Comme le rappelle Joanny Moulin dans *La Langue rémunérée*, « il est bien entendu que le terme *individuation* a pour Nietzsche un sens différent et quasiment inverse de celui qu'il a pour Jung » : le premier entend par là la façon dont la nature se sépare en individus, tandis que le second emploie ce

⁷⁰³ « Or ce don, cette faculté de se voir ainsi entouré d'une cohorte d'esprits avec qui se sentir en communion profonde, l'émotion dionysiaque est capable de la communiquer à une foule entière. C'est là le processus même de la formation du chœur tragique – et c'est le phénomène *dramatique* originel : assister soi-même à sa propre métamorphose et agir dès lors comme si l'on était effectivement entré dans un autre corps, dans un autre personnage. » (Nietzsche 1872, 59-60). L'expression « Dionysos : sensualité et cruauté » est le titre d'un des *Fragments* inclus dans le §1049 de la *Volonté de Puissance* (Nietzsche, Friedrich. *Volonté de Puissance*. 1872. Trad. Henri Albert. In *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche*. 1901. Paris : Mercure de France, 1906 ; cité par Fontaine, Philippe. « Nietzsche et la tragédie grecque ». In *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°54, 1995, 370 ; URL : https://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1995_num_54_4_2400)

terme pour théoriser « la complétion et l'épanouissement du Soi, qui revient à une *coincidentia oppositorum* et équivaut en fait à la fusion de l'individu dans l'indivis de son 'âme' et du monde ». Malgré leurs divergences, ces deux conceptions aident à comprendre la « quête » que Ted Hughes n'a de cesse de mettre en avant dans son œuvre, en la révélant sous des angles complémentaires. Selon Joanny Moulin, la pensée de Friedrich Nietzsche et la figure de Dionysos permettent à Ted Hughes de formuler sa « théophanie » : « Dionysos est pour Nietzsche le prototype du héros tragique précisément pour cette raison-là : il est le voyageur entre deux mondes et le transgresseur de la loi, qui meurt et qui ressuscite périodiquement ». Pour Joanny Moulin, le Prométhée de Ted Hughes a la même fonction : il « est le dieu d'une humanité idéalement libérée, c'est-à-dire débridée à l'impossible, qui communit avec le monde dans une plénitude de l'être toujours presque atteinte ». Alors, la « sarabande ithyphallique et festive » de Dionysos et « l'éclosion palingénésique et glorieuse » de Prométhée racontent ce même cheminement infini d'un être humain « voyageur entre deux mondes » (Moulin 272-3).

Joanny Moulin rappelle que la « quête héroïque » décrite par Ted Hughes, quête initiatique chamanique et poétique, est un mythe païen à la longue histoire qui doit énormément, comme le poète lui-même le souligne, à l'analyse livrée par Mircea Eliade du vol d'initiation chamanique (WP 58), mais qui s'avère aussi étroitement lié aux cultes des religions à mystères qui « célébraient la mort et la résurrection de la divinité en même temps que celles des initiés ». Joanny Moulin évoque notamment « les mystères d'Eleusis [qui] célébraient à l'automne le culte de Déméter et de Perséphone, dont le mythe est celui d'un compromis entre le monde des enfers et celui de la nature étésienne, qui meurt et renaît cycliquement », mais aussi les « mystères orphiques, basés, dit-on, sur les textes d'Orphée, poète allé aux enfers et dont la légende dit qu'il était doué d'un chant magique ayant un effet direct sur les animaux et les choses ». Joanny Moulin souligne que c'est encore le même mythe que célèbre le culte « d'Osiris (alias Horus) qui, démembré, renaît grâce à Isis » et qu'il s'agit du « thème commun que Robert Graves repérait chez les anciens poètes anglo-saxons ». Pour le critique, c'est d'une part le « monomythe » étudié par Joseph Campbell dans un « corpus mythologique mondial extrêmement divers et nombreux » qui livre « l'expression la plus générale et la plus élémentaire » de ce récit qui raconte « l'origine et la fin de l'homme » et c'est grâce à un « détour par Friedrich Nietzsche et les principes apollinien et dionysiaque » que, d'autre part, apparaît la manière dont Ted Hughes, reprenant ce même récit fondateur, articule les « catégories du rationnel et de l'irrationnel », « de la division et de l'union » dans sa définition de l'Équation Tragique et sa formulation de « sa vision du monde ». Joanny Moulin ajoute que le couple formé entre Apollon et Dionysos chez Nietzsche a « une fonction comparable à celle

que les deux mondes, extérieur et intérieur, des choses et des esprits, ont chez Hughes » : il les considère comme « les pôles d'un dualisme finalement résolu » et semble voir en Dionysos « la 'bête brute' ('the rough beast') de Yeats », qu'il met lui-même en scène dans le poème « Gog », extrait de *Wodwo*. Comme le souligne enfin Joanny Moulin, Dionysos ne fait qu'un avec « Iacchus, la divinité adorée et célébrée dans les mystères d'Eleusis. C'est la procession bachique et obscène qui faisait la congrégation éleusienne d'Athènes à Eleusis au cri de *Iakch'o Iakche*, évoquée par le quinzième fragment d'Héraclite cité en exergue de *Gaudete* et selon lequel 'Hadès et Dionysos c'est le même' » (Moulin 269-71).

Ces cris rituels retentissent déjà dans le Prologue de *Gaudete* : ce sont les hurlements des hommes assemblés autour de Lumb, poussant à la fois des rugissements de fauves affamés et des glapissements de hyènes en colère. Ils veulent achever le Révérend pour parfaire le sacrifice du taureau qui vient d'avoir lieu et qui constitue un élément essentiel du dithyrambe dionysiaque, ce spectacle où un chœur de jeunes gens entonne des chants et exécute des danses pour célébrer leur dieu.⁷⁰⁴ La musique fait partie intégrante du rituel dionysiaque, en ce qu'elle soutient l'élan qui porte le fidèle vers l'état de transe religieuse, mais elle est également indissociable de la figure du dieu.⁷⁰⁵ *La Naissance de la tragédie*, dont le sous-titre explicite qu'elle est « enfantée par l'esprit de la musique » met en avant, d'entrée de jeu, « l'extraordinaire antagonisme, tant d'origine que de fins, qui exista dans le monde grec entre l'art plastique apollinien et l'art dénué de formes, la musique, l'art de Dionysos ».⁷⁰⁶ Dans le second aphorisme, Friedrich Nietzsche souligne la richesse expressive de la musique et de la

⁷⁰⁴ « L'élément rituel qui s'est certainement le plus longtemps maintenu dans le cours de la métamorphose du dithyrambe est le sacrifice que, sous une forme ou une autre, il comportait dès l'origine. Il y a apparence que ce sacrifice ait été usuellement celui d'un bœuf ou d'un taureau. » (Jeanmaire 249)

⁷⁰⁵ Jean-Pierre Vernant décrit la façon dont le thiasse dionysiaque s'organise grâce à la musique et la danse et porte, selon un mode opératoire parfaitement maîtrisé, les fidèles qui font l'expérience de la transe religieuse : « Le thiasse est un groupe organisé de fidèles qui, s'ils pratiquent la transe, en font un comportement social ritualisé, contrôlé, exigeant selon toute probabilité un apprentissage, et dont la finalité n'est pas de se guérir d'une maladie, encore moins de se guérir du mal d'exister dans un monde qu'on souhaite fuir à jamais, mais d'obtenir en groupe, en tenue rituelle, dans un décor sauvage, réel ou figuré, à travers danse et musique, un changement d'état. Il s'agit de faire pour un moment, dans le cadre même de la cité, avec son accord, sinon sous son autorité, l'expérience de devenir autre, non pas dans l'absolu, mais autre par rapport aux modèles, aux normes, aux valeurs propres à une culture déterminée » (Vernant 38).

⁷⁰⁶ La traduction donnée par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy est, dans le premier aphorisme, moins explicite, et opposant simplement « l'art plastique d'Apollon et « l'art non-plastique » de Dionysos, la version établie par Jacques Marnold et Jean Morland a été privilégiée (Nietzsche, Friedrich. *L'Origine de la tragédie*. In *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche*. opus cit. Kindle : LCI-Ebooks, 2020, 565-7). Pour rappel, le texte original oppose clairement la force des images à celle de la musique : « An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht ». (Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie*. Universal Bibliothek. Leipzig : Reclam, 2007). Dans le seizième aphorisme, « l'art plastique (qui est l'art apollinien) et la musique (l'art dionysiaque) » seront clairement distingués (Nietzsche 1872, 96).

danse dans le cadre du dithyrambe dionysiaque : elle permet de parfaitement rendre compte de « l'essence de la nature » et l'homme peut ainsi, dans « ce degré de dessaisissement de soi », lui-même « s'exprimer symboliquement dans ces forces ». ⁷⁰⁷ La fureur du rituel dionysiaque correspond indirectement à la tempête évoquée par Ted Hughes dans son analyse de l'œuvre de Shakespeare dans la mesure où elle a la même vocation : « au milieu de ce déferlement de vie, de souffrance et de joie », « tout se métamorphose tout à coup ». « Un vent de tempête s'empare de tout ce qui est mort, pourri, cassé, flétri, l'enveloppe dans un tourbillon de poussière rouge et l'emporte dans les airs, tel un vautour », et les hommes découvrent, « sidérés », que « ce qui s'offre maintenant paraît surgi d'un gouffre, tout baigné d'une lumière d'or ». Alors, ils écoutent, éblouis par une « sublime extase », « le chant lointain et mélancolique – celui qui raconte les Mères de l'être et dit leurs noms : illusion, volonté, douleur ». ⁷⁰⁸

Friedrich Nietzsche revient sur la pertinence de la musique en tant que « langage universel », effectivement capable, selon lui, d'exprimer immédiatement « la volonté elle-même ». La conception de Nietzsche doit beaucoup, à cet égard, à la lecture de l'œuvre d'Arthur Schopenhauer, et dans le seizième aphorisme de *La Naissance de la tragédie*, il convoque des passages du *Monde comme volonté et comme représentation* qui définissent « le monde phénoménal ou nature, d'une part, et la musique, de l'autre, comme deux expressions différentes d'une même chose », la volonté, qu'elles parviennent à exprimer de façon immédiate et absolue. La musique, « considérée comme expression du monde » est capable de rendre compte de « toutes les aspirations de la volonté, tout ce qui la stimule, toutes ses manifestations possibles, tout ce qui agite notre cœur, tout ce que la raison range sous le concept vaste et négatif de 'sentiment' », non pas en les « reproduisant » et en leur donnant une apparence et une forme, mais au contraire dans « la généralité de la forme pure », sans la substance, toujours seulement en tant que « chose en soi », offrant « en quelque sorte comme l'âme sans le corps », faisant valoir le monde comme « une incarnation de la musique tout aussi bien qu'une incarnation de la volonté » (Nietzsche 1872, 96-9). Dans l'œuvre de Ted Hughes,

⁷⁰⁷ « C'est l'essence de la nature qui doit ici s'exprimer symboliquement. Un nouveau monde symbolique est donc nécessaire, un symbolisme du corps tout entier, non pas seulement des lèvres, du visage, de la parole, mais de l'ensemble des gestes qui dans la danse agitent tous les membres rythmiquement. Alors croissent en intensité, prises d'une soudaine véhémence, les autres forces symboliques que recèle la musique dans la rythmique, la dynamique, l'harmonie. Mais pour saisir cet entier déchaînement de la totalité des forces symboliques, il faut que l'homme soit déjà parvenu à ce degré de dessaisissement de soi qui cherche à s'exprimer symboliquement dans ces forces. C'est pourquoi, dans le dithyrambe, seul son semblable peut comprendre le serviteur de Dionysos. (Nietzsche 1872, 35)

⁷⁰⁸ Mais quelle soudaine transformation dans le sombre désert de notre civilisation exténuée, sitôt que la touche le charme de Dionysos (Nietzsche. *ibid.* 120)

l'importance revêtue par la métaphore musicale, qu'elle soit le sujet du poème ou informe le style poétique, participe aussi de la mise en œuvre du « phénomène éternel de l'art dionysiaque qui exprime la toute-puissance de la volonté en quelque sorte derrière le *principium individuationis*, l'éternité de la vie par delà tous les phénomènes et en dépit de tous les anéantisements », car c'est le sens donné à l'épreuve que doit traverser le sujet humain.⁷⁰⁹

Dans *Gaudete*, la musique qui résonne dans les foyers, s'élève dans les jardins, ou retentit dans l'église, révèle la présence invisible du dieu sauvage Dionysos et répand ses pouvoirs dans tout le village. Intimement liée au déchaînement des flammes, elle est, tour à tour, la manifestation de l'ouragan qui, mettant en avant la « sensuelle cruauté » de son destin, emporte le sujet humain pour lui révéler la nécessité de l'anéantissement de son individualité, la tempête qui réclame la mort d'Adonis et l'expiation de ses fautes. Le premier air de musique évoqué dans le roman est le scherzo de la sonate de Beethoven qui anime la maison du Commandeur Estridge avec une force dévorante et la férocité d'un dragon (« The scherzo / Of Beethoven's piano sonata Opus 109 / Is devouring itself, dragonish », G 41). La musique, émanation monstrueuse et démoniaque (« the hellish upset of music », G 42) à la terrifiante langueur, oppresse Jennifer, enflammant son visage (« She is oppressed / By the fulness of her breasts, and the weight of the flame in her face », G 41). Peu après, c'est le transistor de Mrs Holroyd qui laisse s'échapper un air espiègle qui met en valeur la joie badine de la nature fleurissant dans le jardin où le personnage se repose. La caresse des rayons du soleil et de la brise légère sur son corps renforce le potentiel érotique de l'herbe humide, des fleurs empourprées ou laiteuses, des abeilles butinant les bourgeons de pommier.⁷¹⁰

Ces deux premiers exemples font valoir les deux facettes de Dionysos, son charme doux ou sa fièvre furieuse et la façon dont il prend possession du corps féminin, signalant, une fois de plus, le lien intime qui le rapproche de la Déesse de l'Être Complet aux visages changeants dont Ted Hughes étudie la présence dans l'œuvre de William Shakespeare. Le troisième visage que cette dernière adopte est celui que prend Maud lorsqu'elle succombe, peu à peu, à la folie

⁷⁰⁹ « [...] que de la joie puisse naître à l'anéantissement de l'individu, cela n'est compréhensible qu'à partir de l'esprit de la musique. Car ce que nous révèlent les exemples particuliers d'un tel anéantissement, c'est tout simplement le phénomène éternel de l'art dionysiaque qui exprime la toute-puissance de la volonté en quelque sorte derrière le *principium individuationis*, l'éternité de la vie par delà tous les phénomènes et en dépit de tous les anéantisements. La joie métaphysique qui naît du tragique est la traduction dans le langage de l'image, de l'instinctive et inconsciente sagesse dionysiaque : le héros, cette manifestation suprême de la volonté, est nié pour notre plaisir parce qu'il n'est que manifestation et que son anéantissement n'affecte en rien la vie éternelle de la volonté. » (Nietzsche. *ibid.* 100)

⁷¹⁰ « She watches the honey bees, bumping at apple blossoms, groping and clambering into the hot interiors of the blood and milk clots », « Her transistor / Bedded in the tussocky moist grass, among milky maids and new nettles, / Squirts out a sizzle of music / And transatlantic happy chat. » (G 58)

de la transe religieuse. Ce sont ses incantations, directement opposées au mutisme impuissant de Lumb, qui marquent le début du rituel (« *She is muttering something* », « *His lips loll idiot loose* », G 116). La Déesse est convoquée en même temps que Dionysos tandis que la domestique, devenue Pythie possédée, se laisse envahir par l'énergie du dieu qui parle à travers elle et gouverne son corps (« *Swaying her head, she continues to paint herself / Whispering more rapidly and sobbingly, more absorbed, / As if she were crazed, / As if she were doing something crazy / With the body of her own child* », G 118). C'est à cet instant que Lumb voit justement en rêve la Cathédrale dans laquelle aura lieu son mariage rituel avec Felicity et sa mort sacrificielle, exécutée en l'honneur de la Déesse qu'il a bafouée et du dieu de l'altérité.

Le bruit percussif qu'entend alors le Révérend, qui semble frapper le ciel comme un tambour, fait écho à la « pulsation convulsive » qui anime les corps souffrants qui s'accumulent dans la Cathédrale (« *In the fog of his vision / Which clears / To the dull tolling of a drum, a slow, convulsive pulsing / As if the whole stretch of sky were the drumskin* », G 118-9) et la « douleur palpitante » qui assaille Lumb (« *Lumb's head is pulsing pain* », G 118) ; comme au moment où il se débattait pour s'extirper du cratère rempli de fange et échapper à l'étreinte de la créature de boue, le ciel résonne comme un tambour, rendant audibles les coups qui frappent le personnage (« *in a drumming silent escape* », G 106). Dans l'autre rêve qu'il fait peu après, le Révérend entend à nouveau des grondements effrayants : la Cathédrale s'anime surnaturellement et menace de s'effondrer (« *The Cathedral / Is rumbling, as if it moved slowly on its foundations* », G 121). Elle est la caisse de résonance de tous les cris qui s'élèvent en son sein, dont elle bat la cadence (« *It is humming the chord / Of all those cries and the drum-pulse* ») et la polysémie du nom « organ », rappelant ses orgues vrombissantes, en fait également un organisme vivant dont le cœur palpite fébrilement. La Cathédrale, envahie par d'épais nuages de fumée et déchirée par les flammes, est dévastée par un feu vengeur qui exige, en tant que tempête cataclysmique, la mort de Lumb.⁷¹¹

⁷¹¹ L'ire des flammes semble inépuisable (« *The Cathedral / Oozes smoke from every orifice / Like a smouldering stack of rubbish. / Smoke bulges unrolling / From the shattered-out windows, / From the doorways. / Flames lance out, broaden and fork upwards / In rending sheets and tatters* », G 122) : elles « donnent des coups de griffe vers le ciel, s'accrochent pour progresser vers le haut de la Cathédrale, l'agrippant comme les serres irritées d'un dragon (« *the flames / That claw from the sky, / Hooking upwards, clenching about the Cathedral / Like talons / Of a giant dragonish gripe* »). La Cathédrale subit l'assaut d'un griffon enflammé (« *As if the Cathedral / Were being crushed in the upreaching foot / Of an immense upside down griffon* »). La symbolique du griffon est riche et complexe : « le griffon unit la tête et les ailes de l'aigle au corps du lion : il est symbole de force et de vigilance. Au cours des siècles, l'image du griffon connaît quelques variantes et les divers types sont au moins au nombre de quatre : griffon à corps de lion ailé et à tête de rapace ; griffon à corps de lion ailé et à tête de lion, avec ou sans cornes ; griffon à corps d'oiseau ; griffon à corps de poisson. [...] Ce fauve fantastique a été élaboré en Egypte et en Mésopotamie vers 3000 avant J.-C. Il faut attendre le début du deuxième millénaire pour assister à sa diffusion en Syrie, en Anatolie, à Chypre ; de là, il passe dans l'art créto-mycénien, où il est gardien du trône royal et guide

La description des femmes rassemblées dans l'église du village le signale : en sueur, elles dansent au rythme « rauque » et effréné des tambours, dans un vacarme qui les enveloppe dans un épais voile de fumée. Comme enivrées, elles se laissent emporter par la puissance incantatoire de la musique qui attise leur furie.⁷¹² Comme le souligne Mircea Eliade dans son ouvrage intitulé *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, « le tambour joue un rôle de premier plan dans les cérémonies chamaniques », qu'il permette par exemple au chaman de « voler dans les airs » et d'être porté jusqu'au « Centre du Monde », ou l'aide à entrer en « contact avec le monde spirituel qu'il se prépare à parcourir ».⁷¹³ Le tambour, selon Eliade, sert avant tout à mettre en avant le « voyage extatique » qu'entreprend le chaman : les percussions, convoquant les esprits à venir à sa rencontre, et servant à les « enfermer » pour permettre au dialogue d'avoir lieu, marquent, par la « magie musicale », « les préliminaires du voyage extatique ».⁷¹⁴ Mircea Eliade met ainsi en évidence la richesse extraordinaire d'une telle

des défunts vers l'au-delà. dans le monde grec, l'image du griffon est liée aux premières navigations en direction du Bosphore, qui utilisent, dès le septième siècle avant J.-C., le relais de Délos où le culte d'Apollon est important : rencontré par Apollon dans les pays hyperboréens, le griffon s'était mis au service du dieu, qui l'attelait à son quadrigue ou le chevauchait. Les habitants des régions nordiques riches en or avaient créé des légendes sur les monstres gardiens du précieux métal, afin d'écarter l'avidité des étrangers. Par ailleurs, l'or est la couleur du soleil, et, en conséquence, d'Apollon, dieu solaire. [...] A partir du quatrième siècle avant J.-C., l'association de Dionysos et du griffon devient fréquente, au moment où le caractère funéraire du dieu se renforce : le griffon sert Dionysos en surveillant le cratère rempli de vie ou en transportant le dieu. La représentation des griffons est souvent liée aux croyances relatives à l'outre-tombe ; sur les monuments funéraires, l'animal est gardien ou psychopompe. » (Priour, Jean. *Les Animaux sacrés dans l'Antiquité : Art et religion du monde méditerranéen*. Rennes : Ouest-France Université, 1988)

⁷¹² Comme le révèle l'énumération des adjectifs « tight, shuddering, repetitive », l'air produit par les flûtes et les tambours enveloppe les femmes qui, elles aussi, forment une masse compacte et frémissante dont les mouvements circulaires répondent au caractère cyclique de la musique (« An inane cycle of music, hoarse and metallic », G 132). Musique et corps humains s'unissent et s'accordent, dans un nuage de fumée qui lui-même se confond avec le bruit (« Which seems bolted into the ground / And as if they were all its mechanical parts, the women are fastened into it, / As if the smoke were the noise of it, / The noise of it raucous with the smoke and the smoke stirred by it », G 139). Le martèlement des noms « noise » et « smoke », puis l'accumulation de participes présents adjectivés décrivant la musique (« A hobbling, nodding, four-square music, a goblin monotony », « It is like the music of a slogging, deadening, repetitive labour »), le jeu allitératif formé entre les sibilantes, les liquides et les dentales de la formule « Their hair dangles loose, their eyes slide oiled, their faces oiled with sweat » corroborent le pouvoir incantatoire de la musique et des mouvements dansants des femmes, faisant définitivement basculer la scène dans une atmosphère mystique.

⁷¹³ « Le tambour joue un rôle de premier plan dans les cérémonies chamaniques. Son symbolisme est complexe, ses fonctions magiques sont multiples. Il est indispensable au déroulement de la séance, soit qu'il porte le chaman au 'Centre du Monde', soit qu'il lui permette de voler dans les airs, soit qu'il appelle et emprisonne, les esprits, soit, enfin, que le tambourinement permette au chaman de se concentrer et de reprendre contact avec le monde spirituel qu'il se prépare à parcourir. (Eliade, Mircea. *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. 1950. Bibliothèque scientifique. Paris : Payot, 1968, 144-5)

⁷¹⁴ « L'imagerie des tambours est dominée par le symbolisme du voyage extatique, c'est-à-dire par les voyages qui impliquent une rupture de niveau et, partant, un 'Centre du Monde'. Le tambourinement initial de la séance, destiné à évoquer les esprits et à les 'enfermer' dans le tambour du chaman, constitue les préliminaires du voyage extatique. [...] Le tambour chamanique se distingue justement de tous les autres instruments de 'la magie du bruit' parce qu'il rend possible une expérience extatique. Que celle-ci ait été préparée, à l'origine, par le charme des sons du tambour, charme qui était valorisé en 'voix des esprits', ou qu'on soit arrivé à une expérience extatique à la suite de la concentration extrême provoquée par un tambourinement prolongé, c'est un problème que nous

expérience, portée par l'énergie musicale, quel que soit l'objectif du rituel : il explique que, par exemple, « chez les Ougriens, l'extase chamanique est moins une transe qu'un état d'inspiration ». Lors de ce « voyage en extase », le chaman, placé « hors de lui » sans être complètement inconscient, atteint « un état d'inspiration » inédit, qui lui confère un don « visionnaire ». ⁷¹⁵

Tel semble être l'objectif du rituel qui a lieu dans *Gaudete* : Maud, en effet, mène la cérémonie et veut forcer Lumb à faire cette expérience transfiguratrice qui lui permettra d'entrer en contact avec l'esprit de la Déesse qu'il a depuis trop longtemps ignoré et auquel il faut rendre à présent hommage. A cet égard, le rituel a bien la vocation thérapeutique que Mircea Eliade évoque en décrivant les spécificités d'une séance de chamanisme malais, mettant en évidence l'alliance des pouvoirs de convocation de la musique et de la danse : « l'encensement, la danse, la musique et le battement du tambour sont les éléments préparatoires indispensables de toute séance malaise. L'arrivée de l'esprit se manifeste par le tremblement de la flamme d'une chandelle. L'esprit, croit-on, pénètre tout d'abord dans la chandelle, et c'est pourquoi le chaman garde longtemps les yeux fixés sur la flamme, essayant par là de découvrir la cause de la maladie » (Eliade 1950, 274). Dans *Gaudete*, les corps luisants de sueur et la puissance lancinante de la musique mettent effectivement en avant l'engagement physique des femmes en transe, comme entraînées dans une danse rituelle. A travers cette dernière, apparaît une fois de plus l'objectif de la cérémonie initiatique organisée par Maud : elle met en scène symboliquement une renaissance, comme le suggère la polysémie du nom « labour », et d'une mise à mort, comme le révèle l'adjectif « deadening » (« It is like the music of a slogging, deadening, repetitive labour »). Offrant leur corps tout entier, les femmes semblent paradoxalement en perdre les sensations, ne faisant plus qu'un avec la musique et son pouvoir entraînant (« They no longer feel their bodies. / They have taken deep into the perpetual motion of the music / And have become the music », G 139).

Si Mircea Eliade met en avant le rôle capital endossé par le tambour et la « magie du bruit », il n'en sous-estime pas moins l'importance de la danse et des costumes, eux aussi

n'envisageons pas pour le moment. Mais un fait est certain : c'est la *magie musicale* qui a décidé de la fonction chamanique du tambour – et non pas la *magie du bruit* anti-démoniaque. » (Eliade. *ibid.* 148-9)

⁷¹⁵ « Chez les Ougriens, l'extase chamanique est moins une transe qu'un état d'inspiration ; le chaman voit et entend les esprits ; il est 'hors de lui' parce qu'il voyage en extase dans les régions lointaines, mais il n'est pas inconscient. C'est un visionnaire et un inspiré. L'expérience fondamentale est pourtant une expérience extatique et le principal moyen de l'obtenir reste, comme dans beaucoup d'autres régions, la musique magico-religieuse. » (Eliade. *ibid.* 184)

essentiels au bon déroulement et à l'efficacité de la transe chamanique.⁷¹⁶ Dans *Gaudete*, la mention des visages suspendus comme des masques achève de faire de la cérémonie organisée par Maud un rituel transformateur où les femmes, perdant forme humaine, s'abandonnent à des forces magiques. Ainsi, elles veulent se débarrasser de leurs habits pour pouvoir danser en toute liberté, profitant de la musique et de son pouvoir transformateur.⁷¹⁷ Lorsque Lumb, métamorphosé en cerf, fait face à la biche Felicity, un nuage de fumée enveloppe toute la scène (« The smoke ropes them all together », G 145), mettant en avant la force incontrôlable et entraînante de la musique qui jaillit d'un chaudron bouillonnant (« Everything and everybody is moving / As if the music were the thumpling and boiling of a cauldron »), et emporte tous les corps comme des feuilles balayées par une tornade (« The music inside their bodies is doing what it wants at last / As if they are all somnambulist / They are no more awake than leaves in a whirlpool », G 146).

La tempête mise en scène dans le cadre de la transe rituelle, galvanisée par le tonnerre des tambours et le pouvoir de métamorphose des costumes, fait valoir l'objectif de la cérémonie chamanique. Mircea Eliade souligne justement que la musique et les costumes ont la même fonction : « établir, d'une manière ou d'une autre, le contact avec le 'monde des esprits' ». Il met aussi en avant le fait que « ce contact avec le monde supra-sensible implique forcément une concentration préalable, facilitée par l'insertion du chaman ou du magicien dans son costume cérémoniel, et accélérée par la musique rituelle ». La fourrure dont se recouvre Maud et celles dont elle pare les corps de Lumb et Felicity, les masques derrière lesquels tous les visages se dissimulent puis se révèlent ont cette utilité symbolique « bien connue de l'histoire des religions : *on devient ce qu'on montre* » et tel est l'objectif du rituel que le costume ou la

⁷¹⁶ « Et la transe, comme chez les chamans sibériens, se réalise en dansant sur la mélodie magique du *kobuz*. La danse, on le verra mieux par la suite, reproduit le voyage extatique du chaman au ciel. C'est dire que la musique magique, le symbolisme du tambour et du costume chamaniques, la danse même du chaman sont autant de moyens pour entreprendre ou pour assurer la réussite du voyage extatique. » (Eliade. *ibid.* 150)

⁷¹⁷ Lumb s'arrête devant chaque femme comme s'il cherchait parmi elles celle qui lui serait promise, avant de s'écarter à nouveau, au son de la musique et des frappements de main qui s'intensifient autour de lui (« Now Lumb pauses / Confronting one of the women as if at last he had been directed to her. / She has stopped clapping and she waits, helpless, as the music intensifies – / But it is not for her, and he leaves her, she is gathered back into the music. // He weaves among the women and the smoke, / Pausing here and there, in front of one woman then another. / The clapping grows harder, sharper, it is like the slamming of wood slabs / Of hands that are no longer hands », 139-40). La description donne l'impression d'une masse à la fois organique et musicale, dont émergent certaines figures féminines comme certains sons ou certains rythmes, dont Lumb demeure cependant distinct. Alors que le bruit se renforce, il semble être sur le point d'être entraîné par la force d'attraction de cette danse rituelle désordonnée qui s'accélère. Si les visages ressemblent à des masques (« They have left their faces hanging on the outside of the music as abandoned masks », G 139), les corps se dénudent pour être complètement libres de leurs mouvements (« The women are stripping off their last clothing as if to cool and liberate their limbs, / To work more freely in the gruelling trial of the music. / Their feet are trying to climb the music but are too heavily rooted. / The music is like all their heads being shaken together in a drum », G 140).

musique, mettent, ainsi, déjà en œuvre : « la transformation totale de l'individu en quelque chose *d'autre* ». ⁷¹⁸ A travers la musique comme grâce aux costumes, l'utilité de la cérémonie chamanique est mise au premier plan et son efficacité en est renforcée. Elle doit permettre à Lumb d'enfin se confronter, comme un chaman au monde des esprits, à la figure féminine qu'il n'a pas su secourir et qu'il a offensée. Cette dernière est l'une des incarnations de la Déesse de l'Être Complet à laquelle l'homme est sans cesse rappelé, en tant qu'elle est à la fois sa Mère et sa Fiancée Sacrée, la Reine des Enfers et la Fleur du Paradis ; à travers elle, est encore représenté Dionysos, dieu étranger et étrange qui force le sujet humain, à travers l'expérience de la transe et de la possession divine qui le pousse hors de lui-même, à faire sienne et rendre intime l'altérité qu'enfin il apprend à découvrir.

d. « Her feathers are leaves, the leaves tongues, the mouths wounds, the tongues flames » : flammes-langues et feuilles-plumes, le feu de la vie et de la parole

Le rituel décrit dans *Gaudete* a donc pour vocation de forcer le sujet humain à éprouver toutes ses limites – à la fois en le poussant vers la mort, dont il doit nécessairement affronter la terrible réalité, mais aussi en le guidant vers ce qui est simplement différent de lui, extérieur et autre. Au cours de cette expérience transformatrice, l'être humain se place sur ce seuil périlleux qui lui permettra, s'il accepte de faire un pas en avant, de s'ouvrir au renouveau et de s'emplir d'une force nouvelle, étrangère et salvatrice. La cérémonie préparée par Maud, telle que Ted

⁷¹⁸ « En Amérique du Nord, comme dans la plupart des autres aires, le chaman utilise un tambourin ou une sonnaile. Là où le tambour cérémoniel manque, il est remplacé par le gong ou la coquille (spécialement à Ceylan, dans l'Asie méridionale, en Chine, etc.). Mais on a toujours affaire à un instrument qui est capable d'établir, d'une manière ou d'une autre, le contact avec le 'monde des esprits'. Il faut comprendre cette dernière expression dans son sens le plus large, qui englobe non seulement les dieux, les esprits et les démons, mais aussi les âmes des ancêtres, les morts, les animaux mythiques. Ce contact avec le monde supra-sensible implique forcément une concentration préalable, facilitée par l'insertion du chaman ou du magicien dans son costume cérémoniel, et accélérée par la musique rituelle. Le même symbolisme du costume sacré survit dans les religions les plus évoluées : les fourrures de loup ou d'ours en Chine, les plumes d'oiseaux du prophète irlandais, etc. On retrouve le symbolisme macrocosmique sur les robes des prêtres et des souverains de l'Orient antique. Cet ensemble de faits s'encadre dans une 'loi' bien connue de l'histoire des religions : *on devient ce qu'on montre*. Les porteurs de masques *sont* en réalité les ancêtres mythiques figurés par ces masques. Mais il faut attendre aussi les mêmes conséquences – à savoir la transformation totale de l'individu en quelque chose *d'autre* – des signes et symboles divers, parfois seulement indiqués sur le costume ou directement sur le corps : on s'approprie la faculté de réaliser le vol magique en portant une plume d'aigle, ou même le dessin fortement stylisé d'une telle plume, et ainsi de suite. » (Eliade. *ibid.* 152-3)

Hughes la décrit, repose sur la force de deux métaphores en particulier : celle du feu, mettant en avant l'état de transe dans lequel sont transportés les personnages, entre folie furieuse et délicieuse extase, et celle de la musique, qui, comme cela a été étudié, fait partie intégrante du dispositif du rituel chamanique, mais met également en évidence la puissance expressive des cris qui retentissent et des corps qui s'animent à son rythme. Ces deux réseaux métaphoriques tissés par le poète se rejoignent pour faire valoir le pouvoir signifiant essentiel du feu. Une image récurrente se détache, à cet égard : des flammes sont évoquées symboliquement sous la forme de langues embrasées, réactualisant le motif du buisson ardent de la révélation. Elles font entendre cette vérité jusqu'à présent gravée silencieusement sur l'arbre sacré ou inscrite sur la page du livre, et attisent le cœur du sujet humain comme des braises, dans l'effort qu'il doit fournir pour traverser les épreuves. Ainsi, l'église, dans le récit, est une forêt sombre comme une caverne, amplifiant les voix humaines et les bruits qu'elle produit dans sa gorge (« And the capacious cavern of it / The stalactite forest of walls and roof / Reverberates / Magnifying their throats », G 121).⁷¹⁹ A la lueur tremblante des chandeliers, l'air palpite autour de Lumb, alors qu'il contemple, comme dans son rêve, une marée de visages l'appeler et tendre vers lui des doigts pleins d'espoir.⁷²⁰ Il n'est pourtant pas le guide capable de leur porter secours : le contact demeure impossible, les plaintes sans réponse. Ces dernières forment un magma sonore assourdissant et incompréhensible qui grandit, comme un volcan au bord de l'éruption. Dans l'église, les lamentations de la foule s'intensifient, comme un nuage de fumée attisé par un feu violent qui se propage partout : ainsi les cierges allumés semblent lécher les cris de leur flamme-langue, transmettant leur plainte, et faisant valoir, alors que l'église gronde d'une rumeur furieuse, la rage de la Déesse offensée, exigeant que l'homme de la raison soit enfin châtié.⁷²¹

⁷¹⁹ Comme le suggère Mircea Eliade dans *Mythes, rêves et mystères*, de nombreux scénarios initiatiques font valoir un processus de régénération passant par « l'engloutissement par un monstre » (Eliade 1957, 268 sqq). « Pénétrer dans le ventre du monstre équivaut à une régression dans l'indistinct primordial, dans la Nuit cosmogonique – et sortir du monstre équivaut à une cosmogonie : c'est le passage du Chaos à la Création. La mort initiatique réitère ce retour exemplaire au Chaos, pour rendre possible la répétition de la cosmogonie, c'est-à-dire préparer la nouvelle naissance. La régression au Chaos se vérifie parfois à la lettre ; c'est le cas, par exemple, des maladies initiatiques des futurs chamans, qui ont été nombre de fois considérés comme des véritables folies. On assiste en effet, à une crise totale, conduisant parfois à la désintégration de la personnalité » (Eliade. *ibid.* 275)

⁷²⁰ « Lumb / Looks down on to the tossing sea of faces, / The blighted and beseeching expressions, / The strangled eyes and grievous mouths, / Futile-seeming tendrils of fingers / That stretch their pleas towards him / Inaudibly / In the thunder of the one voice / Of all the voices / Beating like massed wings. » (G 121)

⁷²¹ « The supplications intensify. The hammering voices / Make a walled deafness, / A peace like a cave under a waterfall / In which he kisses her mouth. // The drumming / Sharpens to a banging / And the cries / Harden like lament, like black disgorging smoke reddening from the roots into oil-flame / Breaking in on the kiss », « And the candle-tongues / Lengthen leaping as if these new cries fed them. » (G 121-2)

Le hibou décrit dans « The Plaintiff », extrait de *Cave Birds*, mettait cette image en avant : l'oiseau métamorphosé est un buisson ardent fait de feuilles-plumes et de flammes-langues qui inscrivent et enracinent en l'homme la plainte de celle qu'il a opprimée (« Her feathers are leaves, the leaves tongues, / The mouths wounds, the tongues flames, // The feet / Roots »). Orale, contenue dans les langues et résonnant dans la bouche, écrite sur les feuilles, toute la nature embrasée reprend pouvoir et fait entendre sa voix, soulevant la poitrine du sujet humain qui, le souffle coupé, ne peut plus rien contester (« That will not let you breathe »). Le cœur transformé en une fleur ailée (« Your heart's winged flower / Come to supplant you »), il doit porter le message sacré de la nature qui s'est enraciné en lui. Tel le hibou hermaphrodite du poème, affichant sa nature partagée entre le féminin et le masculin, les ténèbres et la lumière, l'être vivant et l'ombre défunte, le sourire sage et la folie grimaçante, le sujet humain présenté par Ted Hughes doit, pour réparer ce qui le brise de l'intérieur et connaître à nouveau la plénitude des origines, accepter de faire sienne l'altérité qui habite en lui, accueillir l'étrangeté inquiétante des ombres qu'il combattait vainement, apprivoiser les ténèbres qu'il voulait à tout prix dissiper, chérir les forces opposées qui s'affrontent et cohabitent au fond de lui.

La transformation extraordinaire de l'église, devenue fournaise matricielle, et le baiser échangé entre Lumb et Maud, à la lueur ardente du buisson phosphorescent, marquant la répétition de la hiérogamie primordiale, font à nouveau valoir l'identité entre la flamme et la femme, et révèlent la puissance génératrice du feu en tant que source de vie et du langage à la fois. Dans *Symbols of Transformation*, Carl Gustav Jung étudie ce lien en rappelant que dans la littérature indienne, la création de la vie et la fabrication du feu sont notamment rapprochées : dans le Brihadaranyaka Upanishad, l'être primordial, l'*Atman*, comme une figure androgyne, comprend en lui-même ce qui distingue l'homme de la femme et peut permettre, par leur réunion, l'acte premier de mise au monde de toute la Création. Par ce même geste qui crée la vie, advient aussi le feu, sortant de la bouche qui fait passer le souffle nécessaire à la parole.⁷²² C. G. Jung met tout particulièrement en avant le lien établi entre la lumière de la vie et le feu

⁷²² « He (*Atman*) was as big as a man and woman joined together; he divided himself into two, and thus husband and wife were born.... He joined himself to her, and thus men were born. [...] Then he knew: 'I am this creation, for I produced it all from myself.' Such was creation. He who possesses this knowledge creates his own being in that creation. Thereupon he rubbed thus [holding his hands before his mouth]. From his mouth, the fire-hole (*yonī*), and from his hands, he brought forth fire. [...] Here, then, speech becomes fire, but a little later on (2, 4) we are told that fire becomes speech. There is a similar connection between the two in Brihadaranyaka Upanishad: 'Yajñavalkya, what is the light of man?' 'The sun is his light,' he answered. 'It is by the light of the sun that a man rests, goes forth, does his work and returns.' 'Quite so, Yajñavalkya. But when the sun is set, and the moon is set, what then is the light of man?' 'Fire is his light,' he answered. 'It is by the light of the fire that a man rests, goes forth, does his work and returns.' (Jung 5, 243-5)

de la parole, en évoquant ce passage du Brihadaranyaka Upanishad où la « lumière de l'homme », qui lui permet de vivre, d'agir, et de trouver le repos, est définie tour à tour comme provenant du soleil, de la lune, puis du feu qu'il a appris à maîtriser, mais aussi de la parole, et enfin de son intimité la plus profonde, le « Soi », cet Être intérieur qui, comme une flamme vive en pleine obscurité, anime encore l'homme d'une force inextinguible.⁷²³ C. G. Jung insiste sur la pertinence de cette association également établie dans l'Ancien Testament, et dans un passage des Actes où la Parole du Saint Esprit est représentée sous la forme de langues enflammées.⁷²⁴ Revenant à l'étymologie des mots « feu » et « parole », C. G. Jung veut prouver leur source commune : « The connection of the mouth with fire and speech is indubitable. Another fact to be considered is that the etymological dictionaries connect the Indo-European root *bhā with the idea of 'bright,' 'shining.' This root is found in Gr. φάω, φαίνω, φάος; in OIr. bān, 'white'; and in the G.bohnen, 'to polish, make shining.' But the homonymous root *bhā also signifies 'speaking': it is found in Skr. bhan, 'to speak'; in Armen. ban, 'word'; in G. Bann, bannen, 'to ban, put a spell on'; in Gr. φα-μί, ἔφην, φάτις, Lat. fā-ri, fātum » (Jung 5, 247).

C'est sur cette analogie entre le feu de la parole et le feu de la vie qu'est fondé le mythe de Prométhée, comme le rappelle C. G. Jung en soulignant que le Titan n'est pas simplement un voleur, pillant les dieux pour donner aux hommes, mais qu'il est profondément lié à ce feu divin qui est source de vie et de sagesse : l'association ancienne entre Prométhée et le bâton de feu indien *pramantha* a beau n'être possiblement qu'une fantaisie étymologique, elle demeure au cœur d'un vaste réseau mythologique qui atteste la connexion entre le Titan et le feu divin,

⁷²³ « 'But when the sun is set, and the moon is set, and the fire has gone out, what then is the light of man?' 'Speech is his light,' he answered. 'It is by the light of speech that a man rests, goes forth, does his work and returns.' 'Quite so, Yajñavalkya. But when the sun is set, and the moon is set, and the fire has gone out, and speech is hushed, what then is the light of man?' 'Self is his light,' he answered. 'It is by the light of the Self that a man rests, goes forth, does his work and returns.' » (Jung 5, 245-6)

⁷²⁴ « This association of mouth, fire, and speech is not as strange as it would seem: we speak of a man being 'fired' or 'inflamed' by another's words, of a 'fiery' speech, 'burning words,' etc. In the language of the Old Testament mouth and fire are frequently connected, as in II Samuel 22:9: 'There went up a smoke out of his nostrils, and fire out of his mouth....' Isaiah 30: 27: 'The name of the Lord cometh from afar, burning with his anger ... his lips are full of indignation, and his tongue as a devouring fire.' Psalm 29:7 (RV): 'The voice of the Lord scattereth flames of fire.' Jeremiah 23:29: 'Is not my word like as a fire?' And in Revelation 11:5 fire proceeds out of the mouth of the two prophetic witnesses. [232] Again and again fire is called 'devouring,' 'consuming,' a reminder of the function of the mouth, as in Ezekiel 15:4: 'It is cast into the fire for fuel; the fire devoureth both the ends of it, and the midst of it is burned.' Deuteronomy 4: 24: 'For the Lord thy God is a consuming fire, even a jealous God.' Perhaps the best-known example is Acts 2:3-4: 'And there appeared unto them cloven tongues [γλῶσσαι] like as of fire, and it sat upon each of them. And they were all filled with the Holy Ghost, and began to speak with other tongues [γλῶσσαις], as the Spirit gave them utterance.' The γλῶσσα of the fire caused the glossolalia of the apostles. In a negative sense the Epistle of James 3:6 says: 'And the tongue is a fire, a world of iniquity: so is the tongue among our members, that it defileth the whole body, and setteth on fire the course of nature; and it is set on fire of hell.' Proverbs 16:27 says likewise: 'An ungodly man diggeth up evil: and in his lips there is as a burning fire.' The dragons or horses of the Apocalypse (Rev. 9:17) breathe forth fire and smoke and brimstone, and as for Leviathan (Job 41:19f.): 'Out of his mouth go burning lamps, and sparks of fire leap out.' » (Jung 5, 246-7)

son énergie phallique et créatrice et sa lumière savante.⁷²⁵ Ted Hughes fonde lui aussi sa lecture du mythe sur ce parallèle, qu'il met en avant dans *Prometheus On His Crag* comme dans le drame d'*Orghast*. Comme le rappelle A. C. H. Smith, « le don du feu et le don du langage ont la même signification : ils confèrent à l'homme ce qui fait la spécificité de son humanité, fondée sur la distinction entre la culture et la nature, la volonté et l'instinct, le cru et le cuit. Prométhée renonce à sa propre liberté pour la donner aux hommes, qui a désormais le pouvoir de choisir et la responsabilité morale que cette possibilité entraîne avec elle ». ⁷²⁶ Tel est en effet le point de départ du projet d'*Orghast*, dont le langage est lui-même porteur. A. C. H. Smith explique que, par exemple, le mot « orghast » est forgé à partir de deux racines, ORG et GHAST, choisies par Ted Hughes pour renvoyer respectivement aux idées de « vie, être » et de « flamme, esprit » : ORGHAST, par conséquent exprime le « feu de l'être, le feu au commencement, le feu au centre, et de façon métaphorique, le soleil ». ⁷²⁷ De la même manière, « HOAN, le feu originel et créateur, feu sacré et lumière de l'Harmonie divine » auquel tout revient, est lié de façon intime à la vérité de l'incarnation et de sa plénitude : l'ambition du poète est de forger un langage organique, où les « abstractions ne peuvent générer davantage d'abstractions mais sont toujours renvoyées à leur racine physique », qui révèle à l'homme son devoir. Il lui faut s'accomplir dans la matière et être dans la lumière. ⁷²⁸

⁷²⁵ « From these investigations we learn that the fire-bringer Prometheus may possibly be brother to the Indian pramantha, the masculine fire-stick. The Indian fire-bringer was called Matarisvan, and the activity of fire-making is always referred to in the sacred texts by means of the verb manthāmi, 'to shake, to rub, to bring forth by rubbing.' Kuhn relates this verb to Gr. μανθάνω, 'to learn,' and has also explained the conceptual relationship between them. [...] On the other hand, Προμηθεὺς is highly significant as a cognomen for Ἴθάς, since the 'Flaming One' is the 'Forethinker.' (Pramati, 'precaution,' is also an attribute of Agni, the god of fire, although pramati is of different derivation.) Prometheus, however, belongs to the line of Phlegians whom Kuhn puts into incontestable relationship with the Indian priestly family of Bhrigu. The Bhrigu, like Matarisvan ('he who swells in the mother'), were also fire-bringers. Kuhn cites a passage to show that the Bhrigu arose from the fire like Agni. ('Bhrigu arose in the flame; Bhrigu roasted, but did not burn.') This idea leads to a root cognate with Bhrigu: Skr. bhrāy, 'to shine,' Lat. fulgeo, Gr. φλέγω (Skr. bhargas, 'splendour,' Lat. fulgur). Bhrigu therefore appears as the 'Shining One.' Φλεγύας denotes a certain species of eagle distinguished for its burnished yellow colour. The connection with ὀλέγειν 'to burn,' is obvious. Hence the Phlegians were fiery eagles. Prometheus, too, was a Phlegian. The line from pramantha to Prometheus does not go via the word, but more probably through the idea or image, so that Prometheus may in the end have the same meaning as pramantha. » (Jung 5, 226-7)

⁷²⁶ « The connecting myth was that of Prometheus, which had remained in Brook's mind since his plan to stage it had fallen through in 1967. Prometheus gives fire to man, and is imprisoned by his father/god for it. The gift of fire and the gift of language have the same meaning: both are the gift of specific humanity to man, distinguishing culture from nature, will from instinct, the cooked from the raw. Prometheus surrenders his own freedom to give it to man, who now has the power to choose, and the moral responsibility » (Smith 37)

⁷²⁷ « The word Orghast itself was the product of two roots, ORG and GHAST, which Hughes had offered as sounds for 'life, being', and 'spirit, flame' respectively. ORGHAST, then, was the name for the fire of being, the fire at the beginning, the fire at the centre, and so, metaphorically, sun. » (Smith 50-1)

⁷²⁸ « You can't say 'is' without saying light', Hughes observed. It was one of the clearest examples of his intention to create an organic language, in which abstractions could not breed more abstractions, but were always returned to the physical root. » (Smith 51)

Le sens donné au drame d'*Orghast* le met encore au premier plan : si HOAN est la Lumière originelle, Hughes distingue aussi MOA, le feu de la « matière palpable », feu du chaos et de la création, matrice primordiale à laquelle doit s'unir SUN, le feu spirituel, « porte dans la matière créée qui s'ouvre et renvoie à nouveau à la Lumière », à HOAN. Ted Hughes ajoute que Pramanath « est lui-même lumière, feu créatif, substance unique et originelle » et qu'il est aussi Sun et Moa, à qui il ressemble « comme l'être divin créé se reproduit dans ces énergies et en jouit sous une forme humaine ». Pramanath détient en outre le savoir absolu et complet « de l'Harmonie divine et des harmonies en lesquelles il se multiplie dans le monde créé », au même titre que la Lumière, HOAN.⁷²⁹ Ted Hughes explique que c'est Sogis qui accomplit spirituellement ce qu'Agoluz est incapable « d'accomplir dans la chair », et ce que Pramanath ne peut lui non plus accomplir dans l'éternité dont il demeure prisonnier. Sogis, en triomphant de Krogon, permet le retour victorieux de la Lumière, rétablit l'Harmonie divine et parfait la réconciliation des énergies de la matière et de l'esprit : « Sogis releases the Sun and marries the Light as it is embodied in this latest representative of Moa, Ussa. Simultaneously the Sun, Moa and Light reunite, and the universe flows through its full circuit, materialized spirit and spiritualized matter, undivided and reconciled to itself » (Smith 95-6). Ainsi, les épreuves qu'il faut traverser pour en arriver à cette ultime réunion de la matière et de l'esprit dans la lumière, l'harmonie et la plénitude universelles sont fondamentalement liées à la force essentielle du feu de la parole et de la vie, dont la conquête est porteuse de liberté.

Dans *Orghast at Persepolis*, A. C. H. Smith passe en revue les sources d'inspiration du projet théâtral, évoquant notamment *La Vida Es Sueño* de Pedro Calderón de la Barca, *Kaspar* de Peter Handke mais aussi *A Voyage to Arcturus* de David Lindsay. D'une part, il souligne que Sigismond et Kaspar entretiennent tous les deux une relation aliénante avec le langage : ils se retrouvent prisonniers des structures de savoir établies par le biais du code linguistique, et ne parviennent plus à faire sens de la réalité et des connaissances établies sur elle grâce au langage. Ils font l'amère expérience traversée par Caliban dans *The Tempest*, comme le rappelle

⁷²⁹ « Beyond and including all is LIGHT: the original creative fire, the holy fire, and the light of the Divine Harmony. MOA is fire coming into all the palpable matter of creation, chaos of all, womb of all. SUN is spirit fire, the door in created matter opening back on Light. The sire of organic life, which Sun proceeds to get on MOA. [...] Pramanath is himself Light, creative fire, the original single substance. He is also the Sun and Moa, as the divine created self reproduces in itself these energies, and enjoys them in human form. His wisdom is the natural law of the universe, since the substance of the universe is what he is. His foreknowledge is complete, his knowledge of the divine harmony, and the harmonies into which it multiplies in the created world, is complete. » (Smith 93-4)

le critique, prenant conscience que « chaque mot nouveau rend davantage esclave ».⁷³⁰ D'autre part, le récit fantastique de David Lindsay décrit Maskull, une figure semblable à Prométhée par bien des points, qui se rend sur la planète Tormance à la recherche de la source de Muspel, pure émanation lumineuse et divine. En parcourant les continents de Tormance, Maskull fait l'expérience de la vie sous une étonnante variété de formes mais doit aussi apprendre à se détourner des apparences trompeuses et des lumières traîtresses qui font rutiler le monde phénoménal et ses pièges de mille feux séduisants. Comme Prométhée, Maskull veut donner aux hommes le feu pour leur offrir une « vie plus profonde » (« You came to steal Muspel-fire, to give a deeper life to men ») et il doit, pour ce faire, apprivoiser Krag, sa douleur qui l'accompagne comme un compagnon d'infortune, rappelant la sinistre figure de Krogon, mais aussi le rocher (« crag ») sur lequel le Titan décrit par Ted Hughes endure son calvaire.

Ces sources d'inspiration diverses mettent en évidence la façon dont le rapport au langage conditionne l'existence : facteur d'aliénation, carcan restricteur, instrument de torture, il s'avère aussi force créative, outil d'émancipation et moteur de liberté. Les recherches de Peter Brook et Ted Hughes en matière d'efficacité expressive vont précisément en ce sens : il s'agit de faire du langage employé par les acteurs une énergie brute et radicale, et de donner à la parole le pouvoir extraordinaire de donner vie et d'animer la réalité qu'elle convoque. Comme le rappelle A. C. H. Smith, l'importance qu'accorde Peter Brook à la justesse du jeu de l'acteur se concentre notamment sur la question de la déclamation. Dans *The Empty Space*, le dramaturge souligne que la façon de prononcer un mot doit être stimulée par un « besoin de s'exprimer » vital, et doit passer par le même chemin que celui qui a permis de créer ce mot, faisant alors de la prise de parole de l'acteur une répétition de l'acte primordial de création

⁷³⁰ « Early in 1971, Brook had to be away from Paris for over a month. Work went ahead on basic exercises, and on two separate projects for which the company was divided for a session every day. One group worked with Andrei Serban on Calderon's *La Vida Es Sueño*, the other with Reeves and a visiting German director, Frowin Haas, on Peter Handke's modern play *Kaspar*. The Calderon work was all in the original Spanish; some actors already spoke the language, others learned to pronounce it, and the text was poured out with great intensity. For *Kaspar* there were principally three actors: the english and Japanese used an existing English translation, and the French actor worked in a French translation. For the subject and language of both projects there were motives deeply grounded the Centre's research design. In subject, the central figure of each play is a young man suddenly confronted with the ambiguity of freedom and imprisonment. Segismundo has been kept in a dungeon by his god-like father, the King. Kaspar has lived all his life alone, as though in the wings of the theatre. (Handke's play is based on a true incident, similar to the one filmed by Truffaut in *L'Enfant sauvage*). Each alike, emerging into what seems to be a freer reality, finds knowledge a prison. Segismundo, brutalized by his incarceration, finally redeems his knowledge by submitting to a greater, unknowable, Christian pattern, in which the reality of human experience is provisional. Kaspar, having no memory and therefore no past, is a blank sheet of wonder, an empty space pushed on to a stage, knowing only 'I want to be what my father was'. He is taught to speak by the 'Prompters', and thereby imprisoned in the ideology of a language: as with Caliban, in *The Tempest*, 'every fresh word bringing him closer to enslavement'. Handke says 'the play could also be called speech torture'. (Smith 36-7)

obligeant à la recherche de la plus grande authenticité possible.⁷³¹ Sans éluder leurs différences, Peter Brook rapproche le pouvoir de la déclamation de celui de la musique, faisant valoir la richesse expressive immédiate que la densité de la texture langagière, mise en valeur par le grain de la voix, renferme au même titre que la matière sonore des motifs imaginés par un compositeur.⁷³² « Music is a language related to the invisible by which a nothingness suddenly is there in a form that cannot be seen but can certainly be perceived » : par cette formule, Peter Brook met effectivement au premier plan la puissance suggestive et la force de convocation de la musique, capable de rendre perceptible des éléments de l'expérience humaine invisibles et intangibles, que les mots et même la pensée ne sont pas parvenus à capturer.

Cette idée directrice guide également Ted Hughes au cours du processus de création du langage d'*Orghast* : A. C. H. Smith compare sa démarche à celle d'un compositeur, expliquant que le poète, employant souvent une métaphore musicale pour décrire son travail, évoque sa volonté de créer pour *Orghast* des « moments musicaux » plutôt que de chercher à mettre au point une intrigue dramatique à proprement parler, et d'inventer « un langage précis mais ouvert et engageant, qui invite à pénétrer dans le monde perdu » qu'il a l'ambition d'explorer.⁷³³ La musique, « langage à la précision mathématique mais entièrement mystérieux et ouvert, offrant l'accès à un monde plus profond, fermé à l'analyse directe » est le modèle des recherches de Ted Hughes qui, devenant lui-même Prométhée voleur de feu, se lance en quête de ce « langage situé en-deçà du niveau où les différences apparaissent », capable d'exprimer les particularités les plus intimes de la vie intérieure, mais capable aussi de « parler à tout le monde, puissamment, véritablement, précisément ».⁷³⁴ C'est cette quête qui anime le

⁷³¹ « This openness to words was to be a vital principle of the very creation of the play that was performed a year later in Persia. In the programme, Brook inserted a quotation from *The Empty Space* : 'A word does not start as a word – it is an end product which begins as an impulse, stimulated by attitude and behaviour which dictate the need for expression. This process occurs inside the dramatist; it is repeated inside the actor. Both may only be conscious of the words, but both for the author and then for the actor the word is a small visible portion of a gigantic unseen formation... the only way to find the true path to the speaking of a word is through a process that parallels the original creative one'. (ES 12-3) » (Smith 27)

⁷³² « Declamation is not music, yet it corresponds to something, different from ordinary speech. *Sprechgesang* also [...] We can separate neither the structure nor the sound of Lear's 'Never never never never never' from its complex of meanings, and we cannot isolate Lear's 'Monster Ingratitude' without seeing how the shortness of the line of verse brings a tremendous thick emphasis on to the syllables. There is a moving beyond words in 'Monster Ingratitude.' The texture of language is reaching towards the experiences that Beethoven imitated in patterns of sound – yet it is not music, it cannot be abstracted from its sense » (Brook 148-9)

⁷³³ « The procedure may appear a strange one, but it is no stranger than that of a musical composer. The comparison was often in Hughes's own mind. What he was looking for, he said, was 'mainly a way of hanging together musical moments, rather than a dramatic plot'. » (Smith 44-5)

⁷³⁴ « The point was to create a precise but open and inviting language, inviting to a lost world we wanted to explore. Music is one such language – mathematically precise, but completely mysterious and open, giving access to a deeper world, closed to direct analysis ». In comparison to what we tried to do, music is very sophisticated. If you imagine music buried in earth for a few thousand years, decayed back to its sources, not the perfectly

poète depuis le manifeste rédigé dans *Poetry in the Making* : il lui faut trouver la clef qui puisse défaire le verrou de toutes les cachettes de l'esprit, il lui faut découvrir les mots capables de capturer une bribe de « la profonde complexité » qui fonde l'existence, capables de saisir un fragment « de la musique inaudible qui emporte le corps, instant après instant, comme le flot de la rivière » et lui révèle, ne serait-ce que partiellement et provisoirement, un éclat de la « signature vitale de l'être humain ».⁷³⁵

Ted Hughes fonde ses réflexions et ses recherches sur le pouvoir d'incarnation du langage et sur des arguments biologiques qui, dans *Orghast*, comme le souligne A. C. H. Smith, deviennent particulièrement frappants : « The deeper into language one goes, the less visual / conceptual its imagery, and the more audial / visceral / muscular its system of tensions. This accords with the biological fact that the visual nerves connect with the modern human brain, while the audial nerves connect with the cerebellum, the primal animal brain and nervous system, direct. In other words, the deeper into language one goes, the more dominated it becomes by purely musical modes, and the more dramatic it becomes – the more unified with total states of being and with the expressiveness of physical action » (Smith 45). Pour obtenir le langage apte à rendre parfaitement compte des « états de l'être » dans toute leur complexité, le poète puise dans les ressources de la musique dans la mesure où elle possède des qualités dramatiques essentielles : la matière sonore de la musique et le corps de l'acteur possèdent la même efficacité sensible, mise activement à contribution afin d'exprimer sans détour la vérité de l'expérience humaine, sans qu'elle soit plus retardée ou déformée par la médiation langagière.

Comme Peter Brook, Ted Hughes insiste sur la puissance expressive de la voix et l'importance décisive de la déclamation, suggérant que ce que « l'on entend dans la voix d'une personne au moment précis où elle parle, c'est ce qui se passe au centre de gravité de sa

structured thing we know as music, then that is what we tried to unearth. A language belonging below the levels where differences appear, close to the inner life of what we've chosen as our material, but expressive to all people, powerfully, truly, precisely.' (Smith 45)

⁷³⁵ « Because it is occasionally possible to find the words that will unlock the doors of all those many mansions inside the head and express something – perhaps not much, just something – of the crush of information that presses in on us from the way a crow flies over and the way a man walks and the look of a street and from what we did one day a dozen years ago. Words that will express something of the deep complexity that makes us precisely the way we are, from the momentary effect of the barometer to the force that created men distinct from trees. Something of the inaudible music that moves us along in our bodies from moment to moment like water in the river. Something of the spirit of the snowflake in the water of the river. Something of the duplicity and the relativity and the merely fleeting quality of all this. Something of the almighty importance of it and something of the utter meaninglessness. And when words can manage something of this, and manage it in a moment of time, and in that same moment make out of it all the vital signature of a human being – not of an atom, or of a geometrical diagram, or of a heap of lenses – but a human being, we call it poetry. » (WP 24)

conscience ». La fibre sonore du langage, marquée par l’empreinte de l’individu, exprime déjà une part de son intimité.⁷³⁶ Dans un entretien consacré à *Orghast*, le poète remarque notamment que les acteurs ont cette capacité particulière, non pas seulement d’exprimer mais d’animer ce qu’ils convoquent en parlant, et de le faire, non pas seulement grâce à la charge sémantique du langage qu’ils emploient, mais bien grâce à la densité signifiante de la matière langagière elle-même, telle que la voix et le corps de l’individu se l’approprient. La force sonore des mots prononcés par l’acteur est décuplée au moment où « chaque muscle, chaque inflexion, chaque posture » sont engagés dans l’effort fait pour s’exprimer, et tel est bien le défi que Ted Hughes et Peter Brook, à travers *Orghast*, tentent de relever.⁷³⁷ L’accent mis sur la volonté non pas d’attirer l’attention sur la puissance « athlétique » du sens mais de « faire appel à la reconnaissance instinctive d’un ‘état mental’ contenu dans un son » le met en évidence.⁷³⁸ Dans une entrevue accordée à Tom Stoppard pour le *Time Literary Supplement*, Ted Hughes décrit encore la richesse évocatoire de la « mélodie de la voix » et la compare à cette « musique animale » que seuls savent maîtriser certains animaux et oiseaux qui sont capables de faire en sorte que « les esprits écoutent ». ⁷³⁹ Au cœur des réflexions poétiques de Ted Hughes, demeure le rêve de parvenir à cette musique animale qui renferme selon lui toute la vérité de l’expérience humaine dont les mots ne peuvent rendre compte, capable d’exprimer cette part de l’être humain, spirituelle et lumineuse, qui demeure ineffable :

Yet this creature of truths, which provides most of the excitement in our lives, is only halfway to the truth we really need. There is another person, another being, much more important, of much greater truth, beyond this one. If this one finds it so difficult to speak his truth, what about the further, deeper one? And if this one is so hard to get to grips with, how far away from us is that other hidden beyond and beneath? And in fact this other rarely speaks or stirs at all, in the sort of lives we now lead. We have so totally lost touch, that we hardly realize he is absent. All we know is that

⁷³⁶ « What you hear in a person’s voice is what is going on at the centre of gravity in his consciousness at that moment. Imagination and concentration are decisive. The action of the mind at that moment is decisive. » (Smith 46)

⁷³⁷ « And sometimes actors have it. It not only speaks, it moves – a particular quality of movement, or of action, can announce its presence as distinctly as a sound. The sole original purpose of the sound and action of poetic drama was to engage that world, open it, and act out its pressures and puzzle over its laws. In a play of that sort, properly performed, the poetry of the words is unimportant. What is important about them is that they should speak with everything else, where everything is speaking together, every muscle, every inflection, every position. The incidental verbal poetry of true poetic drama is the least poetic thing about it » (WP 125)

⁷³⁸ « Orghast aims to be a leveller of audiences by appealing not to semantic athleticism but to the instinctive recognition of a ‘mental state’ within a sound. One can hardly imagine a bolder challenge to the limits of narrative. » (Smith 46-7)

⁷³⁹ « The greatest satisfaction of conversation are probably musical ones. A person who has no musical talent in ordinary conversation is a bore, no matter how interesting his remarks are. What we really want from each other are these comforting or stimulating exchanges of melodies. This animal music is very different, of course, from the conventionally ‘musical’ voice. The real virtuosi in this line are certain animals and birds – though their ranges are pretty limited. When they speak the spirits listen. Not many human voices can make the spirits listen.» (Smith 46)

somehow or other the great, precious thing is missing. And the real distress of our world begins there. The luminous spirit (maybe he is a crowd of spirits), that takes account of everything and gives everything its meaning, is missing. Not missing, just incommunicado. But here and there, it may be, we hear it.

It is human, of course, but it is also everything else that lives. When we hear it, we understand what a strange creature is living in this Universe, and somewhere at the core of us – strange, beautiful, pathetic, terrible. Some animals and birds express this being, pure and without effort, and then you hear the whole desolate, final actuality of existence in a voice, a tone. There we really do recognize a spirit, a truth under all truths. Far beyond human words. And the startling quality of this ‘truth’ is that it is terrible. It is for some reason harrowing, as well as being the utterly beautiful thing. Once when his spirits were dictating poetic material to Yeats, an owl cried outside the house, and the spirits paused. After a while one said: ‘We like that sort of sound.’ And that is it: ‘that sort of sound’ makes the spirits listen. It opens our deepest and innermost ghost to sudden attention. It is a spirit, and it speaks to spirit. (WP 124-5)

Le poète sait à quel point son instrument le plus essentiel demeure faillible et limité, comme il le suggère, dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, en évoquant le cas de Cordélia qui se tient coite et refuse d’employer le langage perfide et manipulateur de ses sœurs pour décrire à son père le roi Lear la profondeur de l’amour qu’elle lui porte. Les plus grandes et les plus profondes vérités « rechignent à user du langage », et se méfient de la pertinence des mots.⁷⁴⁰ C’est bien à travers la matière du corps comme du langage, à travers l’épaisseur de la chair comme à travers la densité du son, qu’est donné cet accès au cœur de l’être et à son intimité la plus insondable, à la fois impalpable et ineffable. Ted Hughes signale que le plus précieux potentiel de l’art poétique réside dans ce qui le rattache aux « événements physiques ». A cet égard, les acteurs, comme les chanteurs ou certains enfants, qui n’hésitent pas à s’engager totalement et à répondre aux exigences de l’action et de l’événement, ont le pouvoir de transmettre le message de ces esprits lumineux, ces « créatures de vérités » dont le monde s’ouvre soudainement, pour faire apparaître la Création tout entière et offrir un aperçu fugace du secret de l’expérience humaine, dans toute la complexité de sa vérité, à la fois « étrange, belle, pathétique et terrible ».⁷⁴¹

Le dix-septième poème de *Prometheus On His Crag* est le lieu d’une révélation capitale : le calvaire de Prométhée n’est qu’une métaphore et il n’y a d’autre Dieu que le vent sur la fleur (« No God – only wind on the flower »), aussi rude que vivifiant, capable de faire danser ses

⁷⁴⁰ « Bigger truths speak just as surely, and just as oddly. A strange quality of truth is that it is reluctant to use words. Like Cordelia, in *King Lear*. Perhaps the more sure of itself a truth is, the more doubtful it is of the adequacy of words. » (WP 122)

⁷⁴¹ « Sometimes singers have this elemental, bottomless, impersonal, perfect quality, which seems open to the whole Creation, but are usually old men, singing very ancient songs, or women who sing like mediums, possessed. Children acting sometimes have it, and it is the distinctive thing in the recorded chanting of religious texts, where they are distinctive at all, or in the recorded singing of primitive holy men. In all these, that lost spirit being opens a door to a world of spirit – nothing else, it simply opens a door, and that other world is present. And it is as if the whole Creation were suddenly present. » (WP 125)

pétales comme de les faire tomber. Le sujet humain qui accepte son châtiment et renaît comme une fleur ensanglantée et divine a effectivement enduré avec résolution les rigueurs de la tempête et se laisse à présent porter par le souffle de la nature, sur le chemin sans échappatoire tracé par son destin. Lorsque Prométhée reconnaît également qu'aucune chaîne ne le retient, mais qu'il n'y a que « tendons, nerfs, os » (« sinews, nerves, bones »), il affirme l'identité entre le châtiment qui met en péril son existence et le don que cette dernière représente, lui permettant d'éprouver, dans sa chair et ses os, la profondeur et l'intensité de la vie au moment où il court le risque de la perdre. De même, Prométhée comprend qu'il n'y a pas de vautour mais « seulement une flamme, un mot, une bouchée arrachée au soleil » (« only a flame / A word. / A bitten-out gobbet of sun »). La flamme-femme vautour qui veille et condamne le Titan simultanément lui révèle la nature fondamentalement duelle du geste qu'il a lui-même commis et lui vaut une malédiction bénéfique, une bénédiction maudite. Le sens en demeure dissimulé et ineffable, mais il renvoie inéluctablement le sujet humain à cette blessure à la fois vitale et immortelle qui le marque dans sa chair : « Buried behind the navel, unutterable. / The vital, immortal wound. / One nuclear syllable, bleeding silence ». La « blessure » (« wound ») primordiale du sujet humain et le sang qui coule d'elle le renvoient au silence (« bleeding silence ») concentré dans « l'unique noyau d'une syllabe » essentielle, qui renferme le secret de l'être dans sa plus profonde intimité. Arrachée au soleil et à la terre, à sa Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Fleur du Paradis et Reine des Enfers, elle est la flamme inextinguible de la parole et de la vie, obtenue au prix d'un vol, mais offerte en don, douleur-douceur de la plaie qui aiguise les sens en meurtrissant le corps, qui rend plus intense la vie au moment où rôde la mort.

e. Le noyau de l'être, le cri intérieur et la plaie noire

Dans l'église où a lieu le rituel organisé par la chamanesse Maud, Betty commence par allumer des haut-parleurs, qui « toussent et s'éclaircissent la gorge » avant de déverser « une musique archaïque de flûtes et de percussions », dans un nuage de fumée. Répétitive, éraillée et métallique (« An inane cycle of music, hoarse and metallic », G 132), la musique donne

l'inquiétante impression que tout ne se déroulera pas comme prévu.⁷⁴² Les membres du Women Institute, qui attendent de leur Messie Lumb un miracle, constatent que quelque chose empêche déjà la magie d'opérer : la musique enregistrée qui s'élève semble s'emmêler et échouer à convoquer les esprits qui doivent présider à la cérémonie. Les femmes, comme « les passagers d'un avion qui, lorsqu'il quitte le tarmac, entendent un son étrange qui vient du moteur », se retrouvent entraînées dans l'engin qui menaçait de s'écraser dans les rêves de Lumb.⁷⁴³ Par la force de l'image et de l'ellipse, le lecteur devine le danger qui approche, et que renforce paradoxalement l'esquive supplémentaire de Betty, augmentant à dessein le volume de la musique (« Betty turns the music up purposefully », G 133), afin d'étouffer les signaux qui s'accumulent et préviennent les femmes assemblées de l'imminence de la catastrophe et de l'inefficacité du rituel chamanique thérapeutique préparé par Maud.

Dans *Le Chamanisme*, Mircea Eliade souligne l'utilité symbolique du feu : c'est à la lumière des chandelles qu'a lieu la cérémonie chamanique où l'on danse au rythme des tambours, où les pans des costumes se soulèvent et tourbillonnent pour guérir le malade.⁷⁴⁴ Dans *Gaudete*, les tambours ne résonnent que grâce à des hauts-parleurs qui grésillent, produisant un vacarme artificiel et oppressant, et les nuages de fumée qui s'amoncellent, de plus en plus étouffants, le signalent : le feu ne prend pas.⁷⁴⁵ En effet, la force assourdissante de

⁷⁴² La musique emporte les femmes dans un état de transe (« The loudspeakers cough and clear their throats at the corners of the ceiling. / Betty has put a tape on the stereo. / Suddenly the women are engulfed / Under archaic music of pipes and drums », G 132) mais elles semblent se laisser progressivement déborder par une impression préoccupante, qui prend l'apparence extraordinaire d'une « volute serpentine de fumée » (« The birdlike agitation of women, fussy, tense, watchful, thins / As the music works behind their faces / And a preoccupation deepens. / A snaking coil of smoke materialises »). L'image des noeuds qui semblent empêcher la musique de faire flot rappelle celle de « la volute serpentine de fumée » : s'ajoutant aux notions d'« obstacle » et d'« obstruction », elle confirme l'impossibilité pour le miracle attendu d'avoir lieu et fonctionne comme un présage catastrophique (« They are waiting for the first shiver of power. // Something is obstructing it. / A difficulty, the power will not flow. / The music is tangling with some obstacle », G 132-3).

⁷⁴³ « Like passengers in an aircraft, just it lifts off the runway, / Hearing a peculiar note in the engine » (G 133) ; « The whole day and day where he stands, trying to awake, / Were a giant aircraft out of control, shaking itself to pieces, already losing height, spinning slowly down in space, / Scattering burning chunks » (G 52).

⁷⁴⁴ « L'esprit, croit-on, pénètre tout d'abord dans la chandelle, et c'est pourquoi le chaman garde longtemps les yeux fixés sur la flamme, essayant par là de découvrir la cause de la maladie. » (Eliade 1950, 274)

⁷⁴⁵ L'importance capitale de la musique est pourtant mise au premier plan au moment où a lieu l'union de Lumb et de Felicity. Portées par le rythme des tambours, la danse et les invocations rituelles, les figures rassemblées dans l'église semblent approcher ce point culminant du voyage extatique offert par la transe, mais les cris des femmes expriment avant tout la détresse que Felicity ne parvient pas à rendre audible, faisant entendre les palpitations terrifiées de son cœur, auxquelles la pulsation rauque de la musique fait aussi écho. L'adjectif « hoarse » qui se rapporte au son plutôt qu'au rythme, qui renvoie aux cris plutôt qu'à la musique, renforce l'impression que cette dernière réunit tous les corps présents en un seul organisme tout en trahissant un décalage révélateur (« Maud is leading Felicity to the low rostrum. / She pushes Felicity's head down and forces her to kneel / And then straddles her neck from behind and grips in between her thighs. / The music inside their bodies is doing what it wants at last / As if they were all somnambulist / They are no more awake than leaves in a whirlpool. // Maud sits lower, more heavily / Forcing Felicity's brows to the floorboards, / Gripping her by the hair. / The women are crying out in the hoarse pulse of the music. / Lumb mounts Felicity from behind, like a stag »). L'épaisse fumée

la musique est mise en avant par son association avec l'épaisseur de la fumée, comme le suggère la comparaison rassemblant leurs pouvoirs : « déchirant les membranes, les déchirant comme la fumée déchire », la musique menace de tout détruire (« As the music tears away the membranes, tearing them as the smoke tears », G 146).⁷⁴⁶

Sa puissance incisive attise la frénésie des figures rassemblées dans l'église, jusqu'à ce que Lumb ne puisse plus retenir un cri, qui vient répondre aux hurlements des femmes, avant que d'autres cris encore ne se mêlent à ce magma sonore insoutenable. Le cri du Révérend est proprement déchirant dans la mesure où il déforme sa bouche grande ouverte, figeant momentanément son visage en un « masque peint » sur le point de s'effondrer. La puissance de ce hurlement est mise en évidence par la formule qui en fait « un cri dans le cri », qui stupéfie et ravage les autres personnages tout autour, comme possédés et détruits par ce son impossible qui les arrache à eux-mêmes (« And Lumb's mouth stretched open, like a painted mask, / Utters a long cry inside the cry / That is now torturing all of them / As they all cry together / As if they were being torn out of their bodies », G 146). Maud, quand à elle, pousse un hurlement capable de « percer le cœur du son », parvenant en ce point où le cri de Lumb, « cri dans le cri », trouve son origine et s'épuise, comme un feu soudainement attisé, brutalement consumé (« And Maud's scream rips out the core of the sound »). Le hurlement de la domestique est une puissance vitale et mortifère à la fois qui s'affirme par le son que Felicity est incapable de produire : la jeune femme est bien l'enfant, littéralement sans parole, qui ne peut rien opposer au rituel dont elle vient de comprendre la portée. En effet, Maud, à cet instant précis, continue de tirer et de pousser Felicity entre ses jambes, comme une mère offrant et refusant à la fois de donner naissance, appuyant définitivement son autorité par ce geste dont Lumb, face à la

qui se répand dans la pièce, « comme les pans déchirés d'un rideau », laisse apercevoir des créatures extraordinaires, mi-humaines, mi-animales, qui agitent leurs bras au son de la musique (In the hot slowly-rending curtains of smoke, / Huge-headed woodland creatures from a nursery fairy tale / Are dropping on to their knees », G 146).

⁷⁴⁶ Qu'il soit permis de souligner ces parallèles intéressants entre le rituel mis en scène par Ted Hughes et la description livrée par Mircea Eliade de la cérémonie initiatique sud-américaine de la *machi*, la chamane araucane : « A l'aube, la candidate réapparaît et les *machi* soutenues par les tambours, recommencent à danser. Plusieurs d'entre elles tombent en extase. La vieille se bande les yeux et, avec un couteau de quartz blanc, en tâtonnant, fait plusieurs incisions sur les doigts et les lèvres de la candidate ; ensuite elle pratique les mêmes incisions sur elle-même, et mêle son sang à celui de la candidate. Après d'autres rites, la jeune initiée 'monte au *rewe*, en dansant et tambourinant. Les aînées la suivent, et s'étayant sur les degrés j les deux marraines l'encadrent sur la plate-forme. Elles la dépouillent du collier de verdure et de la toison sanglante (n. b. avec lesquelles elle venait d'être ornée peu de temps avant) et les accrochent aux rameaux des arbustes. Le temps seul doit peu à peu les détruire, car ils sont sacrés. Puis, le collège des sorcières redescend, leur cadette la dernière, mais à reculons et en cadence. A peine ses pieds touchent-ils le sol, une immense clameur la salue ; c'est le triomphe, c'est du délire, c'est la bousculade, chacun veut la voir de près, lui toucher les mains, l'embrasser' (Housse, *Une Épopée indienne*, cité par Métraux, p. 325). Suit le banquet, auquel participe toute l'assistance. Les blessures guérissent en huit jours. (Eliade. *ibid.* 112).

créature de boue, refusait d'endosser la responsabilité, et révélant la signification du cri qui semble tendre violemment vers sa propre origine en même temps que vers sa fin.

Maud, impitoyable émissaire du dieu des morts venue prononcer sa sentence, prend la parole ; alors que ses mots se fondent dans la musique, se nourrissant du vacarme, ils atteignent les femmes assemblées comme une décharge sonore devenue immédiatement signifiante, leur apportant une révélation qui ne passe plus par le langage articulé.⁷⁴⁷ D'un côté, Lumb veille le cadavre de Felicity sans oser plus respirer, craignant que son souffle, effleurant la joue de la défunte, ne dérange le fragile équilibre qui empêche encore que le corps ne tombe en poussière.⁷⁴⁸ Le souffle absolument coupé, le Révérend se tient immobile, dans la posture qu'il avait déjà adoptée dans le Prologue, face à la figure féminine cachée dans les ténèbres : incapable de corriger ses erreurs, il doit désormais faire face à l'ire de la Déesse offensée. En effet, Maud, de l'autre côté, assomme Lumb de ses cris, produisant des « sons qui veulent seulement mutiler », qui n'ont d'autre but que de se venger du Révérend, de le blesser et de le détruire (« And all the time Maud is scourging his ear-nerves / With sounds that try only to mutilate », G 148). Maud punit Lumb de n'avoir pas rendu hommage à la Déesse et d'avoir empêché l'advenue du seul véritable « Messie » attendu par les esprits ayant envoyé le Révérend en mission. Il s'agit non pas de celui annoncé par le double de Lumb dans la sordide « société d'amour » qu'il a implantée dans le village, profitant de la crédulité de ses ouailles pour satisfaire tous ses appétits, mais de l'enfant ensanglanté et couronné de fleurs, le Divin Adonis ayant enduré son châtiment pour que soit effectivement honorée une authentique « parole d'amour » (« Gospel of love »).⁷⁴⁹

Dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, la teneur de ce verbe sacré est mise en évidence dans l'analyse que Ted Hughes livre de *The Tempest*, alors que le poète rappelle que le fils de Cérès naît, dans un grondement de tonnerre, au moment où a lieu le sacrifice qui en tuant, donne vie, et qui consacre la douloureuse extase et la sensuelle cruauté de l'existence ordonnée par l'étrange Dionysos :

⁷⁴⁷ « Maud starts to speak. / The music prevents her, she speaks above the music / In a throat-gouging scream. [...] The fuddled women grope for what has happened / And for what is being said / But their brains are still in the music / And nothing will separate. / They receive Maud's words as the revelation of everything. » (G 147)

⁷⁴⁸ « Lumb is kneeling. / He bows over her, close to her face, / His cheek almost touching her cheek / As he searches her face / Hardly daring to breathe, / As if hardly daring to stir the air about her, / As if this were some horribly burned body / That has just dropped from a shocking height, / In which every nerve has been roasted / And every bone shattered, like a sackful of crockery. » (G 148)

⁷⁴⁹ « This changeling proceeds to interpret the job of ministering the Gospel of love in his own log-like way. / He organises the women of his parish into a coven, a love-society / And the purpose of this society, evidently, is the birth of a Messiah to be fathered by Lumb. » (G 9)

In the original ceremony the birth of the Divine Child of Ceres was the ecstatic culmination of the ritual. It burst on to the worshippers with a 'thunderous' shouting as the priests entered, dressed as shepherds, bearing the god in a winnowing fan. Brimis was better known as Iacchos – and the shattering, ecstatic yell 'Iacchos' became legendary. [...] Shakespeare inflects the whole ritual more tightly, to fit his own system. By converting the shepherds to reapers, he takes the logical step that the Eleusinian Mysteries never seem to have taken. [...] English reapers celebrated this death-rebirth, in English cornfields, but shepherds did not. Iacchos was generally associated (to a degree identified) with Dionysus – the generalised, elemental form of the Divine Child / sacrificed god. And just as the reapers alias shepherds nursed the infant Brimus, the water nymphs in this context are the nymphs who nursed the infant Dionysus, and became the rain-makers, the Hyades (the piglets). These nurses of the god were also known, like the shepherds of Brimus, as the 'roaring' ones (the shouting angels). In other words, they and the reapers are the Graeco-Latin and the English, the female and the male, the ancient and modern, dancers revolving about the single concept or event – the birth of divine life, the delivery of the 'word within the word', the Redeemer. (SGCB 451-2)

Dans le nectar expressif du « mot au sein du mot », voilà que se trouve concentré « l'éclat de l'être éternel qui vit dans la voix » comme dans le tonnerre, et que sont consacrés « l'immortalité, l'esprit, la totalité » évoqués dans ce passage du Brihadaranyaka Upanishad qui introduit la lecture de *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* : « The bright eternal Self that is in thunder, the bright eternal Self that lives in the voice, are one and the same: that is immortality, that is spirit, that is all! » (SGCB xix). En effet, tel est le sens dont ce mot essentiel est porteur : en parvenant au cœur du langage, en revenant à sa source jusqu'à percer ce noyau expressif qu'est le cri poussé sans retenue, il est possible d'accéder au cœur le plus secret de l'individu, ce « noyau vital » et divin de l'Être poétique que Ted Hughes décrivait dans l'œuvre de T. S. Eliot (« its vital and so to speak genetic nucleus, the true self, the self at the source, that inmost core of the individual, which the Upanishads call the divine self, the most inaccessible thing of all », WP 275).

Lumb, le souffle coupé, est incapable d'apporter son secours à Felicity, car il est bien trop tard : le moindre frémissement d'air, à présent, ne risquerait plus que de donner une allure plus sinistre à la déchéance du corps féminin. L'image démultiplie les reflets : le Révérend s'est approché de la jeune femme comme de la figure féminine rencontrée dans le Prologue, ou de la créature de boue, mais n'a su manifester qu'une sollicitude de façade, interrompue par la crainte de voir ses propres intérêts menacés. Lumb a maintes fois failli, sans jamais progresser, et la façon dont le souffle qui lui permet de vivre doit se suspendre ici, alors que la mort a déjà emporté Felicity, suggère bien la nécessité d'accepter la défaite. Lorsqu'il émergeait à grand peine du cratère de boue, le Révérend en avait déjà eu de sinistres augures : les oiseaux qui s'échappaient dans un abrupt battement d'ailes, frappaient le ciel silencieux, produisant un ultime rôle signifiant : le souffle doit se tarir, le silence se faire (« But already there is nobody.

Only starlings, seething and glittering among the buttercups. / With a sudden râle they go up, in a drumming silent escape », G 106).

C'est donc le sens donné à la mort de Lumb, à la fin du récit. Alors qu'il est à bout de forces, le corps réduit à l'état d'une carcasse éventrée, il reconnaît enfin son échec, non sans amertume. Il sait que « l'herbe et les arbres ne peuvent plus l'aider », que « le ciel ne s'ouvre plus à lui », lui refusant désormais « les hiéroglyphes éclatants de ses dons ». Il n'est qu'un homme « ordinaire, susceptible, à tout moment, de s'éteindre », et son « précieux et unique corps » n'est qu'une sorte de « radio-émetteur », un objet quelconque susceptible de chavirer à chaque instant, divaguant au beau milieu de la mer grise et sans nom ». ⁷⁵⁰ La récurrence des formules négatives mettent en évidence le désœuvrement de Lumb, alors que sa Terre-Mère se détourne de lui, indifférente à son sort. L'accent mis sur l'expressivité du monde naturel, à travers la mention des « hiéroglyphes » du ciel et de la mer « sans nom », révèle son incapacité à déchiffrer son langage et à faire sens de ce qui l'entoure : il est, comme cet émetteur radio, un corps sans ressources par lequel le vent passe sous la forme d'une rumeur sans signification, une épave qui dérive au large, dans l'inconnu sans espoir d'une mer sans rivage.

De même, l'insignifiance de la figure du Révérend, figure vaine aux rêves exorbitants, est mise au premier plan : comme le suggérait Maud, le condamnant précisément pour cette raison, son « précieux et unique corps » ne sert que des ambitions ordinaires. A la puissance ineffable de la mer prête à l'engloutir, derrière laquelle apparaît l'être féminin déshonoré par Lumb, s'oppose, plus que jamais, l'homme futile qui n'aura pas su s'exprimer, qui n'aura su ni parler d'une voix authentique, ni porter son corps au-delà de la douleur, pour éprouver la douceur infinie de la blessure marquant sa chair et lui rappelant sa vivacité. Lumb, sans le feu de la parole, est aussi privé de la flamme de la vie, et c'est la raison pour laquelle il lui faut à présent s'éteindre. C'est ce que suggère, finalement, la vague de désespoir qui le submerge : il a beau savoir que la plaie sur son flanc ne forme qu'un trou « rond et minuscule », il sent tout de même « le noir de sa profondeur », une béance d'un « bleu-noir », « inconcevablement plus profonde et plus réelle que rien d'autre sur cette terre, et que rien d'autre que les cieux ne

⁷⁵⁰ « His whole body is an orgasm of burning, a seized-up engine. / His mouth hangs open, forgotten as in an accident. / His face has become a mere surface, like his thorn-ripped shins. / And he knows / He has lost every last help / Of the grass and the trees, / He knows that the sky no longer ushers towards him glowing hieroglyphs of endowment, / That he is now ordinary, and susceptible / To extinction, / That his precious and only body / Is nothing more than some radio-transmitter, a standard structure, / Tipped from an empty dinghy by a wave / In the middle of a sea grey and nameless. » (G 164)

peuvent renfermer ».⁷⁵¹ A nouveau, l'accumulation de comparaisons, incapables de rendre compte de la douleur que Lumb ressent, met en évidence son véritable échec : il n'a pas réussi à penser et comprendre le monde qui l'entoure, pas plus qu'il n'a cherché à en faire partie. Lumb ne sera pas sauvé car il n'a pas n'aura pas du mot « Gaudete » déchiffré le message, car il n'aura pas compris que jouissance et pâtissance allaient de pair, que sa parole était liée à cet être féminin et « sans nom » qu'il a désavouée.

Cette plaie noire est celle qui tachait déjà de sang le loup vert de « The Green Wolf », dans la première partie de *Wodwo*. Dans le poème, les images qui font de l'animal qui se meurt et de la bouche qui se fige, du corps et du cri qui s'arrêtent simultanément, le révèlent : le loup étouffe, perdant la vie et la parole à la fois, alors que lui est refusé ce rôle d'agonie qui en lui permettant d'expirer pour la dernière fois, lui offrirait aussi la possibilité d'adoucir, en les exprimant, sa douleur et son désarroi. La structure répétitive et hachée du poème qui décrit par fragments le loup dont le corps peu à peu se fige, de moins en moins capable de se mouvoir et de résister (« Moves less and less, attempts less »), met en évidence la façon dont la mort progresse, s'approchant de sa proie jusqu'à l'envelopper de son lourd suaire.⁷⁵² Le cri qu'il préparait se fige dans sa gueule, « gelé » (« Frozen in his brain »), avant d'avoir pu être exprimé. Le polyptote formé par l'ajout du verbe « unfreeze », précédé de la modalité négative « cannot », met en avant une double négation, qui ramène à celle, suprême, imposée par la mort. Cependant, le tiret de séparation forme une ellipse : il passe sous silence le silence même qui s'impose dans le trépas, tandis que la mort emporte définitivement le loup. La parole animale se tarit alors que le loup se meurt, laissant se consumer, dans le sang et le silence, les dernières étincelles de la vie et de la parole.

La blessure de Prométhée, de Lumb, du loup vert renvoie aussi à la ténébreuse « tache » évoquée dans « A Flayed Crow in the Hall of Judgement », extrait de *Cave Birds* (« A blot has knocked me down »). L'assonance, dans le second distique, met en valeur cette « tache globe » (« A globe of blot »), et le dessin des lettres imprime dans le corps de l'écriture, comme

⁷⁵¹ « And he knows that the puncture in his side / Which will be so round and tiny / If ever he comes to look at it / Is black with deepness, blue-black, like the crater of a drawn tooth / But unthinkable deeper, and more real / Than anything on this earth, anything containable by this sky. » (G 164)

⁷⁵² De plus, la mention répétée des parties gauches du corps du loup met en évidence, à travers une ritournelle obsédante, l'arrivée imminente du sinistre trépas (« If his right hand still moves, it is a farewell [...] But the left hand seems to freeze, / And the left leg with its crude plumbing; / And the left half jaw and the left eyelid and the words all the huge cries // Frozen in his brain his tongue cannot unfreeze »). La polysyndète qui organise l'énumération est amplifiée par la structure totalisante (« the words all the huge cries »), l'absence de ponctuation et l'enjambement qui rattache la fin de la strophe à la suivante : cet élan marque lui aussi l'arrivée inéluctable de la mort, qui saisit brutalement le loup. (CP 159)

sur la bouche du locuteur, la forme ronde de la tache qui se dilate pour devenir aussi immense qu'une planète, qui se contracte pour n'être plus qu'une minuscule « goutte de non-être » (« a drop of unbeing »), reproduisant le mouvement du cœur qui palpite une dernière fois. La tache, encore, est la blessure primordiale qui marque la chair jusqu'à ce qu'elle soit réduite à néant, qui moule les lettres et modèle le visage jusqu'à ce que le blanc de la page laissée vide les efface, jusqu'à ce que le silence le détende. Lorsque dans *Gaudete*, le Major Hagen dardait l'objectif de son fusil sur la figure de Lumb, il retrouvait en son arme son « premier amour », la mort cruelle que donne le chasseur sans le moindre état d'âme, « déesse élancée » et « fiancée sans faille », « mise au monde sans douleur » et « déposée à ses pieds, comme tout droit sortie de la fournaise du Créateur, prête à recevoir son nom ». L'arme incarnait la puissance de vie et de mort de la Reine des Enfers qui, « en une seule goutte de sang » perlant de cette plaie noire, tire un cri, donne un nom et impose le silence à l'homme qui définitivement capitule.⁷⁵³

Le silence qui doit se faire à présent est celui de la mort et de l'expressivité la plus authentique qui refuse les compromis de la raison et du langage : c'est le silence de Cordélia face aux questions de son père, sachant qu'aucun mot ne pourra rendre compte avec assez de pertinence de la fulgurance de sa pensée, de la profondeur de ses sentiments. Comme l'expliquait Ted Hughes à propos des recherches langagières d'*Orghast*, il est parfois nécessaire de se détourner des contraintes du langage établi : dans *King Lear*, Cordélia renonce à parler et offre en réponse à son père un unique et abrupt mot : « Nothing ». Dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, le poète souligne que Cordélia, selon le mythe archaïque, est le « vaisseau de l'alphabet magique de la poésie », et qu'à ce titre elle est le centre absolu du monde poétique de Shakespeare. Pourtant, elle est sans mot, muette, silencieuse,⁷⁵⁴ comme la figure féminine mise en scène dans « Crow's Undersong » qui ne sait, elle non plus, que faire du langage (« She comes dumb she cannot manage words »). Dans ce poème, est évoqué le personnage féminin qui hante les chants et le récit des aventures de Crow depuis le début du recueil, sa Terre-Mère et sa Fiancée Sacrée, énième reflet de la Déesse de l'Être Complet qui

⁷⁵³ « And the unfailing bride / Of his ecstasies in the primal paradise, and the midwife of Eden's beasts, / Painlessly delivered, with a little blood, / And laid at his feet / As if fresh from the Creator's furnace, as if to be named. / With her, only with her / Hagen feels his life stir on its root. » (G 167)

⁷⁵⁴ « 'Cordelia's 'Nothing' is a reply to Lear's 'What can you say about your love for me, using the language of your sisters?' Refusing to play this game according to the rules set by her sisters, Cordelia tries to establish new rules, her own rules. But her attempt to be honest about her love falls foul of the inadequacy of her words. She comes to a halt, tangled in pedantic distinctions, that express nothing but a quibbling will to forestall all misunderstanding – while Lear explodes. Refusing to use the 'glib and oily' language of false flattery, her love finds itself without any language at all that would truly express it. According to her archaic myth, Cordelia is the vessel containing the magical alphabet of poetry. As if she were the living pyx of Shakespeare's poetic world. Yet she turns out to be wordless. » (SGCB 276)

constitue, elle aussi, le centre absolu du monde poétique de Ted Hughes. A la manière d'un contrepoint musical, le « sous-chant » du corbeau essaie d'approcher cette figure inéluctablement fuyante,⁷⁵⁵ qui, toujours, retarde son arrivée et, frôlant seulement « la bordure de la voix », ne se laisse apercevoir qu'à la dérobée (« She comes to the fringe of voice »). L'absence de ponctuation, alors, laisse deviner la façon dont le texte, renonçant à ses propres règles de clarification syntaxique, imprime dans sa propre étoffe la façon dont la figure féminine élude, échappe et rend caduque toute tentative de définition stable.

La strophe suivante, où le modal « can » ou sa forme négative « cannot » apparaissent à chaque vers, erre dans un mouvement continu d'aller-retour sans issue, faisant valoir le corbeau prisonnier d'un ressassement maladroit. Pourtant, la figure féminine est bien capable de s'exprimer : elle apporte des cadeaux, offrandes de « pétales dans le nectar de leurs fruits précieux », qui deviennent effectivement sa parole (« and these are her speeches »).⁷⁵⁶ La luxuriance et la beauté de ses présents font valoir toute la richesse de cette figure portée par l'amour (« She has come amorous of it all she has come for ») et l'espoir (« If there had been no hope she would not have come »), soulignant la nécessité de l'épreuve qui se présente face à Crow. Il lui faut endurer le chagrin et la douleur avec résolution pour parvenir à cette terre promise qui sans eux, ne pourrait exister : « And there would have been no crying in the city // (There would have been no city) ». La ville qui hante les rêves du corbeau est le lieu merveilleux où l'attend sa promise, la Déesse de l'Être Complet, sa Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et, donc, Fleur du Paradis ; c'est le lieu de la réconciliation de leurs énergies, du mariage du corps et de l'âme qui signera aussi la recollection de l'être humain tout

⁷⁵⁵ Ces allers-retours furtifs sont mis en avant dans les deux premiers vers du poème, deux monostiches qui semblent suspendus. Le premier met en avant le fait que, parce « elle ne peut pas aller au bout » (« She cannot come all the way », CP 237), elle demeure dans l'irrésolution et l'hésitation. De même, le second restreint son avancée par le biais d'une structure comparative (« She comes as far as water ») immédiatement interrompue par la locution adverbiale « no further ». La figure féminine fait cependant irruption, avec la même soudaineté que celle du nouveau-né poussé hors du ventre (« She comes with the birth push »), dont on découvre alors les cils, les tétons, le bout des doigts (« Into eyelashes into nipples the fingertips »). Les accumulations présentes dans la troisième strophe renforcent le caractère saccadé du « sous-chant » de Crow, également haché par l'absence de ponctuation. Elles contribuent à l'effet de flou du portrait que l'oiseau s'efforce de compléter par touches successives mais toujours fragmentaires. La figure féminine échappe d'un côté aux lois qui régissent la vie humaine dans la mesure où « Elle demeure / Même après la vie même parmi les os » (« She stays / Even after life even among the bones »), mais de l'autre semble incapable de parvenir à en adopter les codes ou à s'adapter aux faits les plus élémentaires, comme en témoigne son comportement contradictoire : par exemple, elle « vient chanter mais ne sait que faire d'un instrument » (« She comes singing she cannot manage an instrument »), elle « a si froid de peur de s'habiller » (« She comes too cold afraid of clothes »)

⁷⁵⁶ Elle apporte de divins et luxueux présents (She brings petals in their nectar fruits in their plush / She brings a cloak of feathers an animal rainbow / She brings her favourite furs and these are her speeches », CP 237). Le passage au *present perfect* dans le monostiche suivant (« She has come amorous of it all she has come for ») et la répétition établissent avec force la complétion par la figure féminine de tout ce dont elle semblait jusqu'à présent incapable.

entier, qui réparera la fracture initiale qui le brise dans son intimité la plus profonde et lui donnera une nouvelle voix pour chanter le miracle de son renouveau dans l'harmonie et la félicité.

Les détours employés par le poète dans « Crow's Undersong » pour donner forme à l'idéal féminin du corbeau mettent en avant le constat dressé dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. En effet, derrière les difficultés rencontrées pour rendre compte, au moyen du langage établi, du monde et de ses secrets les plus insondables avec force et authenticité, Ted Hughes fait preuve d'une détermination inépuisable. Son désir d'exprimer la réalité pour ce qu'elle est, purement et simplement, demeure porté par la conviction qu'au fond, « rien ne peut prétendre exprimer la vérité aussi bien que l'être qui se présente et existe entièrement, dans toute sa complexité », que, dans une certaine mesure, « les êtres humains et leurs actions sont le seul lexique encore valide » et qu'à ce titre, tout le reste n'est que vanité de parole : « des mots, des mots, seulement des mots ».⁷⁵⁷ Pourtant, le poète croit encore en la possibilité d'évoquer, avec ces mêmes mots, avec pertinence et efficacité, toute la vérité qui se dissimule sous l'épaisseur du langage, en passant cette fois par des chemins de traverse, des voies obliques, des sentiers oubliés sans la crainte qu'il ne mènent nulle part.⁷⁵⁸ Dans « Crow's Undersong » comme dans maints autres textes, c'est grâce à l'importance que le poète accorde à la matière même qu'il travaille qu'a lieu cet événement poétique fondamental qui rétablit les pouvoirs du langage au moment où il semblait ne plus pouvoir rien offrir, qui ouvre la voie du renouveau de l'être au moment où tout semblait perdu. Dans la chair du langage mise à vif comme dans celle du sujet humain qui accepte l'épreuve avec résolution, se laisse apercevoir la vérité la plus secrète de l'expérience humaine, dans ce qu'elle a de plus « étrange, beau, pathétique et terrible », au cœur de l'être et de la parole.

⁷⁵⁷ « The particular kinds of truth that seem to give him his problem are the truth of love, and the truth which is the essence of beauty. This truth of beauty is not far off, maybe, from his notion of the truth of reality. The solution that he reaches towards, instinctively, is the artist's solution: a blunt evocation of the thing itself. 'Who is that says most? which can say more / Than this rich praise- that you alone are you?' (*Sonnet* 84, 1-2). It is also the dramatist's solution. Nothing can pretend to express the truth, he is saying, but the whole existential presence of the person, the man or woman, in all their living complexity. As if human beings, and their actions, were the only valid lexicon. As if anything short of that were 'words, mere words'. » (SGCB 276-7)

⁷⁵⁸ « Since ordinary words, in this vision, are inherently false, and relieved of any responsibility for Divine Truth, they are given a Saturnalian freedom. The tragic hero demands the Divine Truth – and receives only the mockery of words. At the moment in which Cressida's treachery is proved, and the poetic persona of the Sonnets becomes the protagonist of the tragedies, Troilus's cry 'Words, words, mere words, no matter from the heart' (V.iii.109) emerges from that very axis of Shakespeare's universe. But these words can encompass the truth in their fashion, on the right tongue. Their inability to declare the truth directly gives them licence to sing about it obliquely, and to glance towards it crookedly, as the hidden meaning, the irony, in the joke. The ultimate personification of this appears again in *King Lear*, as the Fool. His paradoxes and riddle are the only communication possible for Cordelia's (the heart's) banished, speechless truth – until Cordelia herself appears in person. » (SGCB 278)

Lorsque Adonis se refusait à Vénus et s'enfonçait dans son crime, ses paroles étaient celles « du visage impassible, de la voix morte, de la folie surhumaine nécessaires pour éradiquer la Déesse ». ⁷⁵⁹ Adonis disait alors : « I hate not love, but your device in love, / That lends embracements unto every stranger » ; il trahissait qu'il ne connaissait rien de l'amour et en haïssait tout les secrets, car d'embrasser l'altérité et de faire sienne l'étrangeté de l'être aimé il demeurerait incapable. Le sujet humain qui accepte l'épreuve de la dissolution et de l'anéantissement au nom de l'amour déclarait au contraire : « I loved nothing » dans « Mayday on Holderness » pour signer son attachement le plus sincère aux exigences de l'amour et de la mort, de sa promesse et de son bourreau. « Nothing » est la réponse du cœur de Cordélia (*cordis*), qui refuse, par son silence, l'approximation, l'insuffisance, l'inaccompli, et accepte sans réserve l'anéantissement et toutes ses conséquences. Le néant signifié par « Nothing », alors, est le sésame qui permet d'enfin accéder au monde secret des « créatures de vérité », en se plaçant sur le chemin qui mène à la renaissance, à l'épanouissement et à la complétion. Ted Hughes le souligne : le silence marque une étape supplémentaire vers une plus grande « simplicité » qui marque la fin des dédoublements, des faux-semblants et des illusions. Le silence de Cordélia, qui concentre en lui, comme le « centre immobile d'un monde en mouvement », toute la vérité de l'expérience humaine, ⁷⁶⁰ laisse effectivement passer « le souffle du mot secret et de la Vérité divine » et offre la possibilité que s'embrasent à nouveau le feu de la parole et le feu de la vie. ⁷⁶¹

⁷⁵⁹ « This means that everything happened, in a sense, within the first poem, *Venus and Adonis*, where Adonis rejected Venus: 'I hate not love, but your device in love, / That lends embracements unto every stranger.' (*Venus and Adonis*, 789-90). » (SGCB 220)

⁷⁶⁰ « But Cordelia is the quiet absolute... her very silence is the still centre of this turning world. » (SGCB xix)

⁷⁶¹ « When the tragedies are read as rituals of the Mythic Equation, each of the Lucrece figures reveals a Cordelia : afflicted, abused, misunderstood, but inviolate. She is the silence at the source of their simplicity. And each of them embodies Shakespeare's worship. I don't think the word is too strong, in the circumstances – of simplicity. Not 'simplicity', as in the 'simple truth miscalled simplicity', but the simplicity closest to the dumb speech of action, the simplicity that Shakespeare always presents as the natural path towards the heart's truth, that 'matter from the heart' which will finally reject words. Simplicity as the breath of the locked-up word of Divine Truth. This consecration of simplicity establishes his point of view. It provides the absolute zero, perhaps, for his calibration of all the degrees of devilish dissimulation and tragic self-deception, all those demon-infested registers of garrulity. And maybe it stands behind his godlike judgement of the whole ensemble: 'I am as true as truth's simplicity, / And simpler than the infancy of truth.' (*Troilus and Cressida*, III. ii. 176-7) » (SGCB 278-9)

Chapitre 8

De l'anéantissement à l'accomplissement

Comme le suggère la suspension de la question posée à l'orée de l'Épilogue de *Gaudete*, « What will you make of half a man », le sujet humain dépeint dans l'œuvre de Ted Hughes, brisé et déchiré intérieurement, se tient au bord de l'abîme. Il a bel et bien constaté, comme Lumb, depuis le Prologue jusqu'à la fin du récit principal, que la mort est à ses trousses, mais dans le dix-septième poème de l'Épilogue, il comprend enfin que la meute enragée qui le poursuit à grands cris, menaçant de l'exterminer, ne fait que lui rappeler le devoir qu'il doit lui-même accomplir. Cessant de courir après des proies imaginaires, cessant de fuir des dangers inventés, il lui faut accepter de n'être d'aucun secours, absolument désœuvré (« I can't help »), et découvrir qu'il est l'objet de sa propre chasse, à la fois chasseur et chassé. La Bête noire que Crow traque (« The one I hunt »), le démon que Saint Georges détruit (« The one / I shall rend to pieces »), le sang que l'être humain doit appliquer sur la joue de celle à qui il s'adresse à présent avec dévotion, lui accordant enfin toute son attention (« Whose blood I shall dab on your cheek »), est le sien, et c'est sous son propre manteau que se trouve la réponse à toutes les questions (« Is under my coat »). La fragmentation des vers met en valeur l'humilité nouvelle du sujet poétique, qui accepte de faire silence et de rendre son dernier souffle. Le passage d'un seuil est nécessaire, qui prend la forme d'une conversion, d'un retournement du sujet humain, débarrassé du poids de l'ego. À Héraclite et à Carl Gustav Jung, Ted Hughes emprunte aussi ce mouvement d'énantiodromie, de renversement et de conversion qui permettra à l'homme de renaître de ses cendres, une fois ses erreurs comprises et corrigées. Désormais, le sujet humain ne se retourne pas sur lui-même, ni ne revient sur ses pas : prêt, pour la première fois, à se mettre en péril, il s'engage au contraire sur le chemin sans bordures de l'infini renouveau.

Dans le vingt-quatrième poème de l'Épilogue de *Gaudete*, en effet, il accepte d'endurer le rituel opéré par un médecin-chaman qui, à l'image du bourreau présenté dans le poème « The Executioner », extrait de *Cave Birds*, officie à l'anéantissement du corps et de l'âme qui

se vident entièrement pour se fondre dans la nature immense et s'unir à elle.⁷⁶² Au cours de ce rituel, où il détruit dans les flammes les restes de l'homme de la raison, le médecin-chaman raconte l'histoire de ce dernier et sa longue maladie, tout en mettant en avant les conditions de sa potentielle guérison. Il décrit le roi puritain Jéhovah, le cruel Krogon, l'orgueilleux Saint Georges, qui ont massacré leur Terre-Mère, profané leur Fiancée Sacrée, provoquant la Reine des Enfers en détruisant la Fleur du Paradis, détrônant la Reine de la nature et la Déesse de l'Être Complet pour prendre sa place et s'imposer en tant que Roi, Père, maître et possesseur de son royaume (« and read by its flame / A story to his child // About a God, / Who ripped his mother's womb / And entered it, with a sword and a torch // To find a father »). Les flammes du rituel opéré par le médecin-chaman, pourtant, laissent apparaître les conditions du renouveau du sujet humain qui a accepté de s'anéantir. Son corps s'étend vers le cœur de la terre avec la détermination des racines, s'élève vers le ciel avec la puissance de la montagne (« The mountain-root from my body »), son regard s'emplit à la « source des sept mers » (« The seven-sea's spring »), sa tête rêve parmi les nuages, à la lueur des étoiles (« Of clouds and stars »), concentrant tous les pouvoirs de l'être renaissant uni à celle à qui il doit tout, à laquelle il rend désormais hommage et dont il reconnaît, émerveillé, les pouvoirs infinis. C'est ainsi, dans un sacrifice commis sans réserve, où il se dépouille intégralement et renonce absolument à tout, pour assouvir la rage féroce d'une divinité offensée, qu'il découvre les présents généreux dont elle lui fera don une fois qu'elle lui aura accordé son pardon.

C'est en acceptant la brûlure du soleil qu'il connaîtra la caresse des nuits et il faut pour cela que le sujet humain s'engage de son plein gré dans ce rituel qui réclame sa propre mort, qu'il se donne corps et âme jusqu'à dévorer sa propre chair et engloutir le sang qui coule de ses plaies (« To eat flesh and drink blood »). Le voyage, long et périlleux, réserve bien des surprises et des épreuves à l'homme qui doit encore apprendre le dépouillement et le dénuement essentiels dans lesquels il lui faut faire face à son destin. Dans *Cave Birds* et *Prometheus On His Crag*, comme dans *Wodwo* et *Gaudete*, les poèmes décrivent les étapes de ce parcours en défiant la linéarité d'une résolution triomphale. Le sujet poétique qui progresse par étapes peut s'arrêter à tout instant, perclus de doutes et pris de terreur, prêt à rebrousser chemin. Si parfois un guide se révèle au détour des pages pour le conseiller, si parfois un souvenir suffit à le rasséréner, parfois aussi c'est tout seul qu'il lui faut puiser dans ses dernières ressources, les

⁷⁶² Le sujet humain se laisse faire par ce médecin qui l'opère : (« A doctor extracted / From my blood its tusk ») ; son corps est creusé (« Excavated »), excisé (« Excised »), privé de ses canines (« from under my eye-tooth »), et finit entièrement dépouillé (« Emptied ») (CP 366-7).

yeux secs, le cœur serré, les poumons vidés par de trop nombreuses défaites, et attendre, qu'enfin, les ténèbres se dissipent.

La pensée de Ted Hughes et celle de Maurice Blanchot s'accordent tout particulièrement dans leur description de l'élan qui emporte le poète et le sujet humain qui apprend à mourir. Comme Orphée faisant l'expérience du désœuvrement, c'est en croisant le regard d'Eurydice, au fond des enfers, qu'il s'accomplit alors qu'il s'abolit, et que, à partir du néant, s'ouvre le chemin d'un commencement infini. Dans les poèmes de Ted Hughes, la persévérance et l'humilité sont mises au premier plan ; effectivement incarnées par les éléments naturels, ces « vertus héroïques » s'incarnent aussi dans les hommes qui choisissent de suivre l'âpre chemin qui se dessine au cœur de la nature, dont la lande d'Elmet offre l'exemple le plus évocateur.⁷⁶³ Le critique Thomas West explique ainsi que, dans *Remains of Elmet*, « Hughes montre un autre chemin, qui mène à la libération du corps, un chemin plus clément, un chemin 'orphique', dès lors qu'on reconnaît, sans orgueil ni indignation, que c'est le chemin qui importe plus que la destination finale. »⁷⁶⁴ Le « chemin orphique » tracé par le poète est celui qui enseigne la ténacité et l'adaptabilité aux hommes, à l'image des landes impavides battues par les vents et la pluie. Le poète exécute une catabase dans le « joyeux enfer » où son Eurydice s'appelle Elmet⁷⁶⁵ : elle prend la forme des oiseaux et des poissons, de la bruyère, du vent, de la pluie, des pierres et de la lumière qui peuplent la lande et la vallée. Au cours de son cheminement, il évoque les ruines humaines qui défigurent les paysages comme autant de blessures, mais qui, peu à peu, s'effacent, alors que la nature reconquiert son royaume. Tantôt imperceptible, tantôt avec rage, elle fait retentir son chant puissant. Le poète évoque le territoire de son enfance dans un langage qui, par sa sobriété, a fait sienne la pureté minérale des landes : le chantre de pierre et la bruyère combative, le souffle du vent et le chemin tracé par la lumière, ouvrent à nouveau les horizons de la vallée.

Ted Hughes, lecteur et traducteur assidu des poètes d'Europe de l'Est, décrit les caractéristiques du langage de l'artiste hongrois János Pilinszky, en des termes qui renvoient à

⁷⁶³ « What grips me about the place, I think, is the weird collision of that terrible life of slavery – to work, cash, Methodism – which was an heroic life really, and developed heroic virtues – inside those black buildings, with that wilderness, which is really a desert, more or less uninhabitable. The collision of the pathos of the early industrial revolution – that valley was the cradle of it – with the wildness of the place. The terribleness of it was sealed by the First World War when the whole lot were carted off and slaughtered, as a sort of ultimate humiliation and helplessness. » (*LTH* 379)

⁷⁶⁴ « [...] Hughes shows another route to the freeing of the body, a gentler, 'Orphic' route, where one accepts without pride or outrage that the journey is more valuable than the goal [...]. » (West 106-7)

⁷⁶⁵ « And the smoky valley never closes, / The womb that bore him, chimney behind chimney, / Horizons herded – behind encircling horizons, / A happy hell, the arguing, immortal dead, / The hymns rising past farms. » (« The Dark River », *CP* 455)

ses propres recherches poétiques et à la profondeur de l'expérience humaine qu'il tente de convoquer par le pouvoir des mots. Dans de nombreux textes, Ted Hughes recherche cette épure du langage qui « manquant » de tout et surtout de lui-même, n'a plus besoin de rien et cultive une « pauvreté linguistique » riche de sens, qui puisse être « rachetée » par la puissance évocatrice de son art. Les réflexions de János Pilinszky guident le poète en quête de l'absolu langagier qui lui permettra de parvenir à cet « envers universel du langage » aussi évoqué à propos de l'écriture de Vasko Popa⁷⁶⁶ :

'I would like to write,' Pilinszky said, 'as if I had remained silent'. [...]. It is impossible not to feel that the spirit of his poetry aspires to the most naked and helpless of all confrontations: a Christ-like posture of crucifixion. His silence is the silence of that moment on the cross, after the cry. In all that he writes, we hear a question: what speech is adequate for this moment, when the iron nails remain fixed in the wounds, with an eternal iron fixity, and neither hands nor feet can move? [...] In each poem, we find the same diamond centre: a post-apocalyptic silence, where the nail remains in the hand and the wound cannot speak. All the light of Pilinszky's religious feeling radiates from the fixity of that crystal. [...] All words seem obsolete or inadequate. Yet out of this apparently final reality rise the poems whose language seems to redeem it, a language in which the symbols of the horror become the sacred symbol of worship. These symbols are not redeemed in an unworldly sense. They are redeemed, precariously, in some all-too-human sense, somewhere in the pulsing mammalian nervous-system, by a feat of homely consecration, a provisional, last-ditch 'miracle' achieved by means which seem to be never other than 'poetic'. (WP 232-4)

Ted Hughes décrit avec des mots d'airain la douleur la plus insondable que le sujet humain doit endurer pour survivre. L'homme doit comprendre que l'absence imposée par le trépas exige sa présence complète et inconditionnée. Sans plus aucune échappatoire ni la moindre ressource, il se tient coi et immobile pour écouter le silence et trouver dans sa musique inaudible l'énergie de reprendre la route.⁷⁶⁷ C'est lorsque tout leur manque que le langage et l'être trouvent la force de se perpétuer, découvrant, dans leur « envers universel », la fibre même qui les compose et leur permet de s'animer, dans la promesse d'une renaissance prochaine.

⁷⁶⁶ « Should someone ask, what after all is my poetic language, in truth I should have to answer : it is some sort of lack of language, a sort of linguistic poverty... But in art even such a poor language – and I must say this with the pride of the poor – can be redeemed. In art the deaf can hear, the blind can see, the cripple can walk, each deficiency may become a creative force of high quality. » (WP 230)

⁷⁶⁷ « Their poetry is a strategy of making audible meanings without disturbing the silence, an art of homing in tentatively on vital scarcely perceptible signals, making no mistakes, but with no hope of finality, continuing to explore. [...] [Popa's] poetry is near the world of music, where a repository of selected signs and forms, admitted from the outer world, act out fundamental combinations that often have something eerily mathematical about their progressions and symmetries, but which seem to belong deeply to the world of spirit or of the heart. [...] It is the Universal Language behind language, and when the poetic texture of the verbal code has been cancelled [...] we are left with solid hieroglyphic objects and events, meaningful in a direct way, simultaneously earthen and spiritual, plain-statement and visionary. » (WP 223-4)

Ted Hughes distingue les étapes du cheminement du sujet humain, de son abolition à son renouveau, en les rapprochant du processus de métamorphose alchimique évoqué par Carl Gustav Jung dans *Psychologie et Alchimie*. L'être humain doit se décomposer et s'anéantir dans les ténèbres du chaos originel pour pouvoir à nouveau se lier aux autres énergies qui l'entourent et cheminer vers son accomplissement, dans l'éclat iridescent de l'arc-en-ciel qui rassemble toutes les couleurs de la plénitude rêvée. Au cours de ce processus, le langage doit lui aussi se transformer et conquérir une force de convocation à la fois primordiale et inédite. A cet égard, la pensée du philosophe Jean-Louis Chrétien s'avère précieuse pour décrire la puissance d'appel, d'accueil et de recueillement dont Ted Hughes espère doter sa parole, et l'individu qu'il met en scène dans son œuvre, enfin tourné vers l'autre plutôt que renfermé sur lui-même, peut enfin en être l'agent. *L'Arche de la parole* met en avant cette capacité particulière de la parole humaine : c'est parce qu'il a d'abord écouté que l'homme peut prendre la parole,⁷⁶⁸ et c'est la raison pour laquelle cette dernière est une « arche », capable de protéger et de faire prospérer les forces vivantes qu'elle abrite en son sein.⁷⁶⁹

C'est l'objet de la prophétie de l'alouette qui apparaît dans le cinquième poème de l'Épilogue de *Gaudete* pour demander, à l'image du poète : « When you touch his grains who shall stay? ». Les « grains » ne sont pas seulement les réserves généreuses que la terre nourricière offre à l'oiseau comme à tous les êtres vivants. Ils renvoient également au « grain » de la voix qui entonne un chant prophétique, dont la densité sonore met en valeur la force de contact. La prophétie qui se cache sous la langue de l'alouette et dans sa tête huppée, « noyau » paisible dont le bleu est celui du saphir et dont l'éclat est celui du soleil, est aussi insignifiante que la poussière, aussi précieuse qu'un joyau (« A prophecy // From the core of the blue peace // From the sapphire's flaw // From the sun's blinding dust »). Parmi les sources d'inspiration des poèmes de l'Épilogue, de courts hymnes hindous réunis dans le recueil *Speaking Of Śiva*, le révèlent : le saphir fait miroiter le miracle alchimique de la réunion finale du sujet poétique

⁷⁶⁸ Jean-Louis Chrétien met en avant le fait que « ce premier acte humain de parole » ne constitue pas pour autant son origine. « En parlant pour la première fois, l'homme n'entre pas dans la parole : il faut qu'il l'habite déjà. En effet, d'après la lettre même du récit, Dieu s'est déjà adressé à l'homme, lui a déjà parlé avant qu'il ne prenne la parole, et pour qu'il la prenne. L'homme a déjà écouté, et donc il a déjà répondu, fût-ce silencieusement ». (Chrétien, Jean-Louis. *L'Arche de la parole*. 1998. Epithémée. Paris : Presses Universitaires de France, 1999, 1-2)

⁷⁶⁹ La parole humaine constitue la « première sauvegarde » du monde vivant, « qui abrite leur être, et leur diversité », les recueille et les protège : « Beaucoup plus essentiel, et digne de considération, est que ce dernier fait de la parole humaine la *première arche*. [...] Leur première garde, leur première sauvegarde est celle de la parole, qui abrite leur être, et leur diversité. Cela ne vaut pas que pour les animaux. Aucun geste de protection ne pourrait prendre en charge le moindre être si ce dernier n'avait déjà été recueilli par la parole. » (Chrétien. *ibid.* 3)

et de sa divinité adorée, mais jamais il n'en livrera le secret.⁷⁷⁰ Le dix-huitième poème de l'Épilogue le suggère également : la Déesse et son mystère demeurent ineffables et indistincts (« She reveals herself, and is veiled »), car ni l'esprit ni la parole ne peuvent les épuiser.⁷⁷¹ C'est le sens de l'épreuve qui impose au sujet humain de se présenter lui-même dans une pauvreté et un dénuement absolus. L'expérience du désœuvrement éternel doit permettre à cette vérité sans parole d'apparaître, comme l'eau « sans nom », dans une inexprimable limpidité, réalisant cet « ultime miracle, si fragile, et proprement poétique », le joyau absolu de la quête chamanique et poétique.

Le rituel de régénération de la psyché humaine que le poète-chaman décrit est un processus universel qui traverse d'innombrables traditions religieuses, et notamment le soufisme, branche mystique de l'Islam : « Candidates for Sufi-hood are selected for their natural aptitude to the Sufi way: they undergo many years of rigorous mental and spiritual training in the Sufi schools, a highly refined course of moral and self-development, annihilating themselves without heaven or hell or religious paraphernalia of any kind, and without leaving life in the world, to become the living substance of Allah, the power of Creation: a master Sufi lives this love, and performs therefore incredible miracles as a matter of course. » (WP 59). Dans *Cave Birds*, tout particulièrement, l'influence de l'œuvre de l'alchimiste et mystique persan Farīd ad-Dīn 'Aṭṭār, peut être décelée. *Le Cantique des oiseaux*, qui décrit le long périple qui mène les oiseaux jusqu'à la Sîmorgh, « la pure Essence de l'Oiseau souverain », rappelle en de nombreux points le parcours initiatique mis en scène par Ted Hughes dans son « drame alchimique », qui réclame de l'être vivant qu'il offre son âme au feu dévorant car c'est « dans le feu même [qu'il] atteint à la Présence ».⁷⁷² Dans le *Cantique*, c'est le papillon de nuit qui

⁷⁷⁰ « Riding the blue sapphire mountains / Wearing moonstone for slippers / blowing long horns / O Śiva / When shall I crush on my pitcher breasts // O lord white as jasmine / When do I join you / stripped of body's shame and heart's modesty »? » ; « In a blue sapphire / I saw the three worlds hiding, / O Lord of Caves. » (*Speaking of Śiva*. Trad. Attipate Krishnaswami Ramanujan. 1973. Penguin Little Black Classics. Londres : Penguin Books, 2015, 38, 43)

⁷⁷¹ On reviendra sur le rapprochement établi par Craig Robinson entre l'œuvre de Ted Hughes et la pensée de Martin Heidegger : « Le mot le plus ancien pour le règne du mot est Logos: la Dite, *die Sage* – ce qui, donnant à voir, laisse apparaître l'étant en son il est. Le même mot Logos est le mot pour l'être, c'est-à-dire pour la venue en présence de ce qui est présent. Dite et être, mot et chose appartiennent ensemble l'un à l'autre sur un mode voilé, à peine repensé et impossible à épuiser par aucune pensée ». (Heidegger, Martin. *Acheminement vers la parole*. 1959. Trads. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier. 1976. Tel. Paris : Gallimard, 2006, 221-3)

⁷⁷² « Les oiseaux dont les ailes étaient déjà brûlées / Dirent : 'Voici nos âmes. Que le feu les dévore ! / Le papillon jamais eut-il peur de la flamme / Lui qui dans le feu même atteint à la Présence ? / Il se peut que jamais nous n'atteignons l'aimée / Mais nous pouvons au moins ici nous consumer / Si l'Être désiré est pour nous hors d'atteinte / Il nous reste ici même à nous anéantir.' // Un jour, tous les oiseaux stupéfaits d'observer / Le papillon de nuit, posèrent cette question : 'Dis-nous, ô papillon délicat et fragile / Jusqu'à quand joueras-tu ta vie, ce bien suprême ? / Jamais tu ne pourras t'unir à la chandelle / Pourquoi alors donner ta vie en pure perte ?' / Ces paroles

révèle la valeur du don par lequel il s'offre à la brûlure de la flamme : « Ravi par cet amour, il [lui] suffit d'étreindre / S'[il] ne [peut] l'atteindre, en elle, [son] néant ». Les oiseaux, comme le sujet humain décrit par Ted Hughes, doivent ainsi s'annihiler dans la flamme et dans l'altérité, afin de s'y découvrir eux-mêmes, de s'ouvrir à l'infini du renouveau et de l'accomplissement, une fois les fragments de leur être brisé recollés dans la rencontre magique de l'être aimé.⁷⁷³

a. Douceur-douleur : le paiement du jour et le don de la nuit

Dans *Cave Birds*, c'est dans « The Accused » qu'a lieu le tournant où l'homme de la raison, Socrate en repentance, rejoint la montagne où Prométhée endure son supplice (« On a flame-horned mountain-stone, in the sun's disc, / He heaps them all up, for the judgment ») et accepte enfin, comme le Titan dans le seizième poème de *Prometheus On His Crag*, de payer le prix de ses torts, sous l'éclat furieux du soleil (« He lays himself down in his chains / On the Mountain, / under Heaven / as THE PAYEMENT »). Dans ce poème, l'homme accusé « confesse » à la fois son corps et son âme, s'en remettant à l'autorité du juge et aux décisions prononcées lors de son procès (« Confesses his body », « confesses his skin »). La fragmentation du corps humain fait de la « confession » de l'homme de la raison la métaphore de la torture et du démembrement physique : il opère désormais sa propre dissection, défaisant l'armure et laissant tomber les armes, s'offrant en pâture à ses juges et ses bourreaux. Il expose ainsi son corps, « poignée pleine de poignards » (« his body / The gripful of daggers ») et sa peau, « aigle-danseur arrogant et provocateur » (« his skin – the bedaubed, begauded / Eagle-dancer »), son cœur, despote qui ne peut plus retenir l'âme prisonnière (« The heart – The soul-stuffed despot »), son estomac, dieu charognard « mangeur de cadavres » (« The stomach – The corpse-eating god »), et son cerveau, « assassin sacré », (« And his hard brain – sacred assassin »), faisant valoir un verdict limpide et indiscutable : le roi inique Jéhovah doit renoncer

enivrèrent le papillon de nuit / Qui fit cette réponse à ces simples d'esprit : 'Ravi par cet amour, il me suffit d'étreindre / Si je ne peux l'atteindre, en elle, mon néant.' » ('Aṭṭār, Farīd ad-Dīn. *Le Cantique des oiseaux*. Trad. Leili Anvar. 2012. Textes. Paris : Diane de Selliers, 2013, vers 4215-23, 328-9)

⁷⁷³ « Mais moi, Je suis la seule véritable Sîmorgh / Je suis la pure essence de l'Oiseau souverain / Il vous faut maintenant, dans la grâce et la joie / Annihiler votre être tout entier en Moi / Afin de vous trouver vous-mêmes dedans Moi. » ('Aṭṭār. v. 4284-5, 333)

au trône, comme l'annonce le sous-titre, « A Tumbled Socratic Cock ».⁷⁷⁴ Dans le *Phédon*, Platon relate qu'au moment de mourir, Socrate formule une ultime requête : il demande à Criton qu'un coq soit sacrifié en l'honneur du dieu médecin Asclépios. Le coq, symbole du jour naissant dont il chante le triomphe sur les ténèbres de la nuit, en étant offert à la divinité, fait de la mort le remède du philosophe qui veut guérir de la « maladie de la vie ». Pourtant, comme le rappelle Friedrich Nietzsche, l'attitude de Socrate rend manifeste tout le mépris qu'il éprouve envers son corps, qu'il abandonne avec indifférence pour sauver son âme, signant l'ultime victoire de l'esprit rationnel sur la matière sensible.⁷⁷⁵ C'est ce chemin que le protagoniste de *Cave Birds* doit précisément rebrousser : il est lui-même le coq qui doit être offert, corps et âme, en sacrifice, car il est bel et bien coupable des maux qui lui sont reprochés.

⁷⁷⁴ « Heidegger, like Robert Graves, traces rational hubris ('the most stiff-necked adversary of thought') to its roots in Socrates and the Platonic Idea, which inaugurates the sundering of truth from being, from what is. It is in the light of this analysis of the development of Western thought that we must view *Cave Birds* and the use it makes of the various primitive and mythological motifs identified. Hughes' subtitle was at one time to have been 'The Death of Socrates and his Resurrection in Egypt', and what this emphasises – the sequence as a dramatic exposé of the errors of abstraction, followed by their correction – remains very much part of the published work, which borrows from the dialogues where Plato describes Socrates' death [...]. His last hours are spent with his closest disciples, engaged in a last bout of dialectic. Even his closing call for a cock to be sacrificed is a rationalist's characteristically world- and life-denying jest: Asclepius is the god of healing, and a cock the appropriate sacrifice to thank him for recovery; life is a disease for which death is the cure – those left behind ought to arrange the correct gesture. Hughes gives Socrates a second chance. [...] Hughes makes Socrates himself the cock which has to be sacrificed for this to be achieved. » (Robinson 100-1)

⁷⁷⁵ « Quant à lui, il se mit à marcher de long en large, puis il nous dit que ses jambes s'alourdissaient ; il se coucha sur le dos, comme le lui avait recommandé l'homme qui lui avait apporté le poison. Celui-ci, alors, lui palpa les bras et les jambes et continua à les examiner par intervalles ; au bout d'un moment, il lui serra le pied avec force et lui demanda s'il sentait quelque chose. Socrate dit que non. Ensuite, l'homme en fit autant pour les chevilles et, à mesure qu'il remontait le long des jambes, il nous montrait ainsi que Socrate se refroidissait et devenait raide. Il continuait de le palper et dit que, lorsque le froid lui atteindrait le cœur, alors Socrate partirait. Déjà presque toute la région du bas-ventre était froide ; découvrant son visage (car il se l'était couvert), Socrate dit – et ce furent là les derniers mots qu'il prononça : 'Criton, nous devons un coq à Esculape. Payez cette dette, ne soyez pas négligents. – Bien sûr, fit Criton, ce sera fait. Mais vois si tu n'as rien d'autre à nous dire ?' A cette question, Socrate ne répondit plus rien ; au bout d'un petit moment, il eut un soubresaut. L'homme lui découvrit le visage : Socrate avait le regard fixe. Voyant cela, Criton lui ferma la bouche et les yeux. » (Platon. *Phédon*. Trad. Monique Dicksaut. 1991. GF-Flammarion. Paris : Flammarion, 2008, 309) « Socrate mourant. – J'admire la bravoure et la sagesse de Socrate en tout ce qu'il a fait, en tout ce qu'il a dit – en tout ce qu'il n'a pas dit. Cet attrapeur de rats et ce lutin d'Athènes, moqueur et amoureux, qui faisait trembler et sangloter les pétulants jeunes gens d'Athènes, fut non seulement le plus sage de tous les bavards, il fut tout aussi grand dans le silence. Je désirerais qu'il se fût également tu dans les derniers moments de sa vie, peut-être appartiendrait-il alors à un ordre des esprits encore plus élevé. Est-ce que ce fut la mort ou le poison, la piété ou la méchanceté ? —quelque chose lui délia à ce moment la langue et il se mit à dire : « Oh ! Criton, je dois un coq à Esculape. » Ces « dernières paroles », ridicules et terribles, signifient pour celui qui a des oreilles : « Oh ! Criton, la vie est une maladie ! » Est-ce possible ! Un homme qui a été joyeux devant tous, comme un soldat, —un tel homme a été pessimiste ! C'est qu'au fond, durant toute sa vie, il n'avait fait que bonne mine à mauvais jeu et caché tout le temps son dernier jugement, son sentiment intérieur. Socrate, Socrate a souffert de la vie ! Et il s'en est vengé – avec ces paroles voilées, épouvantables, pieuses et blasphématoires ! Un Socrate même eut-il encore besoin de se venger ? Y eut-il un grain de générosité dans sa vertu si riche ? — Hélas ! mes amis ! Il faut aussi que nous surmontions les Grecs ! (Nietzsche, Friedrich. *Le Gai Savoir*. 1882. In *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche. Volume 8*. Trad. Henri Albert. Paris : Mercure de France, 1901, §340, 294-5)

Sur la pierre de la montagne, à la manière de Prométhée sur son rocher, l'homme rassemble tous les éléments qui le composent, à la lueur d'une flamme et du disque du soleil, prêt à embraser lui-même son bûcher. Le coq que Leonard Baskin représente assis, étend des pattes déplumées aux serres repliées, et il ouvre un bec stupéfait (CB 25). Il voit les plumes de sa queue se replier elles aussi, comme une vague ou des flammes menaçantes prêtes à le dévorer. Il voit alors « ses atomes annihilés » (« So there his atoms are annealed, as in X-rays, / Of their blood-aberration), passés au crible des rayons X, et son corps « boueux » (« His muddled body ») est désormais celui du « seigneur des ordures » (« lord of middens »), gisant comme un minerai (« like an ore ») réduit à l'état de poussière. Le nom « clinker » qui met en avant un corps réduit à l'état de résidu, fait également résonner « une fausse note » : c'est en acceptant la dysphonie et l'échec de la parole humaine à signifier la vérité de l'expérience en des termes adéquats qu'un chant authentique pourra advenir de plus belle. La lueur de l'arc-en-ciel mise en avant dans le dernier vers du poème, à travers la verbalisation du nom « rainbowed », forge un nouveau métal à partir du minerai humain et un mot nouveau, annonciateur d'une renaissance inédite. L'arc-en-ciel, qui concentre toutes les couleurs en lui, fait passer un éclat de blancheur qui marque le début d'une nouvelle étape dans le cheminement du sujet humain progressant vers son accomplissement intérieur et œuvrant à la réconciliation des énergies qui s'affrontent en lui. Dans *Psychologie et Alchimie*, C. G. Jung présente les différentes étapes qui structurent l'évolution des forces psychiques sous l'angle d'une transformation alchimique de la matière divisée en palliers successifs, et que le drame imaginé dans *Cave Birds* met en avant : au noir du *nigredo*, où la conscience gît, dépassée par les forces inconscientes qui prennent contrôle de la volonté de l'individu, succède le moment d'une purgation totale et de la mort, qui ouvre la voie de la renaissance.⁷⁷⁶ Le blanc de l'*albedo* est l'étape intermédiaire où le sujet humain se lave de ses tares et concentre tous ses pouvoirs, pour renaître à lui-même. Tel est le sens de l'épreuve que le sujet humain doit traverser et que symbolisent l'arc-en-ciel aussi bien que la boue : ils sont les insignes d'un mélange fertile où

⁷⁷⁶ « The *nigredo* or blackness is the initial state, either present from the beginning as a quality of the *prima materia*, the chaos or *massa confusa*, or else produced by the separation (*solutio*, *separatio*, *divisio*, *putrefactio*) of the elements. If the separated condition is assumed at the start, as sometimes happens, then a union of opposites is performed under the likeness of a union of male and female (called the *coniugium*, *matrimonium*, *coniunctio*, *coitus*), followed by the death of the product of the union (*mortificatio*, *calcinatio*, *putrefactio*) and a corresponding *nigredo*. From this the washing (*ablutio*, *baptisma*) either leads direct to the whitening (*albedo*), or else the soul (*anima*) released at the 'death' is reunited with the dead body and brings about its resurrection, or again the 'many colours' (*omnes colores*), or 'peacock's tail' (*cauda pavonis*), lead to the one white colour that contains all colours. » (Jung 12, 246)

se concentre la matière, où les éléments, l'air et la lumière, la terre et l'eau, se confondent et répandent leurs richesses.

Si Ted Hughes place en exergue de *Gaudete* le fragment d'Héraclite rappelant que Hadès et Dionysos sont le même, il sait également qu'Héraclite a raison de voir dans le feu la force principielle qui anime le monde selon une logique de lutte permanente et universelle.⁷⁷⁷ Ce sont les raisons qui expliquent par contraste la pertinence de la figure socratique pour représenter l'homme de la raison ou l'homme théorique, comme Friedrich Nietzsche l'appelle aussi : « Tel est le nouvel antagonisme : Socrate contre Dionysos, et la tragédie grecque en périt » (Nietzsche 1872, 80). Socrate, célébrant dans la mort le dieu médecin Asclépios et condamnant jusqu'au bout le corps malade, est bien l'opposé de Dionysos. Il ne souhaite, comme les villageois à la fin du récit de *Gaudete*, que purger et assainir, au prix d'une violente *catharsis*. Cependant, comme le suggère Friedrich Nietzsche, la vérité tragique est ailleurs : elle réside dans l'affrontement fructueux des forces dionysiaque et apollinienne, qui ne s'opposent que pour se compléter, dans une compétition permanente qui rappelle l'universalité du *polemos* invoqué par Héraclite. Dans un article consacré à Nietzsche et la tragédie grecque, le chercheur Philippe Fontaine décrit le fondement de l'expérience tragique, faisant plus que jamais valoir le caractère indispensable et fécond de la lutte qui oppose Apollon et Dionysos : « Comment en effet supporter la réponse du sage *Silène*, compagnon de *Dionysos*, au roi *Midas* lui demandant ce que l'homme peut souhaiter de meilleur et de plus profitable. Immobile, le démon se tait, jusqu'à ce que, pressé par le roi, il profère ces mots accompagnés d'un rire strident : 'Misérable race des hommes, enfants du hasard et de la peine ! pourquoi veux-tu entendre ce qui ne te profitera guère ? Ce bien suprême, sache que tu ne peux l'atteindre : c'est de n'être pas né, de n'être pas, de n'être rien. Mais le bien qui vient ensuite n'est pas hors de ta portée : c'est de mourir bientôt'. »⁷⁷⁸

⁷⁷⁷ Le fragment 8 et le fragment 80 consacrent l'omniprésence de la « discorde » tandis que le fragment 53 fait du combat (*polemos*) le « père de toutes choses » : « Hippolyte, *Réfutation des toutes hérésies*, IX, 9, 4. – La guerre est père de tout, roi de tout, a désigné ceux-ci comme dieux, ceux-là comme hommes, ceux-ci comme esclaves, ceux-là comme libres. » (Héraclite 193 sqq)

⁷⁷⁸ « La critique nietzschéenne de la conception aristotélicienne de la tragédie-catharsis, ayant fonction, auprès du spectateur, de 'soulagement pathologique', et qui oscille entre une interprétation en termes de *sublimation morale*, et une lecture en termes de *purgation 'médicale'*, cette critique s'accompagne et se prolonge en une exhortation à l'apparition d'un 'nouveau' spectateur, non plus auditeur pathologique et moralisant, mais pénétré du sens profond de la tragédie. [...] Retrouver le sens originnaire de la tragédie requiert donc, au titre de condition préjudicielle, la compréhension de cet équilibre instable, toujours précaire, toujours menacé, qui se joue sous nos yeux, entre Apollon et Dionysos ; la tragédie est cette admirable conciliation entre les deux exigences que ces principes divins incarnent. » (Fontaine 373-4)

Philippe Fontaine souligne que « la révélation d'une telle vérité inhumaine fonde la nécessité d'une *métamorphose* et d'une *sublimation* de la vie en tant qu'elle est à ce point synonyme de malheur », et c'est « cette heureuse nécessité du rêve » que la figure d'Apollon incarne précisément (Fontaine 359-60). Le dieu ne berce pas les hommes de douces illusions mais leur permet bien d'affronter la dureté de leur sort : la « duplicité essentielle » de Dionysos, qui mêle « douleur et douceur », « joie et souffrance » et force l'homme à « reconnaître que tout ce qui naît doit s'apprêter à mourir dans la douleur », à « jeter les yeux sur les terreurs de l'existence individuelle » ne serait pas supportable si Apollon ne lui permettait pas de « les envisager sans désespoir », par le réconfort qui l'« arrache momentanément au tourbillon des formes changeantes ».⁷⁷⁹ Le tragique est alors l'« élucidation apollinienne du dionysiaque » : « Apollon et Dionysos s'opposent ainsi comme l'affirmation du principe d'individualité s'oppose à sa négation, comme le particulier s'oppose à l'universel, l'individu à la totalité dans laquelle toute détermination particulière se trouve dissoute » ; pour reprendre les mots de Friedrich Nietzsche, « l'élément apollinien nous arrache à l'universalité dionysienne et reporte notre enthousiasme sur les individus ».⁷⁸⁰ Telle est ce mélange qui fonde la « sensuelle cruauté » de l'expérience humaine qu'annonce Dionysos, qui est encore celle du feu « ultra-vivant », qui caresse la peau et mort la chair, qui montre à l'homme qu'il est tout et rien à la fois, que la totalité de sa vie individuelle le rattache au néant universel de la mort, et que l'une ne peut aller sans l'autre.

Le parcours de Prométhée dans *Prometheus On His Crag* indique également l'inévitabilité des épreuves et des peines que le sujet humain doit endurer, et la nécessité d'y faire face avec courage et résolution. Dans le quatorzième poème, le fondement implacable qui régit toutes les formes de vie sur terre, dans les mers et les cieux, est mis en avant avec brutalité. Keith Sagar soutient que la mécanique cyclique élémentaire décrite dans la séquence poétique,

⁷⁷⁹ « Cette duplicité essentielle, où douleur et douceur, joie et souffrance fusionnent pour constituer le phénomène dionysiaque, constitue certes une unité contradictoire pour la logique apollinienne des affects de plaisir et de peine ; mais c'est précisément le mérite de l'art tragique d'avoir toujours reconnu cette ambivalence comme la vérité profonde de l'existence, dans son ambiguïté native : cet art tragique, en effet, 'nous enjoint de reconnaître que tout ce qui naît doit s'apprêter à mourir dans la douleur, nous oblige à jeter les yeux sur les terreurs de l'existence individuelle, et néanmoins de les envisager sans désespoir, car un réconfort métaphysique nous arrache momentanément au tourbillon des formes changeantes'. » (Fontaine 363-4)

⁷⁸⁰ « Il serait pourtant simpliste d'opposer, sur le mode de la contradiction logique appelée à se résoudre dialectiquement dans une synthèse d'ordre supérieur, ces deux principes incarnés par Dionysos et Apollon. Entre ces deux divinités, en effet, subsiste une 'dénivellation' qui interdit d'en rester à un dualisme pur et simple : l'esprit apollinien n'est pas originaire, il est élucidation, et élaboration plastique du fond dionysiaque : 'ce que nous nommons « tragique » est justement cette élucidation apollinienne du dionysiaque...' En d'autres termes, Dionysos constitue le fonds abyssal, sur lequel émerge le motif de la 'belle apparence' apollinienne : 'au fond, écrit Nietzsche, je ne me suis efforcé que de deviner pourquoi l'apollonisme grec a dû surgir d'un sous-sol dionysiaque ; pourquoi le Grec dionysiaque a dû nécessairement devenir apollinien'. » (Fontaine 365-7)

centrée sur le pouvoir du feu divin en tant que source unique et commune à toutes les énergies créées et détruites dans l'univers, en vient ici à s'inscrire dans le corps du Titan comme dans la chair flagellée des êtres vivants. Tous ploient sous la fureur des coups tout en reconnaissant la dure loi régissant l'équilibre universel. C'est sur la description de ce frénétique échange entre la vie et la mort que le poème se concentre : le vent, élément premier, balaie et fouette « toutes les choses pour fouetter toutes les choses la lumière fouette l'eau l'eau fouette la lumière » (« Prometheus On His Crag / Sees the wind / Whip all things to whip all things / The light whips the water the water whips the light »). L'allongement progressif des premiers vers, et la circularité des formules, par effets d'écho, mettent en évidence le mouvement cyclique qui régit l'univers et rappellent la sévérité de la loi proclamée par Héraclite, faisant du conflit le père et roi de toutes choses. Un principe énergétique fondé sur la violence permanente commande les femmes et les hommes, les bêtes domestiques et les animaux sauvages qui peuplent la terre entière, sans épargner quiconque (« And men and women are whipped [...] / They whip their animals and their engines / To get them from under the whip [...] / Even the snails are whipped // The swifts too screaming to oustrip the whip »).

Il a fallu, pour survivre à tant de détresse et un si grand effroi (« Already beyond pain or fear »), courber l'échine et tenir bon, ne nourrir aucun espoir, et se préparer à n'être plus rien. La dernière mention du mot « whip », repris inlassablement à travers tout le poème, concentre la violence de cette condition, tout en ménageant, avec une inquiétude amère, la possibilité d'une progression : la formule « As if being were a whipping », renforcée par la rime qu'elle forme avec le vers qui la suit (« Even the earth leaping ») souligne encore la façon dont l'univers entier semble soumis à cette loi brutale. Pourtant, cette rime qui décrit la terre prise d'un soubresaut, ménage elle-même un rebond sonore et rythmique, dont la musicalité, reposant sur le même principe de répétition que les multiples occurrences du nom et du verbe « whip », contraste néanmoins avec leur rengaine acerbe. Triolet lumineux (« being », « whipping », « leaping »), il interrompt la description d'un univers « disgracieux » (« ungainly »), déformé par le tourment, et apaise les « langues invisibles » (« invisible tongues ») qui assaillent l'humanité de maux sans fin. Le langage, flamme dont Prométhée s'est emparée, est une arme à double tranchant, qui donne la vie en même temps qu'elle la menace, et c'est en faisant l'expérience de la douleur la plus vive que les hommes prendront conscience de ce que leur vie et leur parole exigent. C'est sans recours ni attente qu'apparaît la vérité la plus âpre de l'expérience humaine, lorsque le fléau s'abat sur les corps pour en tirer les dernières larmes de souffrance et de chagrin (« whip » / « weep »), conditionnant le précieux trésor de la vie au lourd tribut de la mort.

Au cœur de l'Épilogue de *Gaudete*, le trente-et-unième poème révèle la même vérité : le sujet poétique reconnaît qu'une fois qu'il a appris à renoncer au plaisir (« Having first given away pleasure »), il lui reste encore à offrir la souffrance qui fonde toute son expérience (« What is there left to give? / There is pain »). L'affirmation superlative d'une souffrance sans égale, « Pain is hardest of all », le souligne : à la tourmente de l'épreuve s'ajoute aussi son caractère indépassable (à l'inverse de ce qui est dit du plaisir lorsqu'il faut y renoncer : « Which is hard »). Il n'est pas possible de se détourner ni de se défaire de la souffrance (« It cannot really be given »), ce que la suppression de la particule adverbiale « away » (« given away » / « given ») signale également. Au don que l'homme doit faire de son plaisir, s'oppose alors la nécessité d'endurer la douleur comme un châtiment dont il doit « s'acquitter » (« It can only be paid down »). Elle est une dette que l'homme doit et dont il lui faut s'affranchir, avec exactitude et équité (« Equal, exactly »), sans tenter de la contourner par un mensonge (« To what can be no part of falsehood »). La voix poétique, dont l'insistance est rendue manifeste à travers le recours à des formules modales qui s'opposent avec fermeté (« cannot », « can only », « can be no part »), le martèle en guise de conclusion : « This payment is that purchase ». L'opposition entre les deux noms, soulignée par le changement de pronoms démonstratifs (« This » / « that ») et l'allitération en plosives (« payment », « purchase »), fait de la vie humaine un achat dont le prix est l'endurance de l'homme face aux épreuves qu'il doit nécessairement traverser, et face auxquelles le mensonge et la fuite sont intolérables. Il lui faut s'engager dans la voie d'une passion excluant la moindre clémence. L'homme accepte de se livrer en pâture aux tourments de la vie, chasse (« purchase ») dont il est inéluctablement la proie.

C'est aussi la conclusion du seizième poème de *Prometheus On His Crag* qui fait du Titan le « PAIEMENT » dont il doit s'acquitter envers les hommes, comme envers les dieux. En réalité, tous doivent encore apprendre qu'il leur faut payer le même tribut (« He lays himself down in his chains / On the Mountain, / under Heaven / as the PAYMENT – / Too far from his people to tell them // Now they owe nothing »), car c'est là la clef de l'expérience dont ils espèrent aussi profiter : jouissance et pâtissance sont inextricables, et il faut accepter la morsure du feu qui brûle en même temps qu'il éclaire. La déesse sans nom qui guide le sujet poétique dans les textes de l'Épilogue de *Gaudete* a cette exquise cruauté aussi vivifiante que mortifiante, et comme le met en avant le vingt-neuvième poème, son éclat solaire a la « froideur d'un baiser dans la rue » (« The sun, like a cold disk in the street ») et il vaut mieux implorer la douceur lunaire de sa morsure (« Moon – a smear / Of your salivas, cold, cooling. // Bite. Again, bite »). Le texte, le plus court de toute la séquence, le souligne dans sa forme même : sa syntaxe hachée,

saccadée par l'accumulation de termes courts aux sonorités brutales, fait valoir une force incisive et énigmatique, ayant tout à la fois la délicatesse d'un sillage tracé dans le ciel et la férocité d'une plaie rongant la chair.⁷⁸¹ Le trentième poème le signale néanmoins : la déesse est bien la puissance salvatrice qui veille depuis toujours sur le sujet poétique et l'arrachera « aux voiles du flétrissement et aux châles de la douleur » (« The saviour / From these veils of wrinkle and shawls of ache // Like the sun / Which is itself cloudless and leafless // Was already here, is always as she was »). Son éclat est celui du soleil sans feuille ni nuage, qui se répand sans partage sur celui qui, endurant les épreuves et se mêlant aux ombres, est prêt à s'exposer à l'ardeur de ses rayons et se soumettre à son œuvre implacable.

Le critique Ekbert Faas rappelle que parmi les sources d'inspiration du poète, des *vacanas*, de courtes pièces lyriques hindoues rassemblées dans un recueil intitulé *Speaking of Śiva*, édité et traduit par le poète Attipate Krishnaswami Ramanujan, marquent notablement les poèmes de l'Épilogue de *Gaudete*, et les premiers textes, implorant « Shiva qui n'a pas de miséricorde, Shiva qui n'a pas de cœur » (Śiva, you have no mercy. / Śiva, you have no heart » (*Speaking of Śiva. opus cit.* 6), le rendent manifeste.⁷⁸² Le sujet poétique évoqué dans les *vacanas* supplie qu'on lui ôte toute ressource, qu'on le prive de ses jambes, de ses yeux, de ses oreilles afin qu'aux pieds du « seigneur des rivières qui se rencontrent », il ne cherche plus rien que d'implorer et que de prier encore, car tel est son devoir.⁷⁸³ Si Ted Hughes souligne avec tant d'âpreté et d'insistance le lourd tribut que l'humanité doit payer, c'est que ceux qui sont trop prompts à vouloir échapper à leur destin, toujours verront apparaître de rassurantes échappatoires. Ainsi, dans « A Green Mother », extrait de *Cave Birds*, les promesses faite par

⁷⁸¹ En témoignent l'omniprésence de termes monosyllabiques (seuls quatre mots sur vingt-six, « token », « salivas », « cooling », « again », présentent plus d'une syllabe), l'allitération en occlusives du premier distique (« like », « cold », « kiss », « disc », « token »), ou bien encore la syntaxe saccadée du second distique, haché par un tiret de séparation et la postposition paratactique des deux termes « cold, cooling ». (CP 369)

⁷⁸² Parmi les sources d'inspiration des poèmes de l'Épilogue de *Gaudete*, Ted Hughes mentionne auprès d'Ekbert Faas une œuvre en particulier : « a collection of South Indian *vacanas* or devotional lyrics in free verse translated by A.K. Ramanujan and first published in 1973 (*Speaking of Śiva*, Harmondsworth: Penguin Books, 1973) ». Faas suggère alors : « the basic resemblances between the Dravidian *vacanas* and Hughes' *Gaudete* lyrics are obvious enough. Their common devotion is addressed to a divinity – whether Śiva or a nameless goddess – is intensely personal, willing to share its ecstasies with animals and plants rather than with confederates of an organised religion. And rather than bestowing gifts of grace, prosperity or righteousness, the deity responds by annihilating the worshipper. The speaker of Hughes' lyrics is also reduced to an outcast in worshipping her or undergoes a total self-transformation. Hughes particularly admires the *vacanas* of Allama Prabhu, and like these, his own poems combine a straightforward spontaneity of basic statement with a studied allusiveness of puns, conceits and allegories. Even in translation, the *vacanas*, like the *Gaudete* lyrics, can be seen to exploit another, linguistic contrast, resulting in a 'quickening of etymologies'. Played off against the Dravidian Kannada, Sanskrit words and names in the *vacanas* become 'double-faced... by etymological recovery'. » (Faas, 140 sqq)

⁷⁸³ « Cripple me father, that I may not go here and there. / Blind me father, / that I may not look at this and that. / Deafen me, father, / that I may not hear anything else. // Keep me at your men's feet / Looking for nothing else, / O lord of the meeting rivers » (*Speaking of Śiva. opus cit.* 4)

la « mère verte » sont un piège tendu au sujet humain : lui qui semble réclamer « un peu de repos, un peu de sommeil » (« Only a Little Sleep, a Little Slumber ») se fait bercer par une voix féminine avenante qui fait miroiter à ses yeux la possibilité d'enfin accomplir ce qui semble être la dernière étape de sa transformation. Pourtant, il s'agit au contraire de l'ultime épreuve à laquelle il lui faut faire face en refusant de céder. Toute la subtilité des propositions de la mère verte réside dans le fait qu'elle ne lui propose pas de changer radicalement de chemin, mais bien de parvenir à son bout et d'enfin jouir d'une récompense si longtemps attendue. Le charme des formules renforce l'illusion : le sujet humain semble en effet parvenu dans « le foyer des morts » où il trouvera de « nombreux berceaux » (« In the house of the dead are many cradles »), dans lesquels il pourra se reposer et jouir d'une béatitude sans fin. La mère verte lui fait voir les paradis innombrables que la terre lui offre (« The earth is a busy hive of heavens ») et le jeu sans perdant (« This is one lottery that cannot be lost »), auquel il n'a plus qu'à s'adonner sans la moindre crainte (« Why are you afraid »).

La mère verte étale devant le sujet humain les ors sans pareille des paradis retrouvés et la possibilité d'une réunion finale au monde sacré de la nature, mais le tableau mirobolant qu'elle dépeint ne peut être qu'illusoire : les différentes épreuves que l'homme a déjà traversées ne peuvent trouver leur résolution dans ce miroir qui lui est tendu si opportunément.⁷⁸⁴ Il n'a pas assisté à son procès, assumé ses responsabilités et enduré son châtiment si longuement et douloureusement pour se voir récompensé par un retrait et une jouissance éternels. Il n'a pas appris le repos, le contentement et le luxe de faire des choix, mais la vigilance, la nécessité de la douleur, la détermination et l'engagement sans mesure. La conclusion du poème est

⁷⁸⁴ Tous les paradis s'ouvrent au sujet humain dans les promesses de la mère verte : « Here is the heaven of the tree / And here are the heavens of the flowers / And here is the heaven of the worm / And here is the heaven of insects / From all these you may climb / To the heavens of the birds, the heavens of the beasts, and of the fish » (CP 431). Des indices disséminés dans ses paroles trahissent le caractère trompeur de ses promesses : en parlant tout d'abord de « berceaux » réconfortants, et en offrant au sujet poétique la possibilité de se reposer enfin, après toutes ses péripéties (« a bliss in sleep »), elle présente à l'homme éreinté ce dont il est, à ce moment précis, le plus enclin à convoiter, et flatte ainsi les faiblesses potentielles de celui qui n'a renoncé au rempart protecteur de la peur (« Why are you afraid ») que tardivement et précieusement. La caresse allitérative des sibilantes (« bliss », « pulsing », « bliss », « sleep »), renforcée par l'approfondissement de l'assonance en /i/ par le son /i:/ final, le cadre protecteur formé par la répétition du nom « bliss » soulignent une béatitude sans fin mais une promesse trop belle pour être vraie. Les plosives ne battent pas la pulsation d'un cœur renouvelé mais la mise au pas d'un sujet qui abandonne à nouveau. Le repos qu'elle lui propose, ensuite, est celui dont jouira un homme redevenu enfant, placé dans un berceau et veillé par des anges qui s'occuperont de tout à sa place (« Angels will come to collect you », « Little of you will be rejected – / Which the angels of the flowers will gladly collect »). Aux paradis matériels dépeints par la mère verte, s'ajoutent en effet les promesses de la paix spirituelle apportée par les « paradis de la persuasion » (« There are also the heavens / Of your persuasion »). Le rejet ménage cependant une coupure signifiante, que renforce le recours au verbe « congealed » : la lumière des prières du sujet poétique, « gelant un ange, une étoile » (« Your candle prayers have congealed an angel, a star »), n'apporte pas la clairvoyance, mais un repos factice, réduisant l'être humain à une paralysie stérile et abrutissante.

révélatrice : aucun de ces paradis promis ne permettra de connaître « l'arrière-goût de la mort ». Ils renverront plutôt le sujet humain à la « douceur de tous les paradis » (« The earth is the sweetness / Of all heavens. It is Heaven's mother ») et lui feront goûter en abondance au « lait de la vie éternelle » (« Her milk is unending life »). A nouveau, les coupures provoquées par les rejets et la récurrence du nom « heaven », qui brisent l'harmonie ou saturent le texte, trahissent le caractère trompeur du rêve de félicité évoqué par la mère verte. Placé dans le giron de la terre et contre son sein généreux, l'homme découvrant la tombe dont elle lui fait don (« The grave is her breast, her nipple in its dark aura ») demeurera à l'écart de l'épreuve qu'il doit continuer de traverser. Auréolée de ténèbres (« in its dark aura »), sa protectrice ne fera que le retenir dans une enfance éternelle et morbide. L'homme, pour parvenir à maturité, doit renoncer à s'y retrancher éternellement, faire siennes les ténèbres pour voir la lumière. Il doit refuser la sollicitude d'une mère qui le déchargerait de ses responsabilités, lui épargnant tendrement la peine d'endurer le « bitume de sang et la fumée des pleurs » (« You shall see / How tenderly he wipes her child's face clean // Of the bitumen of blood and the smoke of tears »). Les promesses de la mère verte sont celles de la stupeur et du retrait hébétés, qui suspendent le sujet humain au lieu de lui permettre d'approfondir son expérience. La vie et la mort, selon l'enseignement prodigué par les oiseaux, véritables guides du sujet humain, doivent être dévorés avec la même passion : il ne s'agit pas de se contenter de leur « arrière-goût » et d'en « jouer » avec désinvolture (« This is one lottery that cannot be lost »), mais de se soumettre à leurs impératifs, de se commettre sans réserve et d'accepter de tout perdre. L'homme qui veut guérir doit assumer, dans la pauvreté sans mesure de son être, l'épreuve qui l'attend ; il lui faut, comme le lui intime la conclusion de « As I Came, I Saw a Wood », « manger la chair et boire le sang » et avancer sans fin sur un chemin qui, pour aller partout, ne mène d'abord nulle part.

Le havre de paix que le protagoniste découvre dans « As I Came, I Saw a Wood » représente les paradis promis par la mère verte : c'est un lieu d'extase mystique dont les arbres, s'érigeant entre la terre et le ciel, forment le cadre harmonieux (Where trees craned in dirt, clutching at the sky »). Les ellipses syntaxiques (« Insects too and around their feet flowers »), puis les procédés d'accumulation (« And time was not present none ever stopped / Or left anything old or reached any new thing », « I could go in among them, touch them, even break pieces off them ») font valoir l'animation de la nature, qui célèbre ses pouvoirs dans les chants et la danse, tout en soulignant l'émoi du sujet humain, tentant de s'immiscer au cœur de la fête, et peinant à faire sens de la chorégraphie sacrée des oiseaux et des bêtes sauvages. C'est ce paradoxe que met en avant le dessin de Leonard Baskin, l'un des plus singuliers du recueil (CB

43). D'un épais aplat de noir, émergent sept têtes d'oiseaux : cinq d'entre elles, se superposant, avancent leur bec, aux formes multiples, plus ou moins long ou recourbé. Elles font face à une sixième tête, complètement déplumée, qui ressemble à un crâne. Un dernier oiseau, faisant face au lecteur, semble manquer d'être englouti dans un lac de ténèbres. Les traits marqués qui précisent les détails uniques à chaque oiseau renforcent le contraste entre la vivacité de cette congrégation, prête à déborder du cadre, et l'impression qu'elle demeure prisonnière d'un épais goudron. Cet effet d'arrêt sur image (« photographed ») se trouve renforcé dans le poème par l'évocation du temps qui sans être « présent », ne s'arrête « jamais », « ne laisse rien vieillir sans jamais rien atteindre de nouveau » : tout en mettant en avant les mouvements incessants des créatures rassemblées dans le bois (« Everything moved in an excitement that seemed permanent »), la scène semble figée et la célébration coupée de tout. Rien ne peut perturber ce rituel de « plumes et d'yeux » (« the performance of their feathers and eyes »), dont le sujet humain demeure inéluctablement exclu.⁷⁸⁵ Dans « le paradis de tremblements » où il se tient, « au carrefour de tous les paradis, lors du festival de toutes les religions » (« I saw I stood in a paradise of tremblings // At the crossroads of all the heavens / The festival of all the religions »), il demeure immobile, car un nouveau choix s'impose à lui, symbolisé par la croisée des chemins.

La voix qui résonne alors, au son d'une cloche fêlée qui ébranle son esprit (« But a voice, a bell of cracked iron / Jarred in my skull »), est révélatrice : s'il se contente d'observer ce spectacle, irrémédiablement à l'écart, c'est parce qu'il n'est pas encore parvenu au bout de ses peines. Il contemple le bois sacré comme un paradis imperturbable et « obéissant » (« And their obedience »), sans y voir la violence prédatrice qui s'y tapit. Il lui faut pleinement participer au rituel, s'engager corps et âme, « manger la chair et boire le sang » (« To eat flesh and drink blood ») afin de connaître la vérité d'un paradis dont il ne voit pour l'instant que les charmes trompeurs. Les oiseaux qui évoluent dans les cieux de cet havre de paix sont le reflet

⁷⁸⁵ Immobilité et mouvement se confondent dans une vision qui semble à la fois figée par la technique moderne de la photographie (« Like savages photographed in the middle of a ritual », *CP* 432) et animée par une danse rituelle primitive (« Birds danced among them and animals took part »). L'indifférence des bêtes sauvages (« without disturbing them in the least », « but were not for one moment distracted », « though they avoided me », « and never paused »), tout en soulignant la force de concentration des animaux, entièrement immergés dans une expérience sacrée et absolue (« which was their absolution in sanctity »), instille une touche dysphorique au spectacle émerveillé que relate le protagoniste. Un démenti est opposé au temps, révélant la qualité mythique d'un rituel à la fois éternel et absent, dans lequel le sujet poétique ne parvient pas à s'inclure.. S'il remarque en effet « l'extase » qui anime les créatures et les éléments du monde naturel (« They were so ecstatic »), il a beau se mouvoir et parvenir même à les toucher, il lui demeure impossible d'intervenir réellement et de se faire une place parmi elles (« Pluck up flowers, without disturbing them in the least / The birds simply flew wide, but were not for one moment distracted »).

des oiseaux de proie majestueux que le sujet poétique doit à présent rejoindre : pour connaître la communion du paradis, il faut qu'il entre dans le cercle dessiné par la danse, qu'il se donne en offrande et accepte de disparaître pour enfin revenir. Le tintement de la cloche fêlée, comme la fausse note qui résonne dans « The Accused », rappellent implacablement le sujet humain à son devoir. Comme le chasseur d'aigle de « Something Was Happening », le sujet humain qui découvre la cruauté du mois d'avril doit battre la cadence imposée par la nature et se soumettre à ses impératifs. Lorsqu'il se met à chanter, émerge une parole enfouie depuis « deux, trois, quatre mille ans » (« Only the snow-burned eagle-hunter / Beating himself to keep warm / And bowing towards his trap / Started singing // (Two, three, four thousand years off key). »), qui bien que dépassée et désaccordée, fait entendre la possibilité d'un puissant renouveau. Sortant de son engourdissement, le sujet humain se remet en route, sous l'égide majestueuse de l'aigle représenté par Leonard Baskin, qui s'affiche au sommet et en plein milieu de l'image (CB 31).⁷⁸⁶ Recouvert d'une armure de plumes et d'un duvet soyeux, il déploie des ailes puissantes

⁷⁸⁶ Craig Robinson établit un parallèle supplémentaire entre le personnage de *Cave Birds* et Christian Rosenkreutz : « It is not that April is the cruellest month in Eliot's sense: the protagonist is making no statement about the horrors of life renewed by the cycles of the seasons – he is as cut off from that sensation as from any feeling of joy when spring might bring a less jaundiced eye; He is undergoing the tranquilised numbness of disconnection from a suffering which none the less goes on. His dismay, loss of hope and courage, gives the keynote to this phase. [...] Guilt and criminality are no longer central. The danger faced now is a paralysing fear. [...] Andreea's hero comes to a similar impasse, dithering at a multiple crossroads. He is rescued by two birds which fly down and show him the way. Similarly, in Hughes' poem an outside agency appears in order to set up a new initiative; the radio introduction says that, 'while the hero undergoes his vigil, a Helper begins to work for him, calling on the eagles'. [...] The eagle's hunter singing is in advance on the screams, accusations, evasive chatter and pained silences which have mapped the changing quality of sound earlier in the sequence. Baskin's drawing shows us an eagle, still some way off, but being drawn down to the protagonist. The eagles are the supreme powers of the bird realm, the most majestic forces of the unconscious and the imagination » (Robinson 125-6). Craig Robinson fait référence à l'apparition d'une colombe et d'un corbeau, au deuxième jour des aventures de Christian Rosenkreutz, alors que ce dernier hésite à rebrousser chemin : « Dans cette incertitude je réfléchissais s'il ne valait pas mieux renoncer à mon voyage [...]. J'hésitais encore sur le parti à prendre, lorsque mon corps, accablé de fatigue, réclama sa nourriture. Je pris donc mon pain et le coupai. Alors une colombe, blanche comme la neige, perchée sur un arbre et dont la présence m'avait échappée jusqu'à ce moment, me vit et descendit [...]. Mais un corbeau noir, son ennemi, nous aperçut [...]. La colombe n'eut d'autre ressource que de fuir et ils s'envolèrent tous deux vers le midi. J'en fus tellement irrité et affligé que je poursuivis étourdiment le corbeau insolent et je parcourus ainsi, sans y prendre garde, presque la longueur d'un champ dans cette direction ; je chassai le corbeau et je délivrai la colombe. À ce moment seulement, je me rendis compte que j'avais agi sans réflexion ; j'étais entré dans une voie qu'il m'était interdit d'abandonner dorénavant sous peine d'une punition sévère [...] ; car dès que je voulais me retourner, le vent me fouettait avec tant de violence qu'il me jetait aussitôt à terre ; par contre en poursuivant mon chemin je ne sentais plus la tourmente. Je compris alors que m'opposer au vent, c'était perdre la vie. Je me mis donc en route en portant patiemment ma croix, et, comme le sort en était jeté, je pris la résolution de faire tout mon possible pour arriver au but avant la nuit. Maintes fausses routes se présentaient devant moi ; mais je les évitai grâce à ma boussole, en refusant de quitter d'un pas le méridien, malgré que le chemin fût fréquemment si rude et si peu praticable que je croyais m'être égaré. Tout en cheminant, je pensais sans cesse à la colombe et au corbeau, sans parvenir à en comprendre la signification. Enfin je vis au loin un portail splendide, sur une haute montagne » (Andreea, Jean-Valentin. *Les Noces Chymiques de Christian Rosenkreutz*. Trad. Auriger. 1928. Genève : Arbre d'Or, 2008, 37-8).

et tend des serres invincibles ; il n'a pas d'yeux mais n'en a plus besoin ; guidé par sa seule confiance, il accepte la nécessité d'avancer sans connaître les secrets de l'horizon.

Dans le trente-huitième poème de l'Épilogue de *Gaudete* est ainsi décrite l'épreuve de qui mènera le sujet humain notamment décrit dans « The Accused » plus loin sur le chemin du renouveau. La régularité des vers qui égrènent paisiblement les étapes de cet ultime rituel fait valoir le dénuement de l'homme qui se donne corps et âme, sans plus rien épargner de lui-même. Il a dépouillé la peau de sa peau, arraché l'œil de son œil, extrait les entrailles de ses entrailles, griffé la chair de sa chair, arraché le cœur de son cœur, épuisé le sang de son sang, ébouillanté les os jusqu'à ce qu'il n'en reste rien que ses os, et il a déversé la boue du cerveau pour n'en laisser que son cerveau, offrant chacun des éléments qui le compose en pâture pour ses bourreaux.⁷⁸⁷ C'est ainsi qu'il peut procéder à « l'extrême onction » (« the crushed-out oil of the life ») qui signale, alors qu'il accepte de mourir, la possibilité de revivre ; l'huile dont il se recouvre est en effet le nectar vivifiant dont il s'abreuve, participant à l'eucharistie brutale ordonnée par une Déesse cannibale qui lui ordonne de « manger manger » (« Eat // Eat »), d'engloutir le sang qui coule dans ses propres veines, comme elle dévore la chair de sa chair. Dans « The Big Animal of Rock », extrait de *Remains of Elmet*, est à nouveau représenté le « Festival de l'Infini » de « As I Came, I Saw a Wood » au cours duquel la Terre-Mère endeuillée mange ses enfants (« At the Festival of Unending / In the fleshly faith / Of the Mourning Mother Who eats her children »), sa « pieuse descendance de racines et de feuilles » (« its pious offspring / Of root and leaf »). Filles de rochers, les racines et les feuilles font valoir l'œuvre austère de la nature toute puissante, Reine implacable qui règne sur des landes impavides. Parmi elles, la combative bruyère représentée dans « Heather » résiste aux assauts du vent comme l'herbe décrite dans « Wild Rock » (« Roof-of-the-world-ridge wind » ; « A wind from the end of the sky »), capable de « verdir sur l'acide » (« Greening on acid ») et elle pousse, sur cette terre stérile pleine d'un nectar plus puissant qu'un poison : « Heather only toughens. // And out of a mica sterility / That nobody else wants / Thickens a nectar / Keen as adder venom ». Dans « Wadsworth Moor » la persévérance de la nature est encore mise en avant : la terre, elle aussi, a vu sa peau arrachée, et a versé le sang « vrai et cru » de ses ténèbres (« Earth bleeds her raw true darkness // A land naked now as a wound / That the sun swabs and dabs »). Nue et meurtrie, elle endure l'engourdissement de l'agonie, devenue « euphorie de bruyère et de

⁷⁸⁷ « I skin the skin / Take the eye from the eye / Extract the entrails from the entrails // I scape the flesh from the flesh / Pluck the heart / From the heart / Drain away the blood from the blood // Boil the bones till nothing is left / But the bones / I pour away the sludge of brains / Leaving simply the brains. » (CP 372)

campanule » (« Where the miles of agony are numbness / And harebell and heather a euphoria »), qui patientent simplement que le soleil, la pluie et le vent deviennent plus cléments. La bruyère s'est choisie ce territoire désolé et en a fait son foyer, tout comme elle a su goûter, dans le dangereux venin, le miracle d'une sève tonique. Mise en avant à travers l'homéotéleute formée entre les verbes « toughens » et « thickens », la bruyère est une force de devenir absolu, qui progresse continuellement grâce à l'affrontement fécond des énergies opposées qui la composent, et c'est la raison pour laquelle elle attend l'hiver du monde (« the returning ice ») comme son nouveau printemps. Le mois d'avril (« In April »), en réalité, a la plus délicate des cruautés, celle qui anime d'une force crue, brute et vivifiante, les pierres noires qui portent en elles les délices d'un lait bleuté comme le sang le plus dense (« The black stones / Bear blueish delicate milk »).

C'est dans le dix-huitième poème de *Prometheus On His Crag* que sont mises en évidence la valeur et les raisons de ce sacrifice volontaire. Un lézard surgit pour murmurer à l'oreille du Titan, lui intimant que son calvaire et celui de tous les hommes en vaut la peine :

The figure overlooked in this fable is the tiny trickle of lizard
Listening near the ear of Prometheus,
Whispering – at his each in-rip of breath,
Even as the vulture buried its head – 'Lucky, you are so lucky to be human! (CP 294)

Comme le remarque Keith Sagar, le nom « trickle », qui vient du même verbe signifiant « couler », « tomber goutte à goutte », met en valeur le mouvement du lézard, entraîné par le torrent fluctuant des forces vivantes.⁷⁸⁸ A la différence du petit reptile qui ne peut réfléchir ou dépasser le poids écrasant de la souffrance physique, Prométhée et les hommes ne sont jamais prisonniers de leur condition, et s'il leur faut reconquérir leur liberté de haute lutte, ils le peuvent en vertu du don qui leur a été fait de leur vie.⁷⁸⁹ Le vautour qui arrache des larmes à

⁷⁸⁸ « Poem 18 is the first to suggest that the pearl is worth it. The whole scene with all the characters is presented as an icon. It is a scene of permanent religious significance, the characters fixed in their roles and relationships. But there is one tiny figure easily overlooked, not only because it is tiny, but because it does not seem to belong to the fixed tableau of torment, but seems quite free to come and go and quite insignificant. [...] The word 'trickle' has all the opposite associations from the word 'icon'. The lizard is part of the flux of life, an emanation of the earth itself. There is a Lawrence poem where being a lizard is contrasted with being human. It ends: 'If men were as much men as lizards are lizards / they'd be worth looking at.' ('Lizard'). All lizards are all lizard; And are all alike. A lizard has no understanding of its condition, or, if it suffers, of its suffering. It has no imagination and therefore no hope. It seems to be free but is in fact eternally imprisoned within its own predestined lizardness. Even as the vulture buries its head Prometheus asserts his humanity in continuing to defy Zeus and in trying to convert the pain into THE PAYMENT, redeeming is people by teaching them precisely how lucky there are, not simply in spite of pain and death, but in a mysterious way *because* of them, to be human. » (Sagar 151-2)

⁷⁸⁹ « The holy fire is the creative energy of the sun. But the sun derives its energy from nuclear processes which consume mass and convert it into energy. Various natural processes (wombs) convert the energy back into mass; But the system is circular. The scales are always balanced between creation and destruction. The whole process is speeded up in Prometheus's own body. What he grows in the night the sun takes back in the day. In another attempt to understand the frenzy of life Prometheus sees everything whipping everything else with invisible whips.

sa victime l'âme d'une force inégalable, et le « PAIEMENT » dont tous s'acquittent enseigne aux hommes la valeur de leur humanité et de leur vie, qui repose sur ce qu'ils savent de la souffrance et de la mort. Entraîné par le torrent de l'existence, à chaque respiration arrachée à ses poumons lacérés, Prométhée progresse sur un chemin qui n'a pas de fin : ce n'est pas seulement au moment précis où il s'offre en sacrifice qu'il triomphe pour l'éternité, mais c'est en acceptant, pour l'éternité, que le don de la nuit devienne le prix du jour, qu'il accomplit la vérité de son être, de sa parole, et celle de chaque instant.

b. La pierre, l'os et le lambeau : le don, « au nom de la terre »

Dans « First, the Doubtful Charts of Skin », c'est seulement guidé par les lignes inscrites dans le creux de sa main (« Came into my hand – I set out »), en s'en remettant aux réseaux qu'elles tracent sur sa peau, que le sujet humain prend la route. Il doit d'abord dépasser les « merveilles » inoffensives de l'ennui (« After some harmless, irrelevant marvels / And much boredom at sea ») et déjouer les pièges que lui tend sa propre raison, qui refuse de reconnaître le véritable objet de son voyage. Dans l'introduction du poème qu'il donne à la radio, Ted Hughes le met en avant : « sentenced and swallowed by the Raven, the hero finds himself on a journey, which leads him not to death but to the start of a new adventure ». Semblable à Ulysse qui doit rejoindre Ithaque, le protagoniste de *Cave Birds* doit souhaiter que « le chemin soit long, riche en péripéties et en expériences », ne rien craindre des dangers rencontrés sur la route, faire escale et apprendre de son périple, plutôt que d'espérer vainement atteindre sa destination au plus vite.⁷⁹⁰ L'hypallage rapportant l'adjectif « wrecked » au nom « landfall » (« Came the wrecked landfall ») met en avant un déplacement syntaxique qui fait écho au déplacement sémantique vécu par le protagoniste, dès lors qu'il comprend le sens de l'Odyssée : le naufrage est l'occasion d'un renouveau, l'échec du corps et de l'esprit est le seul prélude possible à leur renaissance. Ainsi, le corps démembré du sujet humain laisse paraître

[...] All life is a frantic effort to escape the lashes, the invisible tongues. But if being is a whipping there can be no escape in life. Escape, Freedom, is only 'his sul's sleepwalking'. Prometheus always wakes 'In a new aeon / to the old chains / and the old agony'. He is no exception. Rather he is the very prototype of the human condition. His body is at the centre of every aeon, like the grit at the centre of every pearl. Without the grit, which is suffering, there would be no pearl – the priceless recognition which can be won only from suffering. » (Sagar 150-1)

⁷⁹⁰ « Quand tu partiras pour Ithaque, / souhaite que le chemin soit long, / riche en péripéties et en expériences. [...] Même si tu la trouves pauvre, Ithaque ne t'a pas trompé. / Sage comme tu l'es devenu à la suite de tant d'expériences, / tu as enfin compris ce que signifient les Ithaques. » (« Ithaque ». In Cavafy, Constantin. *Poèmes*. 1958. Trads. Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras. Poésie. Paris : Gallimard, 2001, 102-3)

ses organes « dans leur cave humide » (« Then the small and large intestine, in their wet cave »), l'obligeant à l'arrêt (« These gave me pause »). L'entremêlement des éléments naturels et des parties du corps met en évidence leur nécessaire réunion : le paysage chaotique et le corps en désordre doivent peu à peu être réparés pour dessiner la « carte » de nouveaux territoires.⁷⁹¹

Ayant résisté aux sirènes et aux charmes de l'intellect et du pouvoir, ayant uni son corps et son « crâne » à celui d'une austère colline, et ayant survécu à la bataille dans la vallée des cris que sa propre bouche tentait encore de pousser (« After the skull-hill of visions and the battle in the valley of screams // After the islands of women »), le sujet humain voit ses ossements exposés sur la lande recouverte de bruyère (« I came too loose bones / On a heathery moor, and a roofless church »). L'adjectif « loose » fait résonner la perte (« lose ») qu'accepte l'homme qui avance enfin vers l'épreuve qu'il sait devoir traverser, humble et résolu.⁷⁹² Les chevaux sauvages (« Wild horses »), comme les paisibles et puissantes créatures du poème « The Horses », extrait de *The Hawk in the Rain*, se confondent avec les tombes (« Standing among tombs ») et le menhir écroulé (« And a fallen menhir ») sur lequel son nom est inscrit (« my name carved into it »). Sur la pierre, l'épithète « Under this rock, he found weapons » met en avant le moment, où en se confrontant à sa propre mort, en voyant gravé sur la roche son nom silencieux, s'élève un souffle nouveau, « l'arme » dont le sujet humain avait besoin. Faisant écho à l'épisode où Christian Rosenkreutz découvre, lui aussi, des mots inscrits sur une tombe, ces signes sont, selon le critique Craig Robinson, pleins d'espoir : le héros du conte alchimique médiéval, en déchiffrant le signe de sa victoire prochaine (« IN HOC SIGNO + VINCES ») comprend, comme le protagoniste de *Cave Birds*, qu'il faut poursuivre son chemin sans jamais renoncer.⁷⁹³

⁷⁹¹ La structure progressive du poème, fondée sur la reprise anaphorique du verbe « came » et celle de l'adverbe « then » souligne un long processus par lequel le sujet poétique accepte de s'exposer et de traverser l'épreuve. Les images de la « caverne humide » et du « coin le plus sombre » établissent un lien supplémentaire entre le sujet humain et sa geôlière (« For the giant spider's pleasure, twitching in the darkest corner ») : l'araignée géante, tapie dans l'obscurité, est la magicienne qui accompagne l'homme esseulé sur une île déserte pour qu'il fasse l'expérience d'une transformation fondatrice. Lui aussi, plongé dans les ténèbres, doit renaître à la lumière que laisse passer la chapelle sans toit, sur la lande où il se retrouve (CP 425-6).

⁷⁹² De manière signifiante, le renversement syntaxique qui fait que ce ne sont plus les éléments du monde qui viennent à l'homme mais lui qui se dirige vers eux (« the doubtful charts of skin / Came into my hands », « Came the wrecked landfall », « Then came the webs of vein » / « I came »), souligne son attention et sa volonté nouvelles. L'église sans toit, ouverte aux quatre vents, fait passer librement le vent entre ses murs écroulés, comme le sujet poétique dont le corps s'abîme pour ne faire plus qu'un avec la lande austère (CP 425).

⁷⁹³ Au tout début de ses aventures, la veille de Pâques, Christian Rosenkreutz voit apparaître dans le ciel « une merveilleuse forme d'apparence féminine, « vêtue d'une robe bleue parsemée délicatement d'étoiles d'or, tel le ciel ». Elle lui tend un épais paquet de lettres avant de s'envoler. Le héros, saisissant une des lettres, découvre qu'elle est « plus pesante que si elle avait été toute en or. En l'examinant avec soin, [il découvre] le sceau

La tombe, symbole qui remonte la courbe du temps pour en fermer la boucle, présente au sujet humain son avenir et son passé à la fois : encore vivant alors qu'il a déjà succombé, encore mort alors qu'il peut déjà renaître, il est pleinement présent alors que se confondent en lui tous les instants pour faire advenir le temps vide de la nature dans sa toute puissance. C'est aussi le message dont sont porteuses les sereines créatures de « The Horses » : « fragments silencieux et gris d'un monde silencieux et gris » (« Grey silent fragments // Of a grey silent world »), les chevaux se tiennent, immobiles et muets, au beau milieu des landes sauvages. Le sujet humain pénètre ce royaume minéral pour y « écouter », dans le serein équilibre des dactyles et des iambes, la souveraineté éternelle des horizons (« Hearing the horizons endure ») qui s'illuminent à l'aube alors que se dissipent les derniers lambeaux de la nuit (« blackening dregs of the brightening grey »). Lors de son voyage, le sujet humain apprend en effet à explorer et à traverser les ténèbres pour revoir la lumière. Le coq socratique annoncé dans le sous-titre du précédent poème de *Cave Birds*, « The Accused », a compris qu'il fallait se sacrifier sans réserve, et il écoute désormais « l'herbe chanter » sur la lande et résonner à travers la chapelle sans toit, foyer du vent qui est aussi le sien. Au beau milieu de la terre gâte, il ressemble au coq décrit par T. S. Eliot, qui lance vers le ciel un « cocorico » décidé, acceptant de se dissoudre dans un éclair.⁷⁹⁴ Sur le dessin de Leonard Baskin, le coq s'est relevé mais sa tête n'est plus qu'un crâne déplumé, auréolé de lierre (CB 27). Telle est la seule victoire qui compte pour le sujet humain dont le vrai héroïsme est d'accepter la mort et la nuit.

C'est cette épreuve-là qui est décrite dans « The Knight » : le chevalier doit sa conquête (« Has conquered ») triomphante à sa complète capitulation (« He has surrendered

minuscule qui la fermait et qui portait une croix délicate avec l'inscription : *In hoc signo † vinces* ». Le message, inscrit « en lettres d'or sur champ bleu », invite Christian Rosenkreutz à des noces extraordinaires ; pour y assister « sans dommage », cependant, il doit sonder sa plus profonde intimité et se présenter absolument pur : Aujourd'hui, Aujourd'hui, Aujourd'hui, / Ce sont les noces du roi ; / Si tu es né pour y prendre part / Élu par Dieu pour la joie, / Va vers la montagne / Qui porte trois temples / Voir les événements. / Prends garde à toi, / Examine-toi toi-même. / Si tu ne t'es pas purifié assidûment / Les noces te feront dommage. / Malheur à qui s'attarde là-bas. / Que celui qui est trop léger s'abstienne. / Au-dessous comme signature : / *Sponsus* et *Sponsa* » (Andreae 24-5). Craig Robinson souligne ce parallèle : « The epitaph itself, which is to give rise to the imagery of the next poem, echoes Andreae's 'Now as I was diligently viewing it, I found a little Seal, whereupon a curious Cross with this Inscription IN HOC SIGNO + VINCES was ingraven' [...]. We learned earlier of the stultifying and unhealthy effects of the drive towards stasis, 'cosmic equipoise', which the protagonist showed in his criminal phase. Now we are offered the corollary. The enlivening power exemplified by the wild horses and the windy exhilarating space of the moortop can only become the protagonist's own strength through the facing of death and change. This is the meeting which, as in Jung and the Heideggerian progress from inauthenticity to authenticity and resolution, cannot be circumvented » (Robinson 123).

⁷⁹⁴ « In this decayed hole among the mountains / In the faint moonlight, the grass is singing / Over the tumbled graves, about the chapel / There is the empty chapel, only the wind's home. / It has no windows, and the door swings, / Dry bones can harm no one. / Only a cock stood on the rooftree / Co co rico co co rico / In a flash of lightning. » (Eliot 1998, 68)

everything »). Il s'agenouille à présent, offrant sa victoire en un don sans contrepartie (« Now he kneels. He is offering up his victory »). Il défait l'acier de son armure, se présentant nu et sans défense (« Unlacing his steel »). Le chevalier de *Cave Birds* est l'exact opposé du Saint Georges décrit dans le recueil des aventures de Crow. Celles à qui il s'en remet sont les « pierres sauvages de la terre » (« In front of him are the common wild stones of the earth »), « premier et dernier autel » auprès duquel il dépose son butin (« The first and last altar / On to which he lowers his spoils »). Il donne tout à sa Déesse, placide Reine des Enfers et Fleur d'un austère Paradis (« He has conquered in earth's name »), jusqu'à présent restée sans nom : c'est ce dernier que le chevalier honore ici en tant qu'elle est sa Terre-Mère et sa Fiancée Sacrée, qu'il lui doit sa victoire et sa reddition. Le cri du chevalier qui s'offre en sacrifice est surnaturel (« An unearthly cry goes up ») car il signe précisément sa réunion finale à la nature, accroissant ses pouvoirs et ceux des univers infinis qu'il reste à explorer, ceux qui demeuraient inaccessibles à Lumb, prisonnier timoré de ses rêves vains ou à Saint Georges, aveuglé par sa démesure (« He sees everything in the Universe »).⁷⁹⁵ A l'inverse, le chevalier se dissout entièrement, laissant « ici un os, là un lambeau » dans un sacrifice parfait (« His sacrifice is perfect »), car il ne garde rien en réserve (« He reserves nothing ») : l'effet de miroir qui fait se refléter, en fin de vers, l'adjectif « perfect » et le pronom « nothing », met en évidence la perfection du sacrifice où rien n'est conservé. Le chevalier accepte pleinement de se dissoudre dans le néant, offrant le contre-exemple de la figure de Saint Georges qui cherchait à s'en faire le maître et le possesseur. C'est la nature entière qui se repaît du sacrifice et s'en fortifie : elle opère elle-même les différentes étapes du rituel, alors que les lignes d'horizon tirent le corps (« Skylines tug him apart »), que le vent le boit (« winds drink him ») que la terre elle-même le défait (« Earth itself unravels him from beneath »), attestant une soumission absolue et « sans défaut » (« His submission is flawless ») pour une eucharistie au service et à la gloire de la nature.

Tel est en effet le sens du sacrifice commis « au nom de la terre » (« in earth's name ») dans l'écho laissé par un cri « surnaturel » (« unearthly »). Dans *L'Arche de la parole*, Jean-Louis Chrétien revient sur l'acte de nommer tel qu'il est décrit dans la *Genèse*, soulignant que « le premier acte humain de parole n'est pas de dire, mais de nommer » : « l'homme confère un nom aux animaux que Dieu a conduits devant lui. En comparaissant devant l'homme, ils

⁷⁹⁵ « He sees in among them, / In among all the tiny millions of worlds of this world / Millions of yet other, alternative worlds, uninhabited, unnoticed, still empty, / Each open at every point to every other and yet distinct, / Each waiting for him to escape into it, to explore it and possess it. » (G 50)

viennent au jour de la parole et ils ne repartent pas tels qu'ils étaient venus, mais lourds d'un nom qui les appelle ».⁷⁹⁶ Si la perspective adoptée par Jean-Louis Chrétien dans *L'Arche de la parole* est religieuse, elle l'est au sens large, et elle s'affirme également comme étant résolument poétique, permettant ainsi d'éclairer le sacrifice qui a lieu dans le poème de Ted Hughes, « au nom de la terre », pour honorer la Déesse de la nature, la Terre-Mère restée sans nom à la fin du récit de *Gaudete*. Le penseur met en avant le fait que si la parole et l'écoute sont indissociables, se fondent sur leur origine mutuelle et s'établissent dans leur réciprocité, la parole est essentiellement un appel, qui résonne dans le monde entier et rassemble tous les êtres qui le constituent. Jean-Louis Chrétien place au premier plan « cette voix muette de la nature » qui attend une réponse humaine : « le monde lui-même est lourd de parole, il appelle la parole et notre parole en réponse », et suppose donc, avant tout, qu'on l'écoute.⁷⁹⁷ Cet échange fructueux définit une dimension essentielle que le penseur assigne à la parole, celle du don et de l'offrande : « Un chant qui offrirait le monde à la lumière de son origine, qui l'illuminerait de l'offrir, et qui s'illuminerait lui-même d'être le lieu où il en vient à s'offrir, tel est l'horizon de toute parole humaine, et déjà du souffle que nous prenons et rendons » (Chrétien 1998, 197).

La parole humaine s'établit donc comme fondamentalement eucharistique, et c'est bien ce rituel auquel le lecteur assiste dans « The Knight ». Dans le trente-huitième poème de l'Épilogue de *Gaudete*, en outre, la brutalité du sacrifice eucharistique est renforcée par le retour

⁷⁹⁶ « Selon le récit de la *Genèse*, le premier acte humain de parole n'est pas de dire, mais de nommer. C'est l'acte par lequel l'homme confère un nom aux animaux que Dieu a conduits devant lui. En comparaissant devant l'homme, ils viennent au jour de la parole et ils ne repartent pas tels qu'ils étaient venus, mais lourds d'un nom qui les appelle. Dieu « les amena à l'homme pour voir comment celui-ci les appellerait ; chacun devait porter le nom que l'homme lui aurait donné. L'homme donna des noms à tous les bestiaux, aux oiseaux du ciel et à toutes les bêtes sauvages. ». Jean-Louis Chrétien met en avant le fait que « ce premier acte humain de parole » ne constitue pas pour autant son origine. « En parlant pour la première fois, l'homme n'entre pas dans la parole : il faut qu'il l'habite déjà. En effet, d'après la lettre même du récit, Dieu s'est déjà adressé à l'homme, lui a déjà parlé avant qu'il ne prenne la parole, et pour qu'il la prenne. L'homme a déjà écouté, et donc il a déjà répondu, fût-ce silencieusement ». C'est à partir de ce constat initial que Jean-Louis Chrétien fait de la parole humaine la « première arche », qui constitue la « première sauvegarde » du monde vivant, « qui abrite leur être, et leur diversité », les recueille et les protège : « Beaucoup plus essentiel, et digne de considération, est que ce dernier fait de la parole humaine la *première arche*. [...] Leur première garde, leur première sauvegarde est celle de la parole, qui abrite leur être, et leur diversité. Cela ne vaut pas que pour les animaux. Aucun geste de protection ne pourrait prendre en charge le moindre être si ce dernier n'avait déjà été recueilli par la parole. » (Chrétien. *ibid.* 1-3)

⁷⁹⁷ « Une telle écoute n'a rien d'exclusivement religieux, même si le projet d'offrir le monde à Dieu l'est par définition. La poésie lyrique tout entière veut donner voix à ce qu'elle entend du monde, et en traduit, de façon antiphonique, les odes immémoriales. C'est ainsi que Baudelaire, dans le sonnet 'Correspondances', évoque les 'confuses paroles' de la Nature. Ces paroles, le poète va les traduire et les redire – car c'est seulement en étant redites qu'elles seront dites en vérité. Mais cette confusion, bien loin de former un trouble inintelligible, est la richesse polyphonique de ce qui ne cesse de se répondre d'un ordre à l'autre dans l'unité du monde. Elle n'est confuse que 'Comme de longs échos qui de loin se confondent'. Le monde chante l'homme avant que l'homme ne chante le monde, et pour qu'il puisse le chanter. » (Chrétien. *ibid.* 175-6)

tautologique et paradoxal des mêmes termes, qui décrivent la façon dont le sujet se décompose progressivement, offrant chaque partie de son corps à la Déesse dévoratrice, jusqu'à n'être plus rien. Le dénuement du vers qui suit le chemin de la tautologie devient cependant la voie alternative capable à nouveau de densifier le langage d'un point de vue expressif. En effet, la réflexivité des formules met en valeur la façon dont les mots, se retrouvant soudainement face à eux-mêmes, parviennent en ce point où ils sont pures essences verbales, ce noyau vital qui est celui de la réponse de Cordélia, et du « cri dans le cri » poussé par Lumb au moment où il connaît la vérité de la mort, où il comprend le sens du sacrifice et où il découvre la possibilité du renouveau, à la manière du chevalier de *Cave Birds*.

Jean-Louis Chrétien, convoquant les mots de Rainer Maria Rilke, rappelle que la « plainte » et la « louange » sont indissociables (Chrétien. *ibid.* 197), que le seul chant qui s'offre absolument, « qui dise irréversiblement *Oui* est pascal », et qu'au sens fort, il est donc un chant de passion et de souffrance, un hymne de mort et de résurrection, une parole faite de mots et de silences, qui dise merci dans un sanglot et rende grâce en s'exauçant.⁷⁹⁸ Ainsi, « le silence des ténèbres et de la mort, le silence de l'échec et de l'esseulement » ne menace pas la parole mais constitue ce « qu'elle a traversé pour devenir elle-même, ce en quoi elle a été baptisée. On ne participe à la résurrection que là où l'on a vraiment participé à la mort » (Chrétien. *ibid.* 198).⁷⁹⁹ Dans le poème de *Cave Birds*, les insectes sont les prêtres de cet « office » sacré de la nature (« Beetles and ants officiate ») : les mouches bleues, les scarabées, et les fourmis, animaux totems de l'immortalité de l'âme, s'occupent du corps désarmé. Assailli par les insectes qui le « harcèlent avec les instructions » de la nature rituelle (« Pester him with instructions »), le chevalier n'en devient que plus « patient », endurant avec détermination l'office qui ouvre son corps et son âme au territoire toujours plus vaste de l'immortalité et de

⁷⁹⁸ « Ecouter, exaucer, le mot est le même : *audire, exaudire, hören, erhören* » (Chrétien. *ibid.* 38). Pour Jean-Louis Chrétien, « la parole seule ouvre la dimension du don » (151) : « opération magique » que de « donner *le monde* par la parole » (154). « Nommer, dire, recueillir, promettre : telle est sa *poétique* grandeur » (156). Les réflexions de Jean-Louis Chrétien prennent pour point de départ l'œuvre de Philon le Juif : « A la générosité et à la bienfaisance de Dieu peut et doit, pour Philon, répondre l'*eukharistia* de l'homme. Cette gratitude forme la possibilité la plus propre et la plus élevée de l'homme. l'homme est devant Dieu, par sa parole, un être d'hymne et de louange » (164).

⁷⁹⁹ Convoquant plusieurs textes des *Contemplations*, Jean-Louis Chrétien le rappelle : « tout parle ». Dans « Ce que dit la bouche d'ombre », « tout est une voix et tout un parfum ; Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un ». « Le vent gémit, la nuit se plaint, l'eau se lamente, / et, sous l'œil attendri qui regarde d'en haut, / Tout l'abîme n'est plus qu'un immense sanglot ». Pour le penseur, la douleur exacerbée du « chant hugolien de multiples manières entrelace l'appel et la réponse : le poète est supposé ne faire que redire une parole de révélation à lui adressée, qui l'appelle à écouter la parole des choses, leurs cris et leurs chuchotements, et à prier pour elles. Mais c'est le monde tout entier qui vient dans l'hymne faire confluer ses chants de souffrance et d'espoir. Il y va d'une écoute cosmique, jusqu'au mot de la fin, au dernier mot de ce long poème, 'un ange / Crier : Commencement !' ». (Chrétien. *ibid.* 177)

la beauté renouvelées (« His patience grows only more vast »).⁸⁰⁰ Alors que la chapelle s'effondre et que la religion instituée s'écroule, voyant son texte, devenu inutile, pourrir (« As the chapel crumbles // His spine survives its religion, / The texts moulder »), seule résiste l'étoffe infiniment plus résistante et subtile de la toile du corps humain, tendue par l'araignée et que défait patiemment la terre en son temple (« Earth itself unravels him »).

Dans *Remains of Elmet*, la cérémonie qui prenait place dans la chapelle de « Bridestones » a fait tomber les murs qui étouffaient la vie dans « Hill-Stone Was Content » ou « Wild Rock ». Le territoire d'Elmet est le monde minéral dépeint dans « Wind », où l'on « entend les pierres crier sous les horizons » (« Hearing the stones cry out under the horizons »). C'est cette congrégation de rochers que la photographie de Fay Godwin accompagnant le poème « Bridestones » met tout particulièrement en avant (*RE* 65): elle fait valoir, au seuil de l'horizon les pierres réunies pour célébrer le triomphe de leur reine devant l'immense « chapelle de nuages » (« In the chapel of cloud ») évoquée dans « The Word That Space Breathes ». Sur l'image, comme dans ce dernier poème, les hautes herbes et les pierres endurent, opiniâtres, les assauts du vent et la pesanteur d'un soleil voilé, alors que « le chœur clos, noué des horizons des anciennes inquiétudes s'obscurcit de nouveau en la bruyère » (« the walled, horizon-woven choir / Of old cares / Darkening back to heather »), s'ouvrant de toutes parts, pour faire retentir, « à travers des murs écroulés » (« Through tumbled walls »), le mot où respire l'espace. Dans la transformation indiquée par la formule « darkening back to heather », la particule adverbiale (« back to ») ne signale pas un retour au stade évoqué par l'adjectif « old ». C'est un retour à la nature originelle de la lande, mais qui implique une métamorphose complète. Ainsi peut désormais résonner « la musique immense des lignes de mire » (« The huge music / Of sightlines »), lorsque les nœuds de l'horizon ont fait place à d'infinies lignes de fuite. C'est le message de ce « Messie du rocher ouvert » (« Messiah / Of opened rock ») qui célèbre l'ouverture de l'horizon « au sein d'un ciel nouveau et d'une terre nouvelle » (« into a new heaven and a new earth »), qui apaise les vivants et célèbre les morts.

⁸⁰⁰ Les premières « décollent sa beauté » (« Blueflies lift off his beauty »), la faisant s'élever dans les cieux en même temps qu'elles l'enlèvent, la dé-collent littéralement du visage, pour y poser un masque mortuaire, et faire apparaître « la beauté du crâne » (« skull's beauty »), beauté funèbre du temple de la mort et de la nature. Ses yeux s'assombrissent, devenant, lors de l'expérience des ténèbres de la mort, toujours plus braves et résolus sous la protection des insectes sacrés (« His eyes darken bolder in their vigil »). Il est le « corbeau-tombe de la charogne » annoncé dans le sous-titre (« A Death-Stone Crow of Carrion ») qui s'offre à la Terre-Mère dévoratrice. Le « langage courtois et suranné des carcasses d'ailes et de serres » (« The quaint courtly language / Of wingbones and talons ») est celui du chevalier épris de sa dame-nature, qui accepte la dissolution totale. (*CP* 426-7)

Le « Festival de l'Infini » qui a lieu dans le poème « The Big Animal of Rock », ainsi, est une fête célébrée sans amertume par une divinité minérale, bien différente du « dieu de pierre taillé dans les pierres tombales » (« stone god / Cut into gravestones ») de « Haworth Parsonage ». Son « silence imbécile » (« Imbecile silence ») est remplacé par le chant du rocher, « Chantre » (« Cantor ») de la lande qui s'exprime avec la retenue que possède la « pauvreté qui tranche des mots dans des tas de pierres » (« A poverty / That cut rock lumps for words », « For Billy Holt »). La pierre docile et domestiquée de « Hill-Stone Was Content » et « Wild Rock » (« Tamed rock ») a retrouvé ses « racines sauvages » (« wild roots ») et fait à nouveau entendre le « chant de la terre » (« Its earth-song »). Poli par le vent et érodé par la pluie, le chant minéral qui s'élève au milieu de la lande désolée demeure silencieux : comme le suggère l'intransitivité du verbe « sings » au dernier vers de « The Big Animal of Rock », il est convoqué sans être évoqué, et trace la ligne invisible et infinie d'une parole sans début ni fin, ouverte au renouveau d'un royaume indéfectible : le vent qui souffle est la respiration qui l'anime, balaie son visage de bruyère (« the heather's face hard and small », « Heather »), gonfle ses poumons de pierre et fait battre son cœur exposé pour l'éternité (« Earth's heart-bone laid bare », « Bridestones »).

Ainsi, le sujet humain qui s'offre corps et âme dans « The Knight » procède à cette eucharistie absolue qui réalise son être et sa parole lorsqu'il s'anéantit, rendant grâce dans le silence expressif de ses blessures, offrant ce « merci » qui « blesse une voix humaine, d'une heureuse blessure, et la fait se donner, elle en qui tout se donne ».⁸⁰¹ « Plus rien déjà ne demeure du guerrier », mis à part « ses armes et son regard » (« And already / Nothing remains of the warrior but his weapons // And his gaze »), qu'il abandonne enfin, pour obtenir sa victoire (« IN HOC SIGNO + VINCES »). Il ne reste de lui que les hampes de ses flèches, des arcs sans corde, un crâne à la beauté extraordinaire enveloppés dans sa bannière (« Blades, shafts, unstrung bows – and the skull's beauty / Wrapped in the rags of his banner »), et déposés sur la lande, ils forment les derniers vestiges d'un être d'os et de lambeaux (« He is himself his banner and its rags ») qui ne fait plus qu'un avec la terre sur laquelle il repose. Sur le dessin de

⁸⁰¹ « Chanter le chant du monde dans le chœur, c'est devenir soi-même, insubstituablement. Les voix qui nous succéderont quand ici nous nous serons tus ne pourront nous succéder qu'en venant en personne, et non prendre notre place. Toutes ces offrandes insubstituables prennent leur souffle de l'unique offrande du Verbe incarné, et de la substitution, que lui seul pouvait accomplir, où il a pris notre place dans la mort, afin que nous devenions libres. C'est en lui et par lui seulement que le monde se rassemble et s'unifie pour être offert au Père, et dans la profusion des hymnes que nous chantons, en leur sein le plus intime, il y a toujours ce léger tremblement, comme suspendu au bord du silence, par quoi le *merci* blesse une voix humaine, d'une heureuse blessure, et la fait se donner, elle en qui tout se donne. » (Chrétien. *ibid.* 200-1)

Leonard Baskin, des lanières s’emmêlent autour du corbeau squelettique, se confondant avec ses côtes et le reste de ses os (CB 29). L’oiseau semble à la fois immobile, juché sur ses pattes fragiles, et être poussé dans le tourbillon d’une danse macabre, comme le suggèrent ses ailes violemment repliées, comme pour préparer l’élan nécessaire à l’envol. Le corbeau est l’une des premières figures du recueil qui se tourne vers la droite, prêt à se jeter sans réserve dans le torrent de la nuit, vers la suite de ses aventures dans le royaume de la mort. Les lanières autour de son crâne, poussées vers l’arrière par le souffle du vent, forment une traîne en lambeaux, suaire sacré que la Reine des Enfers a déposé sur son corps pour l’emporter ailleurs. Dans ce dépouillement total, il fait l’expérience, « heure après heure » (« As hour by hour ») de l’intensification de la révélation que lui offre le soleil (« the sun / Deepens its revelation »). Tels sont l’âpre message des oiseaux de *Cave Birds* et l’objet d’une quête poétique passant par un don absolu : c’est en s’offrant corps et âme que le sujet humain pourra revivre, richesse renaissante de l’os et du lambeau, c’est en sacrifiant son regard et sa voix que le poète pourra, comme ses guides ailés, se faire voyant et maître-chanteur.

La séquence poétique intitulée *Adam and the Sacred Nine* l’illustre encore parfaitement. Au début de cette courte série de poèmes, l’homme qui nomme la Création, Adam, apparaît gisant au sol, « défait », dans un état d’épuisement (« Adam // Lay defeated, low as water »), que la comparaison qui en fait « un buisson sans feuille, exposé au vent et à la pluie » met en évidence. Placé dans une posture d’impuissance et de fragilité que la cadence mélancolique sur laquelle se conclut le poème rend audible (« Open as a leafless bush to wind and rain / He shook and he wept, he creaked and shivered »), Adam, frissonnant et en larmes, n’est pourtant pas condamné à une humiliante « défaite ». Au contraire, marqué dans sa chair par « l’heureuse blessure » du don véritable, et dans un « léger tremblement, comme suspendu au bord du silence » (Chrétien. *ibid.* 201), Adam a le pouvoir, en une seule syllabe, de s’offrir entièrement en un sacrifice rédempteur. C’est bien la promesse faite au chevalier de *Cave Birds* et encore une fois l’objet de cette austère révélation : dans le cinquième poème, Adam s’est « retranché dans son dernier refuge » (« He had retreated // To the last redoubt of bone »), et c’est là qu’une voix et qu’une étoile, trésors inespérés de l’os et du lambeau, émergent dans le frémissement qui laisse envisager un renouveau possible :

Except that a voice sat in his bones.
Beyond birth pangs and the maggot, in the bright sky-crack of listening,
A bone star, he trembled. (CP 445)

L’homme représenté dans *Adam and the Sacred Nine* comme le chevalier décrit dans *Cave Birds* sont des êtres qui acceptent de prêter attention et d’offrir leur parole, « au nom de

la terre ». Ils acceptent la souffrance requise par ce don et ce sacrifice sans réserve, et ainsi découvrent la possibilité d'un ultime séjour, d'une renaissance inespérée. La réflexion menée par Jean-Louis Chrétien dans *L'Arche de la parole* au sujet de la puissance d'appel, d'accueil et de recueillement de la parole humaine se rapproche de la pensée de Martin Heidegger développée dans *Acheminement vers la parole* en cela qu'ici comme là, la définition donnée à l'acte de nommer ne se restreint pas à « affubler de mots des objets et événements connus et représentables », ou à « distribuer des qualificatifs, employer des mots » : « Nommer, c'est appeler par le nom. Nommer est appel » (Heidegger 1959, 22). Jean-Louis Chrétien reprend également à Martin Heidegger une conception de la parole comme essentiellement liée au silence, dans la mesure où « dire » suppose « écouter » ; la parole s'affirme alors paradoxalement, pour Heidegger, en se tenant en « retrait ». « L'homme parle pour autant qu'il répond à la parole. Répondre, c'est être à l'écoute. Il y a écoute dans la mesure où il y a appartenance à l'injonction du silence. [...] Tout revient à apprendre l'habitation dans le parler de la parole ».⁸⁰² Ainsi, le silence de l'écoute et le retrait de la parole sont les dons que l'homme fait au monde qu'il habite, la plus grande distinction qu'il leur offre en leur permettant de s'y rassembler et de s'y déployer, et c'est aussi cela que Ted Hughes suggère dans le silence du chevalier recueilli de « The Knight ».

Pour Martin Heidegger, l'appel est, en outre, une puissance de convocation et d'« rapprochement », qui fait voir les lointains où il résonne sans pour autant les dissoudre : « L'appel appelle en lui-même, et ainsi toujours s'en va en s'en vient ; appel à venir dans la présence – appel à aller dans l'absence ».⁸⁰³ A l'appel qui nomme les choses, correspond le Dire qui nomme le monde : il « remet le monde aux choses, et en même temps abrite les choses dans l'éclat du monde ». Si « le monde et les choses ne sont pas l'un à côté de l'autre », mais « passent l'un à travers l'autre », « ils mesurent, à eux deux, un milieu. C'est là qu'ils sont à l'unisson ». Cette « intimité » ne menace pas pour autant la relation entre le monde et les choses : il ne s'agit pas d'une « fusion où tous deux se perdent » : « ce qui est à l'unisson, monde et

⁸⁰² « Toute vraie écoute retient son propre dire. Car l'écoute se tient en retrait dans l'appartenance par laquelle est restée liée en propre à la résonance du silence. » (Heidegger 1959, 36-7)

⁸⁰³ « L'appel rend ce qu'il appelle plus proche. Sans doute, cet rapprochement ne fait-il pas venir ce qui est appelé pour le déposer au plus proche dans le cercle du déjà présent et l'y mettre en sécurité. L'appel appelle bien pourtant à venir. Ainsi mène-t-il à une proximité la présence de ce qui auparavant n'était pas appelé. Mais, appelant à venir, l'appel a d'avance fait appel à ce qu'il appelle. Dans quelle direction ? Au loin, là où séjourne, encore absent, l'appelé. L'appel à venir appelle une proximité. Mais l'appel n'arrache pas pourtant pas ce qu'il appelle au lointain : par l'appel qui va vers lui, ce qui est appelé demeure maintenu au loin. » (Heidegger. *ibid.* 22-3)

chose, devient distinction pure et demeure distinct ». ⁸⁰⁴ Le dire permet ainsi de distinguer et de rassembler un peu de l'infini « éclat du monde » qui rayonne autour du sujet humain, de le « déployer » dans la tendre intimité du seuil où l'homme attend éperdument, prêt à en endurer toutes les épreuves et la douleur de la passion. « La douleur déchire. Elle est le déchirement. Mais elle ne déchire pas en lambeaux éparpillés. La douleur disjoint assurément, elle distingue, mais de telle sorte que du même coup elle tire tout à soi, rassemble tout en soi. [...] La douleur est la jointure du déchirement. Elle est le seuil ». ⁸⁰⁵ Telle est donc la richesse de l'os et du lambeau qui, déchirant l'être lorsqu'il s'éteint, acceptant le retrait et l'anéantissement, lui offre la possibilité de faire sien le monde et d'y renaître en s'unissant à lui.

c. « It lay at the bottom of all things utterly worn out utterly clear » : la révélation voilée, l'épuisement et la vérité nue

La révélation offerte « au nom de la terre » par le soleil qui brille dans « The Knight » a la secrète profondeur du silence auquel le sujet humain doit prêter toute son attention, acceptant la défaite et le dénuement, jusqu'à renoncer à « conquérir » et à épuiser, par la puissance de sa raison, le sens de l'épreuve qu'il traverse, et c'est cela que le sujet poétique évoluant dans l'Épilogue de *Gaudete* apprend aussi. Dans *Acheminement vers la parole*, Martin Heidegger explique justement que le poète doit apprendre à renoncer et que le renoncement est en lui-même un acte de parole : « Que veut dire 'résignement' – *Verzicht* ? Le mot *Verzicht* appartient au verbe *verzeihen* (pardonner, faire grâce de) [...] Mais *zeihen* (d'où vient *verzeihen*), c'est le même mot que le latin *dicere*, dire, et le grec δείκνυμι, montrer, qu'on dit en allemand *zeigen* et que le vieil haut-allemand nommait *sagan*, d'où vient l'allemand

⁸⁰⁴ « Tout comme l'appel qui nomme les choses appelle à venir depuis le lointain et porte son appel au loin, de même le Dire qui nomme le monde est en lui-même un tel contraste: appel du loin – appel au loin (*her und hin*). Il remet le monde aux choses, et en même temps abrite les choses dans l'éclat du monde. Celui-ci offre aux choses leur déploiement. [...] Car le monde et les choses ne sont pas l'un à côté de l'autre. Chacun, ils passent l'un à travers l'autre. Passant ainsi à travers, ils mesurent, à eux deux, un milieu. C'est là qu'ils sont à l'unisson. En tant qu'ainsi unis, ils sont intimement l'un pour l'autre. Le milieu des deux est la tendresse intense de l'intimité. Le milieu pour ce qui est deux, l'allemand le nomme *das Zwischen* (l'entre-deux). Le latin dit : *inter*. A quoi correspond l'allemand *unter*. L'intimité où monde et chose sont l'un pour l'autre n'est pas une fusion où tous deux se perdent. Il ne règne d'intimité que là où ce qui est à l'unisson, monde et chose, devient distinction pure et demeure distinct. Au milieu des deux, dans l'entre-deux où monde et chose diffèrent, dans leur *inter*, règne le *Dis*-de leur jonction. » (Heidegger. *ibid.* 26-7)

⁸⁰⁵ « Le seuil, en tant qu'il supporte l'entre-deux, est dur : la douleur l'a pétrifié. La douleur est douleur dans le seuil – s'endurant comme douleur. » (Heidegger. *ibid.* 29-30)

moderne *sagen* : dire. Le résignement est un dire, le dire du détachement (*das Entsagen*) ». Dans le renoncement, cependant, le poète ne s'avoue pas vaincu. Au contraire, selon Heidegger, c'est le temps d'un nouveau poète, qui « dit adieu à son rapport antérieur au mot » pour notamment découvrir qu'il ne s'agit pas d'établir une relation avec « la chose d'un côté et le mot d'un autre. Le mot lui-même est le rapport, porte en lui-même et tient la chose de telle sorte qu'elle 'est' une chose » (Heidegger. *ibid.* 152-4). Ainsi, s'établit la thèse selon laquelle « la parole est la maison de l'être », en temps que « parole du déploiement » qui permet à l'être de se déployer en tant qu'être et dans la parole.⁸⁰⁶

La spécificité de la pensée de Martin Heidegger est de considérer que ce déploiement ne se fait que sur le mode du retrait et d'une mise à l'abri, et que ce qui se dit par la parole demeure toujours dans son « indivulgué » (*Ungesprochenes*). L'éclosion de la vérité de l'être, selon le philosophe, fait se correspondre dévoilement et voilement, révélation et occultation, et il en va de même en poésie : « Poésie et pensée sont des modes du dire. Mais la proximité, celle qui porte la poésie et la pensée en voisinage l'une de l'autre, nous la nommons *die Sage* (la Dite). [...] Dire, *sagan*, veut dire donner à voir, faire apparaître, libérer en une éclaircie qui est également retrait [...]. La dispensation du monde, cette offre éclaircissante et voilante est ce qui, dans le dire, est en déploiement » (Heidegger. *ibid.* 183-5). Le renoncement et le silence, plutôt que d'y être opposés, fondent la parole poétique elle-même. Ainsi, « s'interdire – apparemment dire adieu à et retirer sa parole – est en vérité : ne pas s'interdire. Ne pas s'interdire au secret du mot », mais « laisser être ce qu'est et comment est à proprement parler le rapport du mot et de la chose ».⁸⁰⁷

⁸⁰⁶ Voir notamment Heidegger 1959, 90 et la partie « L'essence de la parole : La parole du déploiement » (Heidegger. *ibid.* 185-202) : « La Dite donne le 'est' dans l'éclaircie – liberté et abri – où il peut-être mémorablement pensé (202). Dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Heidegger déclare : « L'être mesure, en tant que lui-même, son enceinte, qui est enceinte (τέμνειν, *tempus*) par cela qu'il se déploie dans la parole. La parole est l'enceinte (*templum*), c'est-à-dire la demeure de l'être. L'essence de la langue ne s'épuise pas dans la signification ; elle ne se borne pas à la sémantique et au sigle. Parce que la langue est la demeure de l'être, nous n'accédons à l'étant qu'en passant constamment par cette demeure [...] Pensant à partir du temple de l'être, nous pouvons présumer ce que risquent ceux qui parfois risquent plus que l'être de l'étant. Ils risquent l'enceinte de l'être. Ils risquent la langue ». (Heidegger, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. Wolfgang Brokmeier. 1962. Tel. Paris : Gallimard, 1995, 373) « La pensée accomplit la relation de l'Être à l'essence de l'homme. Elle ne constitue ni ne produit elle-même cette relation. La pensée la présente seulement à l'Être, comme ce qui lui est remis à elle-même par l'Être. Cette offrande consiste en ceci, que dans la pensée l'Être vient au langage. Le langage est la maison de l'Être. Dans son abri, habite l'homme. » (« Lettre sur l'humanisme ». 1946. Trad. Roger Munier. In Heidegger, Martin. *Questions III et IV*. Trads. Jean Beaufret, François Fédier et al. 1990. Tel. Paris : Gallimard, 2015, 67)

⁸⁰⁷ Heidegger convoque à cet effet une vérité poétique décelée dans un texte de Stefan George : « *Un 'est' se donne, là où le mot se brise*. Se briser veut dire : le mot proféré retourne dans le sans-bruit, là depuis où il est accordé : dans le recueil où sonne la paix du silence ». Le poème de Stefan George chante « l'apprentissage du résignement » lors d'un voyage dont la mélancolie enseigne à l'être à « ne pas s'interdire au secret du mot ». « Le

Selon Martin Heidegger, le trésor que le poète n'obtiendra jamais, c'est « le mot pour le déploiement de la parole », qui ne peut pas être accordé pour la raison précise que le mot constitue lui-même ce joyau, et qu'il est irrémédiablement en retrait de la pensée. C'est cela même qui fait, d'après le philosophe, que le joyau du mot « devient digne de pensée pour le poète » : « Que peut-il y avoir de plus digne d'être pensé que le déploiement du mot se recouvrant lui-même d'un voile ». Pour Martin Heidegger, en outre, c'est là le signe que « poésie et pensée appartiennent l'une à l'autre » : il souligne que le « rassemblement » permis par leur rencontre fait « luire » le mot qui « porte enfin à sa présence ce qui vient en présence ». Poésie et pensée sont inépuisables l'une à l'autre et la tâche du poète est de procéder à leur déploiement réciproque, dans un dévoilement qui se confond avec un retrait, une éclosion qui correspond à une mise à l'abri : « Le mot le plus ancien pour le règne du mot ainsi pensé est Λόγος : la Dite, *die Sage* – ce qui, donnant à voir, laisse apparaître l'étant en son *il est*. Le même mot Λόγος est, en tant que mot pour le *dire*, du même coup le mot pour l'*être*, c'est-à-dire pour la venue en présence de ce qui est présent. Dite et être, mot et chose appartiennent ensemble l'un à l'autre sur un mode voilé, à peine repensé et impossible à épuiser par aucune pensée » (Heidegger 1959, 221-3).

Alors, l'être humain s'exprime en renonçant à la parole, il apprend en renonçant au savoir. La séquence composée entre les dix-huitième et vingt-et-unième poèmes de l'Épilogue de *Gaudete* fait valoir la spécificité de cette révélation oblique. La délicatesse du pétale de la primevère, décrit dans le premier vers du dix-huitième poème, fait rapidement place à un spectacle d'une violence sourde et inquiétante : le bord du pétale, aussi acéré qu'une lame, est capable de couper la vision comme un laser (« A primrose petal's edge / Cuts the vision like laser »). Au tranchant du pétale s'ajoute l'œil du lièvre, qui dépouille « l'interrogateur » (« And the eye of the hare / Strips the interrogator naked ») : la puissance de la Déesse de la nature est ainsi mise en avant, aussi terrible que mystérieuse, dénudant l'homme et ne lui laissant que la « peau de la terreur », « givre étoilé » (« some skin of terror – / A starry frost »), alors qu'elle se révèle à lui sans se dévoiler. Toujours impénétrable (« She reveals herself and is veiled ») et laissant la question de l'homme en suspens (« Who is this? »), la Déesse qui détient en elle la vérité qui fonde son existence ôte son voile tout en demeurant voilée. A ce spectacle mystérieux correspond une douloureuse épreuve : « quelqu'un quelque chose » agrippe le sujet humain et cogne son front contre des « voiles intouchables » qui prennent la dureté d'un mur

résignement, en ne s'interdisant pas, est : savoir rendre grâce (*Sich-verdanken*). Là habite le résignement. Le résignement est reconnaissance, et ainsi il est gratitude (*Dank*). » (Heidegger 1959, 202, 209, 219)

(« Somebody // Something grips by the nape / And bangs the brow, as against a wall, / Against the untouchable veils »). Les voiles ne masquent qu'une béance insondable (« Of the hole which is bottomless ») contre lesquels, cependant, le sujet humain se heurte jusqu'à ce que le sang lui coule de la bouche (« Till blood drips from the mouth »). Le contact interdit avec les vérités absentes de la Déesse voilée met en avant la distance qui en sépare encore le sujet humain, même lorsqu'il s'est laissé lacérer et aveugler par le tranchant des pétales, dépouiller par le lièvre, frapper par l'inconnu, afin de se livrer sans retenue à l'effroi sublime de la révélation. Il faut encore qu'il renonce à ses questions, et qu'il s'offre à la béance sans fond de la nuit et de la mort.

Dans le dix-neuvième poème, la figure féminine qui fait ses adieux depuis son lit d'hôpital (« Waving goodbye, from your banked hospital bed ») est la défunte épouse du poète à laquelle il rend une dernière visite, éternel reflet des forces du féminin offensé dont la destruction fait s'écrouler le monde de l'homme aveuglé par la violence de son orgueil.⁸⁰⁸ La sobriété de l'ellipse qui signale « It happened » maintient un dernier instant l'équilibre avant que tout ne bascule : le monde s'effondre, balayé par un geste d'adieu (« You knocked the world off, like a flower-vase ») comme un simple vase dont les fleurs fanées, ultimes vestiges de la beauté du monde naturel de la Déesse détruite, disparaissent. Le sujet humain qui baise la tempe de la défunte, pour la troisième fois (« It was the third time ») après que Lumb, naguère, contemplait sans la comprendre la figure esseulée dans les ténèbres du Prologue, puis se recueillait près du corps de Felicity et lui effleurait la joue (« Your temple's refrigerated glazed / As rained-on graveyard marble »), est aussi rappelé à son devoir : il lui faut se prosterner devant le « temple » de la Déesse et l'honorer sans plus jamais faillir. Dans le récit, la tombe où est inscrit le mot « Gaudete » rapproche la figure féminine représentée dans les poèmes de l'Épilogue, de Felicity et de Maud : déjà disparues, sur le point de mourir ou encore vivantes quand Lumb croise leur chemin, elles rappellent l'importance de l'épreuve où

⁸⁰⁸ Gisant sur un lit à l'écart (« banked »), comme mise en hypothèque, elle prend congé, ajoutant à son signe d'au-revoir des sourires et des pleurs (« Waving, weeping, smiling ») qui témoignent d'une confusion des sentiments révélatrice. L'élan donné par la reprise anaphorique du participe présent « Waving » est renforcé par la succession ternaire asyndétique de participes présents, qu'interrompt brutalement, à la fin du vers, et comme au bord d'un précipice, le passage au prétérit « flushed ». La voix poétique souligne que « c'est la troisième fois » que cela se produit, faisant référence aux trois tentatives de suicide évoquées par Sylvia Plath dans « Lady Lazarus » : « This is Number Three » (Plath, Sylvia. *Ariel*. 1965. Londres : Faber, 2010, 8-11). En outre, dans le récit de *Gaudete*, à deux reprises, des fleurs mises dans des vases ont été évoquées. Maud, par exemple, place avec soin des fleurs de chaque côté du lit de Lumb, ordonnant la chambre avant de fouiller les tiroirs pour exhumer les secrets du Révérend. Avant, déjà, les mots de Jennifer, dans l'aveu de sa relation avec Lumb, affluent comme un torrent et s'entremêlent, fragmentaires, comme un « vase de fleurs venant juste d'être brisé » (« Her words flood and strew / In tangled sweetness and sharp fragments / Like a flower-vase just broken »). Les gestes de la figure poétique se décomposent eux aussi en trois temps : il se tourne, s'incline et baise le visage pâli par la mort.

« sourires et pleurs » (« Waving, weeping, smiling ») se mêlent, où félicité et réjouissance accompagnent l'ordalie fatale alors que vie et mort se confondent. De la même manière, dans l'une de ses premières versions, antérieure même à la composition du recueil de *Cave Birds*, le poème « Green Mother » se conclut par un envoi solennel : « Do not think I am the stone of the grave. // I pillow the face of everliving. // Lie down – rejoice! / among roots, among mouths » (CP 351-2). Si, alors, ce cri retentit comme un avertissement envers une figure humaine apeurée, qui risque encore de s'égarer, happée par l'espoir d'échapper au danger de l'épreuve, il faut bien que contre le marbre de la tombe, se posent des lèvres décidées et se « réjouissant » à l'idée d'embrasser leur cruel destin.

Dans le temple de la nature, telle est l'expérience qui attend le sujet humain. Au temps de la fracture intérieure et à celui de l'endurance du trépas, succède le troisième et dernier temps de la résolution et de la réconciliation de toutes les énergies. Les « lèvres nauséuses » (« Lips queasy ») du sujet poétique et son « cœur non-existant » (« heart non-existent ») le signalent : dans le silence du baiser où il embrasse la morte, son corps est, purement : il n'existe plus, mais demeure dans le lieu où présence et absence se confondent, et n'acceptent aucun écart. Il se redresse alors, « dans les ténèbres du soleil » (« And straightened / Into sun-darkness »), là où lumière et obscurité se rassemblent également. A l'abandon (« Defunct ») et désœuvré, sous les innombrables regards qu'offrent l'œil vide des appareils photographiques (« In the glaring metropolis of cameras »), il patiente enfin dans l'antichambre (« camera ») du monde, prêt à lui aussi lui dire adieu et retrouver sa promesse. Ces poèmes de *Gaudete* mettent en avant le lien entre l'expérience de la révélation décrite par Ted Hughes et le jeu dialectique de la vérité telle que Martin Heidegger l'envisage dans son œuvre : là où l'*aletheia*, la vérité de l'étant, est pensée comme un dévoilement consubstantiel à un retrait, un surgissement indissociable d'une mise à l'abri, la Déesse de *Gaudete*, se dévoile et se recouvre d'un même geste. Elle fait elle aussi se correspondre éclosion et occultation, mettant en avant le fait que le non-être constitue l'être, autant que la présence constitue l'absence, ou que la nuit constitue le jour, dans un mouvement où ces contraires ne s'opposent pas mais s'appartiennent tous deux. Dans « l'éclaircie de l'Être », l'homme se dévoile en tant qu'être en se voilant. Il « déploie son essence en tant qu'il est » dans cette vérité de l'Être que Martin Heidegger nomme « l'ek-sistence ».⁸⁰⁹

⁸⁰⁹ « La métaphysique se ferme à la simple donnée essentielle, que l'homme ne se déploie dans son essence qu'en tant qu'il est revendiqué par l'Être. C'est seulement à partir de cette revendication qu'il 'a' trouvé là où son essence habite. C'est seulement à partir de cet habiter qu'il 'a' le langage comme l'abri qui garde à son essence le caractère extatique. Se tenir dans l'éclaircie de l'Être, c'est ce que j'appelle l'ek-sistence de l'homme. Seul l'homme a en

Dans le vingtième poème de l'Épilogue, le temps des adieux personnels du sujet poétique est venu : il fait un pas dans le vent (« I said goodbye to earth / I stepped into the wind »), et se réconcilie aux forces élémentaires de l'air, du feu, de l'eau et de la terre, traversant les « tunnels de feu, sous la montagne de l'eau » (« Which entered the tunnel of fire / Beneath the mountain of water »). Il parvient à la lumière, en ce point central où son ombre disparaît (« I arrived at light / Where I was shadowless ») et où il coïncide avec lui-même. Pure lumière à son tour, il lui est fait cette révélation où il voit un « flocon crucifié aux clous du néant » et comprend ainsi le sort qui est le sien dans l'expérience de la mort (« I saw the snowflake crucified / Upon the nails of nothing »). Le sujet poétique se tient à l'écoute des atomes qui prient pour pénétrer le royaume du flocon messianique, et pour « être rompus comme le pain sur un seuil sombre, et saigner » (« I heard the atoms praying / To enter his kingdom / To be broken like bread / On a dark sill, and to bleed »). Le début du poème, composé de trois quatrains réguliers, fait du monologue de la voix poétique un flot ininterrompu par la moindre ponctuation. Seule une virgule place à l'écart la dernière proposition « and to bleed », mettant en évidence la souffrance de la chair dans l'épreuve de la passion. Le sujet poétique, sujet grammatical à chaque début de strophe, s'efface par vagues successives face à la force de la nature qui l'emporte vers la lumière, vers le « flocon crucifié », vers les atomes qui composent son corps et qui à leur tour, s'engouffrant dans le « royaume » de la mort, le poussent vers le néant.

Le poème qui suit est marqué par de plus fréquentes ruptures, provoquées par le recours à des tirets de séparation : une hirondelle est évoquée, qui, « reconstructrice », recueille l'ensemble des atomes disséminés dans les apitoiements de la truie : ancrée dans la terre et la boue, à l'image de Lumb au cours du récit de *Gaudete*, la truie fait place à l'oiseau implacable, qui ne se contente pas de rassembler les morceaux épars du corps vivant, mais l'interrompant, le contraint aussi à accepter son sort (« lot »), et à faire face à l'épreuve du trépas : l'aparté que constitue le participe présent « rebuilding », séparé par la ponctuation, signale justement l'œuvre reconstructrice de l'hirondelle, qui passe par un nécessaire rappel du corps vivant à la rupture qu'est la mort. Le sujet poétique, en effet, voit bien l'inéluctabilité du retour à la poussière (« But what I did only shifted the dust about »), alors que comme des cendres, les

propre cette manière d'être. L'ek-sistence ainsi comprise est non seulement le fondement de la possibilité de la raison, ratio, elle est cela même en quoi l'essence de l'homme, garde la provenance de sa détermination. L'ek-sistence ne peut se dire que de l'essence de l'homme, c'est-à-dire de la manière humaine d'« être » ; car l'homme seul est, pour autant que nous en ayons l'expérience, engagé dans le destin de l'ek-sistence.[...] On trouve dans *Sein und Zeit*, p. 42, cette phrase imprimée en italique: *L'essence' de l' être-là réside dans son existence (Das 'Wesen' des Daseins liegt in seiner Existenz).* » (Heidegger 1946, 79-81)

pensées qui traversent son esprit se dispersent à présent dans le chaos qui l'entoure (« And what crossed my mind / Crossed into outer space »). Ce qui reste de lui, lorsque s'effacent les dernières bribes de paroles lui rendant hommage, c'est le silence du corps, l'absence qui constitue le vestige négatif d'une vie passée dans la mort (« And for all rumours of me read obituary. / What there truly remains of me / Is that very thing – my absence »). Le poème se conclut par un envoi, renforçant la tonalité élégiaque de l'invocation à la Déesse : « faucon parmi tous les faucons » (« you are the falcon of falcons »), elle est celle qui saura « saisir » cette vérité voilée de l'absence, rassemblant dans son étreinte, dans l'embrasement de la lumière et le baiser de la mort, le sujet poétique « recueilli » en elle. « Gardienne » baignée de soleil (« I saw my keeper / Sitting in the sun »), elle reconstruit le monde comme l'hirondelle pour un nouveau printemps. C'est ainsi que les hommes, dépeints dans « Shackleton Hill », extrait de *Remains of Elmet*, s'éteignent eux aussi pour espérer renaître : balayés comme des feuilles par le souffle des étoiles, ils « s'accrochent à la longue branche du monde » (« Dead farms, dead leaves / Cling to the long / Branch of the world »), et à l'atome dans lequel ils s'enracinent fermement (« Stars sway the tree / Whose roots / Tighten on an atom »), jusqu'à n'être plus rien. Ils doivent s'adapter à ce mouvement continu qui anime aussi le ciel dans lequel viennent paître, avant d'à nouveau disparaître, les troupeaux d'oiseaux aux yeux doux et aux cris langoureux (« The birds beautiful-eyed, with soft cries, / The cattle of heaven, / Visit // And vanish »).

Dans l'Épilogue de *Gaudete* comme dans *Cave Birds* et dans les premiers poèmes d'*Adam and the Sacred Nine*, est mis en avant l'acheminement du sujet humain qui, après avoir accepté la défaite, et s'être trouvé sans plus aucun recours, peu à peu redresse la tête, prêt à reprendre la route pour accomplir son être et sa parole. Si Adam, « gît » ainsi au sol, « défait » (« Adam // Lay defeated »), les oiseaux, les poissons, la belette, et même les ronces, les feuilles, le chardon et la fourmi, l'exhortent, dans le troisième poème de la séquence, à se réveiller (« Awake! ») et à se lever (« Arise! », « Get up! »). Non sans impatience, ils lui intiment l'ordre de ne pas abandonner et de ne pas décevoir ses hôtes (« We were depending on you », « Don't discourage the hosts, they are all watching »). Il lui faut « se redresser dans les ténèbres du soleil » (« straightened / Into sun-darkness »), comme le sujet poétique de l'Épilogue de *Gaudete*, cet être lui aussi « défunt » (« Defunct »), afin de faire entendre la voix de sa guide et gardienne « assise dans le soleil » (« sitting in the sun », « a voice sat in his bone »), au moment où il fait ses adieux à la terre et s'élance dans le vent (« I said goodbye to earth / I stepped into the wind »). C'est de soleil et de vent étoilé qu'est aussi fait le cri d'Adam (« his cry / Was starry wind [...] His cry / Was sun-grief ») : brillant de l'éclat de l'astre en sanglot,

gros du souffle de sa peine, ce cri coïncide avec-lui même, comme le soleil confondu aux ténèbres, lorsque les atomes égarés qui le constituent (« His cry was random atoms ») se désagrègent et renvoient le sujet humain qui ex-iste sans écart au royaume du néant, celui où le flocon s'abolit dans la passion (« His skeleton glittered in its hanger of emptiness. / Like the Southern Cross »).

I arrived at light
Where I was shadowless
I saw the snowflake crucified
Upon the nails of nothing

I heard the atoms praying
To enter his kingdom
To be broken like bread
On a dark sill, and to bleed. (CP 365)

C'est bien un faucon qui apparaît à Adam à cet instant (« And the Falcon came ») rappelant l'invocation de la Déesse voilée qui guide en cachette le sujet poétique de l'Épilogue de *Gaudete* (« you are the falcon of falcons »), lui montrant qu'à la croisée des chemins rayonnants tracés par le soleil (« the crux of rays »), s'ouvre la voie de l'annihilation (« Of burying himself head-first and ahead / Of his delicate bones ») et de la désintégration, et qu'en disant adieu à la terre, c'est la réintégration et la renaissance qui deviennent possibles (« Of stripping down the loose, hot flutter of earth / To its component parts / For the reconstitution of Falcon »). La figure du martinet qui, dans « The Swift Comes the Swift », se précipite vers « la rétine du soleil » le met encore en évidence : il poursuit une « particule de mort » comme s'il voulait « cueillir la nymphe de la vie » à la surface miroitante d'un lac d'atomes (« Hunting the winged mote of death in the sun's retina / Picking the nymph of life / Off the mirror of the lake of atoms ») et lorsqu'il s'embrase, ne faisant plus qu'un avec le feu, son ombre disparaît, il se confond avec son reflet et se rejoint lui-même » (« rejoins itself // Shadow to shadow »). La parole qui guide le sujet humain au moment de la révélation voilée est ce trésor d'os et de lambeaux, claire parce qu'elle est un soleil dans des ténèbres sans ombre, pleine de par son dénuement, riche de par sa pauvreté : c'est, comme le formule le premier poème d'*Adam and the Sacred Nine*, une complainte de joie, qui ne veut rien parce qu'elle manque de tout, et c'est l'objet de toutes les recherches poétiques de Ted Hughes. En effet, comme il le confie dans une lettre adressée à Anne-Lorraine Bujon datée du 16 décembre 1992, le poète oriente son travail stylistique de façon à épurer sa langue et aiguiser sa plume afin de toujours s'exprimer dans la

« voix nue de l'être intime » la plus authentique.⁸¹⁰ C'est dans le dénuement que la parole poétique se fait la plus signifiante et qu'elle peut traduire avec le plus de vérité et de radicalité le fond de l'expérience humaine.

Ainsi, Ted Hughes loue la puissance évocatrice de la « pauvreté linguistique » cultivée par János Pilinszky, ou celle de l'« envers universel du langage » recherché par Vasko Popa, précisément parce qu'elle s'avère l'outil efficace pour convoquer le cœur le plus intime de l'expérience humaine, ce « noyau secret et divin de l'être poétique » que l'œuvre de T. S. Eliot parvient à faire émerger, et qui concentre en lui les vérités insondables et ineffables de l'expérience humaine dans ce qu'elle a de plus « étrange, beau, pathétique et terrible ». Dans ses réflexions sur le langage d'*Orghast*, Ted Hughes mentionne en effet cette voix avec laquelle « les animaux et les oiseaux expriment purement, et sans effort, ce son que les esprit écoutent, qui ouvre le plus profonde partie de l'âme et la plus intérieure et saisit son attention ».⁸¹¹ « Esprit qui parle à l'esprit », il constitue une force expressive brute où se manifeste encore la « présence nue de l'être le plus intime » dont il fait l'éloge à propos de Keith Douglas.⁸¹² Le poète le décrit aussi dans son analyse de l'œuvre de Leonard Baskin : y est une fois de plus en jeu cet « ultime miracle si fragile, et proprement poétique » (« a provisional, last-ditch 'miracle' achieved by means which seem to be never other than 'poetic' », WP 232-4), où l'écriture et l'être se rejoignent et s'accomplissent dans le péril de leur abolition. La « blessure étrange » qui meurtrit la poitrine (« the strange wound in the chest ») des figures façonnées par Baskin fait apparaître leur cœur battant, cette « plaie noire » qui constitue « la source de vie, la dernière ressource de l'organisme » (« Yet it is the core of life, like the black, ultimate resource of the organism ») dans la « nudité » et le « désœuvrement » de l'homme qui se meurt et « s'expose

⁸¹⁰ « So, in a sense, the deadliest thing is for a writer to develop too fixed a 'style'. The ultimate, to my mind, must be the naked voice of that inner being—unimaginable, because the moment it hits the paper it becomes 'another style'. » (*LTH* 636)

⁸¹¹ « Some animals and birds express this being pure and without effort and then you hear the whole desolate, final actuality of existence in a voice, a tone. [...] 'that sort of sound' makes the spirits listen. It opens our deepest and innermost ghost to sudden attention. It is a spirit, and it speaks to spirit » (WP 125) ; « The hard core of 'true ballads' makes a body of literature that is valuable on the page or off. They are the model for all who wish – and who does not? – to tell their stories in words that live in the same dimension as life as its most severe, words that cannot be outflanked by experience. All authors' literature, inevitably, exists in a dimension of imitation or substitute or rarefied life. But the true ballads touch a depth and breadth of life, a seriousness and summary finality, that belongs to the species rather than to individuals [...]. It's with the words as with the melodies. Nobody knows how long ago, or out of what unfalsified depth of life, some of those supernatural airs first came into hearing. » (WP 68-9)

⁸¹² « This is what I meant by the poetry being somehow the naked presence of the inmost being of the man—the innermost creature, the decisive, most truthful spirit control of his nature. » (*LTH* 543)

à la masse de l'infini » (« dead man nakedness, dead man last ditch helplessness, dead man exposure to the crowding infinities »).⁸¹³

L'épreuve que le poète décrit dans *Wodwo* est celle où le sujet humain comprend que l'absence supposée par la mort réclame la présence complète et sans condition de son être. Deux textes parmi les plus sombres composés par Ted Hughes, « Song of a Rat » et « The Howling of Wolves », décrivent les profondeurs de l'abîme avec une stridence saisissante. Cependant, le silence et le désarroi du poète mis à nu ne symbolisent pas seulement les difficultés qui attendent l'homme de la raison mis en scène dans ses recueils, cherchant à reconquérir son individualité morcelée et comprenant enfin la vertu de l'humilité ; ils ne sont pas non plus de simples images représentant les obstacles qui jalonnent un parcours créatif exigeant. Ils renvoient également au gouffre creusé par le suicide de Sylvia Plath, déflagration qui révèle la violence dévastatrice qui fonde la métaphore employée par le poète pour décrire son engagement artistique et le lien qui le rattache à ses muses imaginaires ou réelles, jetant le trouble aussi sur ses conséquences, en dehors des pages du livre. Dans un article présenté dans *Winter Pollen*, Ted Hughes livre une analyse de l'évolution du poème « Sheep in Fog », rédigé par Sylvia Plath, dont les images entrent en résonance avec l'épreuve qu'il traverse à son tour. Il met notamment en évidence la façon dont le texte, initialement marqué par l'espoir d'un renouveau triomphant, se transforme pour signifier le désespoir d'une dissolution dans les ténèbres. Dans la dernière version de « Sheep in Fog », la poétesse décrit son cœur qui fond, livré à « un ciel orphelin et sans étoiles, aux eaux noires » de l'oubli et de la mort ; elle est la fleur délaissée au « matin qui noircit tout le matin » comme une nuit, et qui renonce, emportée par le poison d'une douleur sans remède :

All morning the
Morning has been blackening,

A flower left out.
My bones hold a stillness, the far
Fields melt my heart.

They threaten
To let me through to a heaven
Starless and fatherless, a dark water. (« Sheep in Fog », Plath 5)

⁸¹³ « Maybe that is why it rouses itself only in an atmosphere of crisis, at extreme moments, or in the individual, it may be, who somehow lives a perpetual 'extreme moment' – not of heightened powers of life, but of dead man nakedness, dead man last ditch helplessness, dead man exposure to the crowding infinities, getting to his feet only as a Lazarus, having had life stripped off him, as in those skinned figures of Baskin's, and the ego and personal life plucked out of him, through the strange wound in the chest. » (WP 92)

L'image de ses os qui « retiennent » l'immobilité et le silence, signifiés par le nom « stillness » (« My bones hold a stillness »), fait valoir le dangereux équilibre sur lequel repose aussi le désespoir mis en avant dans « Song of a Rat » et « The Howling of Wolves ». L'être qui se livre corps et âme, sans aucune précaution, court sur un fil d'où sans cesse il risque de tomber ; il faut veiller à ce que l'immobilité ne soit pas celle du renoncement mortifère, quand le cœur se fait trop lourd pour endurer les tourments, mais qu'elle soit celle de la résolution et du deuil fécond de tous les chagrins. Il faut faire en sorte que le silence ne renvoie pas à la menace d'une solitude assourdissante, mais permette d'écouter et de trouver du réconfort à se découvrir habité et « encore » vivant. Telle est l'épreuve la plus inquiétante que le poète propose pourtant de traverser, alors que le brouillard laisse voir la vapeur d'un dernier souffle, et que les cloches peuvent à tout instant sonner le glas de la chair dévorée par la rouille (« The train leaves a line of breath / O slow / Horse the color of rust »). Elle exige donc la plus grande vigilance face au désespoir et à la violence qu'elle impose d'endurer afin de permettre, uniquement, quand le sujet humain se tient coi et immobile, que le silence parle, que l'immobilité s'anime, et que le calme de la plus grande résolution advienne, « esprit qui parle à l'esprit » dans une musique inaudible. « Still », encore, un devenir doit être possible, et il ne faut toujours pas renoncer.

Ainsi, dans « Song of a Rat », le rat « pris au piège » (« is in the trap »), s'en prend « au ciel à la terre » et pousse des cris perçants comparés à de « l'étain tordu » (« And attacking heaven and earth with a mouthful of screeches / like torn tin »).⁸¹⁴ La « Danse du Rat » (« The Rat's Dance ») est réduite à ce geste-cri inlassable et impuissant, que soulignent la circularité aporétique des verbes « knots and unknots » et la formule « A rat that goes on screeching », marquant une régression cauchemardesque et insensée. Le rongeur ne fait qu'œuvrer à sa propre destruction (« But its long fangs bar that exit ») : il se dépouille (« bared ») de ses

⁸¹⁴ L'allitération en dentales (« torn tin »), couplée à la réduction du son /i:/ en /i/ entre les deux noms « screeches » et « tin » mettent en évidence l'impuissance du cri, brutalement assourdi et restant sans écho. L'image du « bâillon » dans la seconde strophe est à cet égard signifiante : elle met en avant le paradoxe d'un cri qui finit par étouffer son propre auteur. Le rat s'arrête, à bout de souffle, pris de détresse. En désespoir de cause, le rat tente, de sa mâchoire de fer (« Iron jaws »), de ronger la part d'Univers à laquelle qu'il estime encore avoir droit (« For a crumpling of the Universe with screechings »), et pousse sans discontinuer ses cris stridents (« A rat that goes on screeching »). L'assonance en nasales de « long » et « fang », qui circonscrit la puissance sonore des voyelles, couplée à l'omniprésence de termes monosyllabiques jusqu'au dernier mot du vers (« exit ») mettent en évidence une complète impasse. Les crocs du rat deviennent des barreaux de prison (« But its long fangs bar that exit ») qui l'empêchent de s'échapper : l'écho créé entre les verbes « bar » (bloquer, interdire) et « bared » (dépouillé, dénudé) accroît leur opposition sémantique : cette variation, renforcée par le passage du présent simple au participe passé, rend manifeste l'impasse dans laquelle se trouve le rat, complètement impuissant face à l'étendue des « espaces de la nuit » (« night spaces ») et la menace des constellations (« constellations ») (CP 169-70).

dernières ressources, tout en s'enfermant davantage (« bar ») dans le piège dont il est prisonnier, se condamnant à l'échec. Tout à coup, néanmoins, il comprend (« The rat understands suddenly »), courbe l'échine, cesse de bouger et fait silence (« It bows and is still »). La tâche de sang qui vient orner le bout de son nez (« With a little beseeching of blood on its nose-end ») devient l'imploration (« beseeching ») du rat épuisé, qui renonce enfin, à bout de forces, et s'en remet aux pouvoirs de l'espace et des constellations, infiniment plus puissants que lui.

La seconde section, intitulée « The Rat's Vision », se concentre sur les impressions du rat qui prête enfin attention au chant du vent qui s'élève dans la nuit (« The rat hears the wind saying something in the straw »), faisant frissonner les arbres qui « savent comment pleurer », transportant le message silencieux de la nature en deuil, mutique face à la mort (« The night fields that have come up to the fence, leaning their silence / The widowed land / With its trees that know how to cry »). Malgré son chagrin, le vent poursuit sa course sans s'arrêter, colportant la musique inaudible du monde naturel, l'élégie d'une Déesse inextinguible, qui fait silence et se tient immobile seulement pour reprendre son souffle et son chemin (« The wind is pushing from the gulf / Through the old barbed wire in through the trenched gateway, past the gates of the ear, deep into the worked design of days »). A son image, le rat qui crispe (« The rat screeches ») doit résister et « demeurer » en poursuivant sa route, honorant l'imploration des pissenlits (« 'Do not go' cry the dandelions, from their heads of folly »), celle des cendres (« And 'Do not go' cry the yard cinders, who have no future, only their infernal aftermath ») ou de l'auge fissurée (« And 'Do not go' cries the cracked trough by the gate, fatalist of starlight and zero »). Toutes les images convoquées dans la vision du rat se tournent vers la même direction : celle du chemin vers l'annihilation qui réclame au rat qu'il réponde présent, « fataliste » et sans rêve d'avenir. L'ordre que lui donne l'arrangement des étoiles de « demeurer » (« 'Stay' says the arrangement of stars ») fait écho à la profondeur du message du vent : incessamment fuyant et invisible, il appelle justement le rat à renoncer à la fuite, révélant la vérité de sa danse. Le rat et l'homme, pour se mettre au rythme de la nature, doivent comprendre l'immobilité mouvante qui accompagne le véritable abandon signifié par le bruissement des herbes folles et de feuilles d'arbre (« leaves ») animées par le vent. C'est en « restant » de cette manière, en adoptant le silence expressif et l'immobilité dansante (« still ») du monde sauvage, que le rat convertit son absence et son envie de fuir en présence et en volonté de rester.

C'est ainsi que l'essor final du rat libéré (« The Rat's Flight »), le décrit se transformer en une ombre.⁸¹⁵ Emporté par le vent, le rat s'envole non pas pour disparaître mais pour s'accomplir, et en demeurant activement silencieux et immobile (« still »), il peut entendre « le poids du silence » (« leaning their silence ») et comprendre le sens du sacrifice par lequel il s'offre sans réserve pour obtenir un don sans partage. Dans « The Howling of Wolves », le loup s'approche plus que nul autre de cette vérité : son hurlement incompréhensible, qui n'appartient à aucun monde (« world ») et ne renvoie à aucun mot connu (« word »), est celui de la dépossession et du silence, de la déchirure imposée par la mort et de la vérité de son épreuve (« The Howling of Wolves // Is without world. // What are they dragging up and out on their long leashes of sound / That dissolve in the mid-air silence? »).⁸¹⁶ La vie entière du loup repose sur une négativité fondamentale, ce que signale le caractère elliptique de la formule « That they must live like this » et sa répétition suspendue « That they must live », où l'aposiopèse rend manifeste l'abîme où s'engouffre l'innocence rampante (« Innocence crept into minerals »).⁸¹⁷ Le loup recroquevillé et tremblotant (« the hunched wolf shivers ») se dissout dans la terre, cachée sous sa langue, à laquelle il se rend et à laquelle il appartient tout entier (« The earth is under its tongue »).⁸¹⁸ En ne possédant rien et en répondant à l'appel de la mort, depuis les profondeurs de la nuit, le loup s'approche d'une vérité insondable. Son hurlement, parce qu'il n'appartient à aucun monde (« world ») ni à aucun mot connu

⁸¹⁵ Leonard Scigaj le met en évidence : « The rat supplants hell by casting its material body to the dogs while achieving a state 'Never to be buried' as 'the Shadow of the Rat / Crosses into power.' This psychological process is attended by thunder and lightning imagery, standard procedure for instances of *atman* illumination in the Upanishads and of *satori* in Zen. The rat no longer screeches in his trap; he has attained a spiritual body and has freed himself from by trusting to inner powers and self-reliance. In Hindu mythology the rat, because of its uncanny ability to overcome obstacles and find a route into the bolted granary, is the theriomorphic counterpart of Ganesa. » (Scigaj 117)

⁸¹⁶ Pour Adolphe Haberer, l'autonomie du titre et sa « fonction programmatrice » sont contrariées par le basculement qui entraîne ce groupe nominal « dans le fonctionnement d'une autre structure, celle de la première phrase du texte ». Cet « enjambement forcé », « aspiration vers le bas » est une première illustration de la dépossession du langage. Ce hurlement se retrouve « sans monde » (« without world »), en faisant pour Haberer le signe d'un cri situé « hors langage comme hors monde, c'est-à-dire [...] de l'ordre du réel » (Haberer, Adolphe. « Ted Hughes et la cruauté du réel. A propos de 'The Howling of Wolves' ». In Moulin, Joanny. Ed. *Lire Ted Hughes. New Selected Poems 1957-1994. Lectures d'une œuvre*. Paris : Editions du Temps, 1999, 77-8).

⁸¹⁷ Les bêtes sauvages, privées de territoires, sont décrites en mouvement permanent, comme le soulignent les formules verbales « dragging up and out », « running », « It goes to and fro », et le recours fréquent au présent progressif : faute de s'installer nulle part, les loups instaurent leur présence dans une temporalité de l'instant. Cette expérience temporelle est celle de la mort, du passage de la présence à l'absence, expérience de l'espace nul mais du temps infini et renouvelé. (CP 180)

⁸¹⁸ « La terre imaginée comme lieu de l'origine et de la fin dernière fonctionne dans les derniers vers du poème comme figure du réel. La terre qui est sous la langue du loup est ce qui fait que sa langue ne servira jamais qu'à déglutir et à hurler, jamais à parler. Le loup est soumis à la terre, habité par la terre, 'A dead weight of darkness' qui le tire vers la nuit de la matière et vers la mort. » (Haberer 81)

(« word »), ouvre des territoires impénétrables.⁸¹⁹ Dans la « forêt des silences affamés » (« in this forest of starving silences »), le cri animal devient langage inter-dit d'une expérience ineffable car elle touche de trop près l'abîme. Le loup « hurle, d'agonie ou de joie » (« It howls you cannot say whether out of agony or joy »), mais il demeure impossible de communiquer en termes humains (« you cannot say ») ce qu'exprime ce langage animal qui, autant qu'il rend « audible des significations sans perturber le silence », impose le silence comme rythme pleinement signifiant. C'est dans cette lutte (ἀγωνία, « combat ») où se mêlent la douleur et la joie que la transformation de l'être et du langage a lieu, révélant le danger indépassable qui la fonde.⁸²⁰

Dans une lettre adressée à l'Evêque Ross Hook, Ted Hughes faisait de « la voix de la douleur l'esprit le plus intime de la poésie », et assignait au poète le devoir de réconcilier cette douleur au monde ; et, signalant que la douleur ne peut pas être « adaptée », mais qu'elle exige qu'on en fasse l'expérience, il définissait d'un même geste l'intraduisibilité de la parole poétique et de l'existence, et la nécessité d'habiter le monde en poète.⁸²¹ Tel est le sens assigné au dix-septième poème de *Prometheus On His Crag*, lorsque le Titan exhume la « blessure, immortelle et vitale » (« The vital, immortal wound »), « syllabe nucléaire » dont le sang est silence (« One nuclear syllable, bleeding silence ») et qui demeure avant tout « imprononçable » (« unutterable »). Comme sa réponse aux critiques Terry Gifford et Neil Roberts le suggère, Ted Hughes met l'irréductible ineffabilité de l'expérience poétique et humaine au centre de

⁸¹⁹ Les bruits, cependant, sont nombreux dans la « forêt de silences affamés » (« this forest of starving silences ») de « The Howling of Wolves » : ce sont ceux des « laisses de sons » (« leashes of sound ») tirées par les loups, des pleurs d'un enfant (« crying of a baby »), d'un violon qu'on accorde (« Tuning of a violin »), des pièges de métal (« the steel traps clashing »), du sifflement du vent (« The wind sweeps through ») et de la terre qui craque (« and the earth creaks »). Ce sont ceux surtout des mots qui composent le poème et constituent sa musicalité. Sont ainsi repérables des essaims de répétitions (« wolves », « silences », « in this forest », « steel », « the earth »), d'anaphores (« Bring the wolves running », « That they must live »), des variations d'accord composées par l'entremêlement de lettres récurrentes (« howling », « howl », « howls », « wolf », « wolves », « owl », « world », « snows » ou « leashes », « clashing », « hunched », « shivers », « haunches »), des assonances et allitérations qui en naissent et des rimes discrètes (« running / clashing and slaving »). (CP 180)

⁸²⁰ Pour Adolphe Haberer, le silence qui suit signifie le « trou sans fond ni bord du réel ». Il cite ces mots de Freud, repris par Lacan dans son Séminaire : « la vie est une boursoufflure, une moisissure, elle n'est caractérisée par rien d'autre que [...] son aptitude à la mort » (Freud, cité par Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. 1978. Paris : Le Seuil, 1980, 271). La vie est un « détour » du réel qui interrompt sa course vers la mort, vers une absence qui est celle des loups et des créatures psychopompes de Ted Hughes, tous appelés au sacrifice et à la dissolution. Ils « portent le lecteur à la limite de l'interdit, au bord du réel [...], limite et bord dont le lieu est intérieur tout autant qu'extérieur au sujet, qui se situent au point de l'articulation palpitant de la langue et du corps où une autre jouissance peut s'éprouver » dans la menace de la mort et de l'extinction (Haberer 82-3).

⁸²¹ A l'Evêque Ross Hook, le 10 novembre 1982 : « The inmost spirit of poetry, in other words, is at bottom, in every recorded case, the voice of pain – and the physical body, so to speak, of poetry, is the treatment by which the poet tries to reconcile that pain with the world. Pain cannot be adapted – it can only be experienced. » (LTH 458)

l'Épilogue de *Gaudete*. En refusant de se plier aux règles d'une herméneutique usée grâce à laquelle il serait possible d'« intellectualiser immédiatement » le texte en assignant une explication à chacune de ses images, en décryptant les symboles selon un code bien établi,⁸²² le poète contourne le jeu de l'interprétation pour lancer un plus grand défi à son lecteur. Si le poète accepte le « résignement » qu'exige la révélation de la vérité de l'être, il réclame la même résolution de la part de son lecteur, et c'est le sens profond de l'épreuve imposée à Lumb comme aux autres figures qui hantent l'œuvre de Ted Hughes.

Ainsi, c'est Adam qui erre encore, dans l'univers désolé représenté dans le premier des « chants eskimos » qui concluent le récit des aventures de Crow. Déchu du paradis, il se retrouve sans plus aucun refuge et il est condamné à « fuir l'éternité » pour toujours. Le participe présent du titre (« Fleeing ») met l'accent dessus : Adam renonce à la paix sans accroc de la vie éternelle, à laquelle se substitue désormais une errance et une épreuve permanentes, au beau milieu du chaos. L'homme qui court ainsi dans l'ici-bas ténébreux est non seulement « sans visage » (faceless »), mais aussi « sans yeux » et « sans bouche » (« Eyeless and mouthless »). Le dernier adjectif venant le qualifier, « baldface », crée un effet de léger décroché, par l'abandon du suffixe privatif « -less ». Littéralement, l'adjectif laisse à penser une continuité dans le dépouillement physique de l'homme, qui pourrait apparaître, comme l'adjectif « faceless » le faisait déjà penser, « sans expression », complètement mis à nu. « Baldface » cependant, met en avant la détermination du sujet humain qui avance, « éhonté », assumant la déchéance et le sort qui lui est réservé. La seconde strophe, à travers la reprise anaphorique de la formule « He knew », place sur le même plan la conscience acquise par l'homme à propos de sa vie sur terre (« He knew he trod the stone of earth ») et celle concernant la précarité de cette dernière (« He knew he was a ghost it was all he knew »). La formule restrictive qui conclut le distique en formant une simloque, met au premier plan les limitations du savoir humain, tout en renforçant le contraste entre la rigueur de la vie sur le « rocher de la terre » (« the stone of the earth »), et l'insignifiance spectrale du sujet humain.

L'homme se place en suspens par rapport à lui-même, celui-là même que la typographie, par des alinéas, impose aux mots, afin de découvrir les secrets du monde, mais il est systématiquement tenu en échec par les éléments naturels qui assaillent avec fureur et

⁸²² A Terry Gifford et Neil Roberts, septembre-octobre 1979 : « Ideally I would free my image from the entanglement of my reader's immediate intellectual response to explicit meanings – by having no very explicit meanings, or rather no meanings enlarged on in explicit terms. I would like to liberate it into imaginative freedom behind my reader's rationale of defences, his ego's natural rejection of whatever does not belong to it, by excluding any language that directly engages that part of the mind. That's an impossible ideal, I know, but that's the aesthetic motive behind much of what is in the writing, and it explains why I excluded what I did. » (*LTH* 428)

rattrapent l'homme tentant de « fuir l'éternité ». ⁸²³ La force brutale du temps est en effet rendue palpable par la tournure que prend le poème. La suppression de l'alinéa dans la suite du texte signale la fin d'une pause au terme de laquelle le sujet humain se retrouve dans la tourmente, endurant l'amertume du sang et de la douleur à laquelle la vie le condamne. ⁸²⁴ Il découvre enfin, « parmi les ossements du cimetière de la terre » (« among the bones of the cemetery earth »), une femme qui chante à plein poumons (« He saw a woman singing out of her belly »). L'accent mis sur la force physique que la femme consacre à l'acte de chanter (« out of her belly ») transforme ce dernier en véritable maïeutique. Cependant, c'est bien l'homme aussi qui participe à cet acte créatif en offrant à la femme ce qu'il ne possède pas, en lui faisant don « des yeux et de la bouche » dont il est lui-même privé. Il obtient, avantageusement, « le chant en échange » (« in exchange for the song »), dupant la figure féminine (« The woman felt cheated »), en la condamnant à son tour à connaître les cris de douleur et les larmes de sang (« She wept blood, she cried pain »). Cependant, ce sont bien les fondements de l'existence hors de l'éternité (« The pain and the blood were life »), et le chant aussi âprement obtenu vaut toutes les épreuves (« The song was worth it »).

C'est peut-être ce chant dépouillé qui retentit dans le texte qui introduit la séquence d'*Adam and the Sacred Nine*. Dans « The Song », le chant « ne veut pas » de l'air, du ciel, de

⁸²³ L'alinéa qui isole les trois strophes suivantes est signifiant : l'anaphore du premier vers de chacune de ces strophes, « Feeling a million years under stones », déborde le second vers, qui lui aussi débute par la même formule, « He found ». Les répétitions soulignent l'intimité du contact établi entre l'homme et la terre, dont les pierres dissimulent l'objet d'une quête intérieure révélatrice. Cependant, les tercets sont systématiquement rompus en leur vers central par la conjonction adversative « but », qui met brutalement à mal ce que l'homme entreprend. Ainsi la découverte d'une limace, d'une truite et d'une souris est systématiquement contrariée par la réaction violente des éléments naturels, qui réduisent à néant les efforts de la figure humaine. La limace, frappée par la foudre, est réduite à un « halo calciné » (« It fumed to a scorched halo on his numbed palm »), la truite, attaquée par le « givre puissant d'une étoile » (« a white hot frost fell / From the exhaust of a star »), se dissout en cristaux (« the fish frittered to crystals »), et la souris, victime « d'un soupir du temps » (« a sigh of time »), est réduite en miettes (« Breathed it to crumbs of knuckles »). La force sonore et visuelle du langage employé met en évidence l'extraordinaire puissance de la nature : la brutalité des allitérations (« struck », « scorched ») fait ainsi valoir l'éclat aveuglant des éclairs qui brûlent la limace et la réduisent à un faible « halo ». De la même manière, l'allitération en dentales et fricatives et le recours à des monosyllabiques (« a white hot frost fell / From the exhaust of a star ») mettent en avant l'impact brutal du givre, dont la vigueur, soulignée par l'oxymore (« hot frost »), se manifeste également par son éclat (« white »). Comme les éclairs lumineux transformant la limace en une source de lumière, le gel marque également le poisson de ses « cristaux », ce que la diffusion de l'allitération en fricatives (« fish », « frittered ») rend encore perceptible. L'allitération en occlusives (« crumbs », « knuckles ») contraste avec l'impalpable souffle du temps (« sigh », « breathed ») pour mettre en avant son caractère redoutable (CP 256-7).

⁸²⁴ Les reprises pronominales (« he » et « his ») qui émaillent le vers « He got a sharp rock he hashed holes in his face » mettent en évidence le fait que l'homme est la victime de sa propre fureur : il se retrouve recouvert de sang et endure la douleur (« Through the blood and pain »), redoublant de férocité dans un déchaînement de violence insensé (« He gashed again deeper and through the blood and pain »), tandis qu'il maudit la lumière, l'espace et le temps auxquels sa fuite hors de l'éternité l'a condamné (« He screeched at the lightning, at the frost, and at time ») (CP 256-7).

la colline, des feuilles, des pierres ou de l'eau (« The Song / Did not want the air / Or the distant sky // The song / Did not want the hill-slope... // Did not want the leaves... / Did not want the stones... / Did not want the water... »). Il « ne veut pas » davantage de « sa propre bouche », de sa gorge, de ses poumons, de ses veines (« The song did not want its own mouth / Was careless of its own throat / Of the lungs and veins... ») : « le chant, fait de joie, cherche, comme une plainte, ce qui n'existe pas, déversant sur la tombe vide ce qui n'est pas encore né » (« The song made of joy / Searched, even like a lament // For what did not exist // Pouring out over the empty grave : Of what was not yet born »). Si rien ne semble pouvoir être accepté de ce qui constitue pourtant l'existence, une positivité essentielle peut encore être décelée dans ce chant négatif : en « ne voulant pas », le chant affirme qu'il ne « manque » (« want ») de rien, qu'il est absolument complet, que la joie dont sa plainte est « faite » lui permet de s'accomplir encore davantage dans une quête qui ne convoite rien de ce qui a besoin d'ex-ister, mais qui s'ouvre seulement à ce qui « est », sans aucune faille ni aucun écart. Alors, si la tombe dans laquelle le chant se déverse reste vide, c'est que plus rien ne saurait désormais mourir et qu'il faut naître une nouvelle fois. Dans le poème suivant, Adam demeure étendu, sans plus aucun recours. A peine se dégage-t-il de son lit de boue qu'il rêve déjà d'atteindre « la tour de lumière » (« Too little lifted from mud / He dreamed the tower of light ») mais son « rêve se joue de lui » et il échoue (« His dream played with him »). « Exposé, comme un buisson sans feuille, au vent et à la pluie, il frémit et pleure, il grince et tremble » (« Open as a leafless bush to wind and rain / He shook and he wept, he creaked and shivered »), « frissonnant comme une étoile d'os » (« A bone star, he trembled »). Cependant, la voix qui est assise dans ses os possède un autre pouvoir : si Adam demeure pour l'instant coi et impuissant, il reconnaît sa défaite et sa déchéance « se prononce » littéralement (« The final trophy, the antlers of *utter* fall »). S'il gît au sol, « défait, aussi bas que l'eau » (« Adam lay defeated, low as water »), il pourra boire à sa source pour reprendre des forces.

La laconique plainte qui constitue le second chant eskimo de *Crow* met en effet en scène l'eau qui veut obstinément « vivre ». Le poème oppose ses efforts incessants, mis en avant par la récurrence de la formule « Water wanted to live », à un « commencement », signalé dans le titre, qui n'a pourtant lieu qu'au moment où le texte se clôt. Ainsi entrent en collision deux temporalités paradoxales : celle, d'une part, des efforts répétés et obsessionnels de l'eau, qui, toujours mis en échec, ne parviennent pas à la faire s'imposer durablement, et celle, d'autre part, d'un commencement révélateur, s'établissant pour toujours, au moment même où tout devrait prendre fin. Le titre laisse d'abord à penser que ce moment du commencement, où l'eau « se met à jouer » (« How Water Began to Play »), est celui décrit par l'essentiel du poème, qui

rend compte des diverses parties de ce jeu. Pourtant, par son acharnement sans cesse contrarié, l'eau ne fait en réalité que repousser le « commencement » annoncé. Un leurre de sa volonté l'empêche et reporte toujours à plus tard le véritable départ. Un mouvement d'aller-venue permanent est mis en évidence dans le poème par l'opposition systématique des prépositions « to » et « back » qui viennent s'ajouter au verbe « went ». L'effet de ressassement produit signale l'aveugle obstination de l'eau : pour vivre, elle croit en effet qu'il lui faut aller près du soleil, des arbres ou des fleurs. Mais ces éléments qui l'attirent ne font que se retourner contre elle : brûlée (« they burned it »), « fripée » (« they crumpled it »), elle en ressort essoufflée, logiquement évaporée ou desséchée face à des forces plus puissantes qu'elle. Dans un second temps, autre partie de ce « jeu » empoisonné, l'eau s'approche des organes féminins, et découvre du sang (« it met blood »), fluide comparé auquel elle paraît insignifiante et invisible. Terrifiée par la vermine et la pourriture (« it met maggot and rottenness »), l'eau ne veut plus désormais que mourir, comme le suggère la variation de la formule « Water wanted to live », brutalement changée en « it wanted to die » jusqu'à la fin du poème. Temps et espace sont alors les deux nouveaux objets de la quête de l'eau désespérée.

La strophe suivante, plus courte, met en évidence l'épuisement de l'eau, dont les recherches sont de plus en plus vouées à l'échec, ce dont témoigne aussi le contraste entre l'immensité de l'espace (« It went searching through all space ») que l'eau fouille, et le « néant » dont elle est en quête (« nothingness »). Les trois monostiches qui concluent le poème rendent palpable l'exténuation presque totale des forces de l'eau. En effet, elle est désormais incapable, dans son malheur, de simplement manifester son chagrin et vient à bout de ses dernières larmes, épuisant cette eau dont elle est faite (« Till it had no weeping left »). Pourtant, la formule laisse percer un suspens, qui inaugure un renversement final. L'eau se contente à présent « gésir au fond de tout absolument épuisée absolument claire » (« It lay at the bottom of all things / Utterly worn out utterly clear »). Les espaces intempestifs qui séparent chaque terme font s'égrener laconiquement les derniers mots du poème : ils laissent entendre la respiration que reprend la voix poétique qui comme l'eau, comme Crow, et comme le premier être humain sur terre, gît enfin au fond de tout, dans un état d'abandon absolu, découvrant dans le désœuvrement de la défaite le sens du sacrifice et du « résignement ». Dans les poèmes « Long Screams » et « Curlews », extraits de *Remains of Elmet*, le courlis boit de son bec tremblant le secret « sans nom et nu » de cette eau bienfaisante (« Drinking the nameless and naked / Through trembling bills »). L'eau demeure « sans nom » car elle contient en sa clarté une vérité ineffable, celle du dénuement absolu que décrit encore le poème « Light Falls Through Itself », en évoquant la « pauvreté » d'un maigre filet d'eau (« Poverty thin water »). L'âpre lumière qui éclaire la lande

a, elle aussi, « tout perdu » (« Loses most of itself / And all its possessions »), et c'est ainsi qu'elle illumine « la pauvreté de l'herbe, la pauvreté de la pierre, la pauvreté du filet d'eau » (« Falls naked / Into poverty grass, poverty stone, / Poverty thin water »), dans le tremblement des horizons battus par le vent qui souffle sans retenue (« Skylines blue far / Trembling like flames flattened under the wind / Wind without hindrance / Blows on the threadbare light / And through it »). La lumière « rampe dans l'herbe et crie et frissonne » (« Light creeps in grass / And cries / And shivers »), « épuisée » (« threadbare ») et dénuée de tout, face à la puissance de la révélation dans ce qu'elle a de plus « absolu et désolé ».

De sa voix, le courlis décrit dans « Curlews » a lui-même transpercé la « peau de la lumière » (« Lancing their voices / Through the skin of this light ») pour répondre à l'appel de l'onde frissonnante et du dieu des horizons (« A wobbling water-call / A wet-footed god of the horizons »).⁸²⁵ Le cri du courlis est tout ce qu'il lui reste (« They lift / Out of the maternal watery blue lines // Stripped of all but their cry ») et tout ce dont il a besoin : il émerge de l'eau bleue maternelle, en réponse à ce cri solitaire qui signe son origine, poussé par la Déesse Terre-Mère qui lui a donné vie, perçant la source universelle (« And now this whole scene, like a mother, / Lifts a cry / Right to the source of it all. // A solitary cry. // She has made a curlew ») et triomphant de la mort (« Unending bleeding. / Deaths left over. / The dead piled in cairns / Over the dead. / Everywhere dead things for monuments / Of the dead »), clarté ineffable du dénuement originel. C'est l'eau, enfin, qui, dans « Stanbury Moor », mêle la lumière de la bruyère et les ténèbres des rochers qui peuplent le royaume sauvage d'Elmet (« These grasses of light », « These stones of darkness », « This water of light and darkness »), vérité claire-obscur ou révélation voilée de l'âme résolue, qui se tient prête, sans plus aucun recours, à

⁸²⁵ Caroline Andriot-Saillant interprète ces adjectifs dans une double lecture taoïste et plotinienne : selon elle, la première expression « renvoie à 'l'innommable' du Principe originel dans le taoïsme. La deuxième désignation, 'le nu', éclaire la métamorphose des courlis comme mouvement pour 'se conformer au Principe' qui est le Simple, comme l'explique également Lao-Tzeu. La définition de l'Un comme le Simple est aussi celle que donne Plotin [...]. L'écriture poétique de Hughes représente le contact avec le néant à travers l'acte de boire, où l'imagination matérielle de la source et de la substance persiste pour dire une manière rêvée, originelle, d'être au monde. » (Andriot-Saillant, Caroline. *La Fable de l'Être : Yves Bonnefoy et Ted Hughes*. Critique littéraire. Paris : L'Harmattan, 2006, 165-6). Joanny Moulin, quant à lui, explique : « La vérité dont Hughes parle ici, c'est cette vérité dont Lacan dit, non sans quelque provocation, qu'elle est sœur de jouissance. Mais ce n'est, somme toute, rien dire d'autre que ce que dit Hughes quand il prétend que la vérité, celle que la civilisation occidentale ne veut pas connaître, est du côté de la mystique et non du côté de la science et des discours que maîtrise la raison. [...] C'est la même vision orientée, la même visée axiologique qui lui fait tourner sa pratique poétique vers la parole plutôt que vers le discours, vers l'ailleurs – 'out there' – plutôt que vers la domesticité – 'gentility' – et qui lui fait situer 'la vérité comme en dehors du discours', 'far beyond human words' ». Selon, lui, les courlis sont « des oiseaux dont la voix transperce et pénètre la réalité, comme s'ils étaient les possesseurs privilégiés d'un langage 'voyant', d'une langue animale qui, tout entière signifié, saurait dire les choses tout de go » (Moulin 87-8).

affronter toute les épreuves à la seule force de son courage.⁸²⁶ La conclusion du chant eskimo, à la fin du recueil des aventures de Crow, est la même : l'être qui ainsi « se prononce, absolument épuisé absolument clair » est l'être de la révélation, qui a fait sienne le trésor de l'os et du lambeau et connaît désormais la valeur du chant le plus nu. Y apparaissent le « noyau secret et divin de l'être poétique » et l'ineffable vérité de cette « blessure » noire, immortelle et vitale, qui fonde l'existence en ce qu'elle a de plus « étrange, beau, pathétique et terrible », réalisant par là même cet « ultime miracle, si fragile, et proprement poétique ».

d. Que « brille la pureté de l'être au moment où tout retombe au néant » : les ténèbres alchimiques de la catabase et le désœuvrement poétique

L'anéantissement du sujet humain et la symbolique que Ted Hughes y attache dans ses textes tracent un mouvement de « catabase » signifiant.⁸²⁷ Dans son œuvre, Carl Gustav Jung définit la *nekyia* et la catabase comme un voyage volontaire qui mène le sujet humain dans le royaume des morts afin d'y faire la rencontre de figures défuntes et d'échanger avec elles. Partant de références mythologiques, C. G. Jung prend soin de souligner qu'il ne s'agit en aucun cas d'une damnation et d'une « chute sans but et purement destructrice dans les abysses » : la *nekyia* est une « *katabasis eis antron* » décisive, une expédition rituelle, symbolique et éducative qui mène le sujet humain à descendre dans la « caverne du savoir initiatique et du secret ». Le mouvement de catabase constitue en réalité un « voyage à travers l'histoire psychique de l'humanité dont l'objectif est la restauration de la plénitude de l'homme, grâce à l'éveil des souvenirs conservés dans son sang ». Les patients de la cure psychanalytique sont alors amenés à reconnaître la « bipolarité de la nature humaine » et à accepter que les instincts opposés qui la composent s'affrontent en permanence. L'objectif final de la cure, ainsi, est de

⁸²⁶ « These grasses of light / Which think they are alone in the world // These stones of darkness / Which have a world to themselves // This water of light and darkness / Which hardly savours Creation // And this wind / Which has enough just to exist // Are not // A poor family huddled to a poor gleam // Or words in any phrase // Or wolf-beings in a hungry waiting // Or neighbours in a constellation // They are / The armour of bric-à-brac / To which your soul's caddis / Clings with all its courage. » (« Stanbury Moor », CP 458)

⁸²⁷ « La catabase est la descente de l'esprit, soit imaginaire, soit rituelle (ex. : descendre à la grotte d'Éleusis), soit spirituelle » ; elle a lieu « soit en enfer (ex. : Orphée descendant chercher Eurydice aux Enfers) soit au royaume des morts (ex. : Jésus, selon Matthieu, XXVII), soit à l'intérieur de la Terre (ex. : l'ancre de Trophonios) ; le but est nécromantique (acquérir des savoirs ou pouvoirs par les morts), ou chamanique (extase, guérison, recherche des âmes, etc.) ou initiatique (revenir à l'origine ou à l'intérieur) ou symbolique. » (Riffard, Pierre. *Dictionnaire de l'ésotérisme*. 1983. Paris : Payot, 2008, 68)

rendre possible le renouveau de l'*homo totus* où ces forces ne s'opposent plus que pour affirmer un harmonieux équilibre.⁸²⁸

Dans *The Hero With a Thousand Faces*, Joseph Campbell met en avant une dynamique similaire à celle décrite par Carl Gustav Jung : il souligne la façon dont les parcours héroïques sont structurés, dans de nombreux mythes, par ce double mouvement de descente et de remontée (*kathodos* et *anodos*), qui « constitue la totalité de la révélation que la vie constitue, et que l'individu doit connaître et aimer s'il veut se purger de la contagiosité du péché et de la mort ».⁸²⁹ Joseph Campbell évoque à ce sujet un cheminement initiatique « vers la lumière », qui mènera le héros encore vivant, à ce « moment nucléaire » où il découvre, entre les « murs sombres » de la mort symbolique, la voie de l'« illumination » et de la « rédemption ».⁸³⁰ Dans *Psychologie et Alchimie*, C. G. Jung souligne lui aussi que de nombreux mythes font valoir ce cheminement de la psyché humaine vers la « rédemption », dont l'homme est le sujet et l'objet à la fois, « le sauveur et le sauvé », tout en mettant en avant la double formulation, religieuse et alchimique, d'un parcours où il s'agit de « conquérir la mort » par un sacrifice qui s'affirme en tant que don actif ouvrant au renouveau.⁸³¹ C. G. Jung insiste sur les étapes de cette

⁸²⁸ « The Nekyia is no aimless and purely destructive fall into the abyss, but a meaningful *katabasis eis antron*, a descent into the cave of initiation and secret knowledge. The journey through the psychic history of mankind has as its object the restoration of the whole man, by awakening the memories in the blood. The descent to the Mothers enabled Faust to raise up the sinfully whole human being – Paris united with Helen – that *homo totus* who was forgotten when contemporary man lost himself in one-sidedness. [...] With my patients, accordingly, the *katabasis* and *katalysis* are followed by a recognition of the bipolarity of human nature and of the necessity of conflicting pairs of opposites. [...] This state of things in the psychic development of a patient is neither the end nor the goal. It represents only a broadening of his outlook, which now embraces the whole of man's moral, bestial, and spiritual nature without as yet shaping it into a living unity. » (Jung, Carl Gustav. *Spirit in Man, Art, and Literature*. In *The Collected Works of Carl Gustav Jung*. Eds. Herbert Read, Michael Fordham et Gerhard Adler. Trad. R. F. C. Hull. 1966. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 15, 1971, 180-1)

⁸²⁹ « Thus the two are the terms of a single mythological theme and experience which includes them both and which they bound: the down-going and the up-coming (*kathodos* and *anodos*), which together constitute the totality of the revelation that is life, and which the individual must know and love if he is to be purged (*katharsis* = *purgatorio*) of the contagion of sin (disobedience to the divine will) and death (identification with the mortal form). 'All things are changing; nothing dies. The spirit wanders, comes now here, now there, and occupies whatever frame it pleases. [...] For that which once existed is no more, and that which was not has come to be; and so the whole round of motion is gone through again.' 'Only the bodies, of which this eternal, imperishable, incomprehensible Self is the indweller, are said to have an end.' » (Campbell 26-7)

⁸³⁰ « Redemption consists in the return to superconsciousness and therewith the dissolution of the world. This is the great theme and formula of the cosmogonic cycle, the mythical image of the world's coming to manifestation and subsequent return into the non-manifest condition. Equally, the birth, life, and death of the individual may be regarded as a descent into unconsciousness and return. The hero is the one who, while still alive, knows and represents the claims of the superconsciousness which throughout creation is more or less unconscious. The adventure of the hero represents the moment in his life when he achieved illumination—the nuclear moment when, while still alive, he found and opened the road to the light beyond the dark walls of our living death. » (Campbell 241)

⁸³¹ « Now, all these myth-pictures represent a drama of the human psyche on the further side of consciousness, showing man as both the one to be redeemed and the redeemer. The first formulation is Christian, the second alchemical. [...] The ideology of this *mysterium* is anticipated in the myths of Osiris, Orpheus, Dionysus, and Hercules, and in the conception of the Messiah among the Hebrew prophets. These anticipations go back to the

transformation alchimique et sacrée : la dissolution est la première épreuve mystique que le sujet humain doit nécessairement traverser sur le chemin de la rédemption. Au cours d'une mort symbolique qui rend possible sa transformation, il lui faut retourner au stade premier du « chaos » alchimique, en pénétrant le corps de sa mère et en revenant à l'état de la *prima materia*, dans le noir absolu du *nigredo* : « The *nigredo* or blackness is the initial state, either present from the beginning as a quality of the *prima materia*, the chaos or *massa confusa*, or else produced by the separation (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*) of the elements ». ⁸³²

Une fois anéanti, dissous dans la « confusion » du chaos originel, l'être peut se recomposer à partir de l'union de forces contraires : « If the separated condition is assumed at the start, as sometimes happens, then a union of opposites is performed under the likeness of a union of male and female (called the *coniugium, matrimonium, coniunctio, coitus*), followed by the death of the product of the union (*mortificatio, calcinatio, putrefactio*) and a corresponding *nigredo*. » A l'étape du *nigredo* succède donc l'étape de l'*albedo* qui consiste en un processus de purification reconstructrice et aboutit à la résurrection multicolore de l'être enfin accompli : « From this the washing (*ablutio, baptisma*) either leads direct to the whitening (*albedo*), or else the soul (*anima*) released at the 'death' is reunited with the dead body and brings about its resurrection, or again the 'many colours' (*omnes colores*), or 'peacock's tail' (*cauda pavonis*), lead to the one white colour that contains all colours. At this point the first main goal of the process is reached, namely the *albedo, tinctura alba, terra alba foliata, lapis albus*, etc., highly prized by many alchemists as if it were the ultimate goal. It is the silver or moon condition, which still has to be raised to the sun condition ». Dernière étape de ce processus de métamorphose, le *rubedo* célèbre le mariage alchimique entre une Reine et son Roi, dans le rougeoiement d'un matin nouveau : « The *albedo* is, so to speak, the daybreak, but not till the *rubedo* is it sunrise. The transition to the *rubedo* is formed by the *citrinitas*, though

primitive hero myths where the conquest of death is already an important factor. The projections upon Attis and Mithras, more or less contemporary with the Christian one, are also worth mentioning. [...] This offering is meant as a *sacrificium*, literally a 'making sacred.' The etymology of the German word for sacrifice, *Opfer*, is obscure, it being a moot point whether it comes from *offerre*, 'to offer,' or from *operari*, 'to effect, to be active.' In its ancient usage *operari Deo* meant to serve the god or to sacrifice to him. But if the *Opfer* is an *opus*, then it is far more than an *oblatio*, the offering of such a modest gift as bread and wine. It must be an effectual act, giving the ritual words spoken by the priest a causal significance. » (Jung 12, 309, 310, 312)

⁸³² « In order to enter into God's Kingdom the king must transform himself into the *prima materia* in the body of his mother, and return to the dark initial state which the alchemists called the 'chaos.' In this *massa confusa* the elements are in conflict and repel one another; all connections are dissolved. Dissolution is the prerequisite for redemption. The celebrant of the mysteries had to suffer a figurative death in order to attain transformation. (Jung, Carl Gustav. *Mysterium Coniunctionis*. In *The Collected Works of Carl Gustav Jung*. Eds. Herbert Read, Michael Fordham et Gerhard Adler. Trad. R. F. C. Hull. 1963. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 14, 1977, 221)

this, as we have said, was omitted later. The *rubedo* then follows direct from the *albedo* as the result of raising the heat of the fire to its highest intensity. The red and the white are King and Queen, who may also celebrate their ‘chymical wedding’ at this stage » (Jung 12, 246-7).

Pour que le mariage alchimique ait lieu, cependant, le noir du *nigredo* doit encore persister : en témoigne le fait qu’Ouranos et Gaïa s’unissent dans la « nuit créative » de l’hymne orphique où le corbeau aux ailes noires est fécondé par le souffle du vent ; qu’Osiris étreigne Isis, dans le noir des lourds pans de sa robe rutilante, et qu’ils donnent un œuf d’argent qui apparaît, encore noir, dans *Cave Birds*, pour annoncer la possibilité de la proche renaissance de l’individu et du cosmos.⁸³³ Dans « A Flayed Crow in the Hall of Judgement », le sujet poétique est le corbeau écorché que le titre présente et qui, acceptant son sort, pourra enfin renaître de ses cendres. Le poème met en avant les ténèbres et le néant dans lesquels le personnage se dissout pour émerger à nouveau, au creux de l’œuf qui l’enveloppe. Le premier mot du premier distique, le pronom « All », s’oppose directement au mot conclusif, le pronom « nothing », mettant en évidence la façon dont les ténèbres s’amassent pour n’offrir finalement qu’un vide absolu (« All darkness comes together, rounding an egg. / Darkness in which there is now nothing »), dans un instant présent (« now ») lui aussi anéanti. Les ténèbres forment un œuf, symbole des origines nées du chaos de la *prima materia* duquel, selon C. G. Jung, l’âme de l’individu doit se libérer, et à travers elle, celle du cosmos qui parvient à émerger.⁸³⁴ Le parallélisme entre les deux vers, plus

⁸³³ « What our Abraham le Juif text says about the royal persons sounds like a mythologem: the sun, the king of the blue sky, descends to earth and it becomes night; he then unites with his wife, the earth or sea. The primordial image of Uranos and Gaia may well be the background of this picture. Similarly, in connection with the raven as the name for this situation, we must consider the creative night mentioned in an Orphic hymn, which calls it a bird with black wings that was fertilized by the wind (*pneuma*). The product of this union was the silver egg, which in the Orphic view contained heaven above and earth below, and was therefore a cosmos in itself, i.e., the Microcosm. In alchemy it is the philosophical egg. The French alchemists of the eighteenth century were familiar with the king, the hot, red sulphur of the gold, and called it Osiris; the moist (*aquosum*) they called Isis. Osiris was ‘the fire hidden in nature, the igneous principle . . . which animates all things’; Isis was ‘the passive and material principle of all things.’ The dismemberment of Osiris corresponded to the *olutio*, *putreductio*, etc. Of this Dom Pernety, the source for these statements, says: ‘The solution of the body is the coagulation of the spirit.’ The blackness pertains to Isis. (Apuleius says she was clad in a ‘shining robe of the deepest black.’) If heaven or the sun incline to her they are covered in her blackness. » (Jung 14, 404) Dans *The Hero With a Thousand Faces*, Joseph Campbell évoque également l’œuf cosmique qui constitue le monde créé à partir du néant et du chaos : « The image of the cosmic egg is known to many mythologies; it appears in the Greek Orphic, Egyptian, Finnish, Buddhist, and Japanese. ‘In the beginning this world was merely nonbeing,’ we read in a sacred work of the Hindus; ‘It was existent. It developed. It turned into an egg. It lay for the period of a year. It was split asunder. One of the two eggshell parts became silver, one gold. That which was of silver is the earth. That which was of gold is the sky. What was the outer membrane is the mountains. What was the inner membrane is cloud and mist. What were the veins are the rivers. What was the fluid within is the ocean. Now, what was born therefrom is yonder sun.’ The shell of the cosmic egg is the world frame of space, while the fertile seed-power within typifies the inexhaustible life dynamism of nature. (Campbell 257)

⁸³⁴ « In alchemy the egg stands for the chaos apprehended by the *artifex*, the *prima materia* containing the captive world-soul. Out of the egg – symbolized by the round cooking-vessel – will rise the eagle or phoenix, the liberated soul, which is ultimately identical with the Anthropos who was imprisoned in the embrace of *Physis*. » (Jung 12, 219)

appuyé dans une autre version du poème, à travers la reprise anaphorique du nom « darkness », renforce l'impression d'une concentration des forces du *nigredo* dans ce point vide que représente l'œuf. Sur le dessin de Leonard Baskin, là où le noir cède le pas au blanc, sur le plumage de l'oiseau, une forme ronde, rappelant à la fois un œil et un œuf, apparaît (CB 35). Elle est le noyau au centre du corps de l'oiseau-fœtus, soleil noir autour duquel gravitent les forces des ténèbres capables d'opérer la transformation.

Dans le texte de Ted Hughes, la forme ronde de l'œuf trouve un reflet dans la plaie qui meurtrit le sujet humain, « tache globe » (« A globe of blot ») aussi immense qu'une planète, aussi minuscule qu'une « goutte de non-être » (« a drop of unbeing »), et qui renvoie à la « souillure » initiale de l'homme fautif qui doit désormais assumer tous ses torts. Alors, le néant s'anime et s'avance, prêt à l'envahir (« Nothingness came close and breathed on me ») et à le recouvrir de son « voile d'annihilation » (« A shawl of annihilation »). Alors que la sentence du jugement dernier va tomber, réduit à l'état d'un « avorton de fœtus » (« like a shrimpish fœtus »), le sujet humain est déjà en train de retourner au chaos. Pourtant, dans une autre version du poème, le fœtus est « nouveau » (« new fœtus »), faisant émerger un être neuf de l'œuf de rien. En proie à ces forces annihilatrices, le sujet humain s'élève « au-delà de la hauteur » (« I rise beyond height ») et « chute par-delà la chute » (« I fall past falling »). L'effet de miroir met en avant sa suspension dans un entre-deux indéfini (« I float on a nowhere »), qui est également souligné par la substantivation de l'adverbe « nowhere » : le sujet humain flotte dans un « nulle part » qui, dans une autre version du poème, est simplement « l'air » (« I float on an air ») qui emporte le sujet humain par la puissance de son souffle annihilateur. Un procédé de « condensation » et de « simplification » est à l'œuvre (« A condensation, a gleam simplification / Of all that pertained »), miracle alchimique qui pourra permettre le renouveau de l'individu annihilé. Suspendu entre des hauteurs vertigineuses et des gouffres étourdissants, le sujet humain se voit débarrassé de tout ce qui n'est pas lui, réduit à l'essence même de son être le plus simple, au terme d'un procédé de densification qui le laisse sans arme, complètement dépouillé. C'est dans cet état d'entre-deux, dans les limbes et en équilibre, qu'enfin, le sujet humain parvient à cet état de pureté essentielle où son âme, sur la balance des dieux-oiseaux, ne fera pas pencher le plateau sur lequel elle repose.

Seul un cri persiste, qui lutte pour émerger, pour défaire l'étoffe serrée des tissus de son corps, et du voile de l'annihilation (« This cry alone struggles in its tissues »), soulignant la reconquête physique et langagière qu'entraîne l'expérience de cette douloureuse renaissance. Désormais débarrassée de ses peurs et de ses automatismes, la voix qui s'élève ne parle que pour affirmer la liberté d'un être « patient », qui éprouve le temps sans début ni fin et le rythme

sans pulsation ni silence de l'anéantissement et du renouveau. L'être humain nouveau est dans l'œuf, protégé et pourtant déjà prêt à vivre et à prendre tous les risques. Ses questions ne trahissent ni faux espoirs ni vaines ambitions : « dans le blanc du noir de la mort » (« In this white of death blackness »), « ce joug de l'au-delà » (« This yoke of afterlife »), il est « l'être de quelque spore » (« Am I the self of some spore »), qui attend de reprendre la route. Le passage du noir du *nigredo* au blanc de l'*albedo* met en évidence le fait que le sujet humain concentre les pouvoirs des ténèbres et de la lumière, alors qu'elles s'unissent et se complètent, comme le suggère aussi Carl Gustav Jung dans l'analyse qu'il livre de cette étape transformatrice dans *Mysterium Conjunctionis*.⁸³⁵ En outre, le terme « yoke », qui résonne avec le terme « yolk », rappelle l'image de l'œuf au début du poème : elle fait valoir le noyau essentiel d'un être primitif, atome annihilé et reconstruit dans un corps nouveau, blanc sur le noir des ténèbres. Progressivement et imperceptiblement, entre les lignes du texte, a lieu l'invisible transformation du sujet poétique qui devient oiseau, se recouvre de plumes, incarnant le corbeau écorché mentionné dans le titre, à la fois préservé et corrigé. C'est ce que confirme la fin du poème, où il décrit son « âme écorchée », et « la peau de son âme épinglée », comme une « natte » présentée à ses juges (« My soul skinned, and my soul-skin pinned out / A mat for my judges »). La plume qui repose encore dans sa main (« as a feather on a hand ») est son âme, placée sur la balance des dieux, tandis que Maât (« A mat for my judges »), déesse de la justice divine et de l'équilibre cosmique, la saisit pour éprouver sa pureté. La métaphore finale, faisant de l'âme humaine à la fois cette humble « natte » et la plume qui symbolise Maât, met en évidence la résolution du sujet poétique, débarrassé de ses peurs, prêt à faire face à son destin (« I shall not fight / Against whatever is allotted to me »).⁸³⁶

⁸³⁵ « On the first day of the month of Phamenoth, Osiris enters into Selene, and this is evidently equivalent to the synodos in the spring. 'Thus they make the power of Osiris to be fixed in the moon.' Selene, Plutarch says, is male-female and is impregnated by Helios. I mention these statements because they show that the moon has a double light, outside a feminine one but inside a masculine one which is hidden in it as a fire. [...] From the darkness of the unconscious comes the light of illumination, the *albedo*. The opposites are contained in it in potentia, hence the hermaphroditism of the unconscious, its capacity for spontaneous and autochthonous reproduction. (Jung 14, 139)

⁸³⁶ « When he died, an ancient Egyptian of sufficient rank was mummified, equipped with amulets and passwords and then undertook the hazardous journey to the underworld, the kingdom of the dead. After an act of obeisance at the threshold, he was escorted by Horus into the Hall of Judgement (sometimes called the Hall of Double Justice), at one end of which sat Osiris, his chief judge. Nearby stood weighing scales flanked by Maat, the goddess of cosmic justice, on one side, and Amemait waiting on the other to devour him should he fail his trials. Forty-two subsidiary judges were in attendance, each concerned with a special area of conduct. The dead man spoke to these in turn, claiming freedom from transgression of the relevant laws. This was the first trial, the Negative Confession. In the second, his heart was weighed in the scales against Maat, or a feather representing her. Provided the pans balanced, the verdict was favourable. osiris released him to a happy after-life. » (Robinson 101-2)

L'*albedo*, étape où les ténèbres blanchissent pour faire place à une aube nouvelle, est un *ablutio*, un baptême qui célèbre l'unité retrouvée alors que toutes les couleurs se concentrent dans l'éclat de la lumière⁸³⁷ : « The 'omnes colores' are frequently mentioned in the texts as indicating something like totality. They all unite in the *albedo*, which for many alchemists was the climax of the work. The first part was completed when the various components separated out from the chaos of the *massa confusa* were brought back to unity in the *albedo* and 'all become one.' Morally this means that the original state of psychic disunity, the inner chaos of conflicting parts-souls which Origen likens to herds of animals, becomes the '*vir unus*,' the unified man » (Jung 14, 223). Cette cérémonie a bien lieu dans le poème suivant de *Cave Birds*, intitulé « The Baptist ». Le sujet poétique est alors immergé dans la mer pour un rituel sacré : enveloppé dans les flots comme dans une étreinte protectrice, il ne fait plus qu'un avec les eaux mouvantes qui sont le bain amniotique dans lequel le fœtus de « A Flayed Crow in the Hall of Judgement » était plongé. L'accumulation de formules verbales adjectivées ou substantivées (« winding », « swathing », « bandaging », « puckering ») met en avant la mutabilité de la mer et du personnage qui fait l'expérience du flot continu qui l'entraîne pour le transformer. De la même manière, les comparaisons (« as in arms », « Like a hard-cornered grief ») et la multiplication des métaphores, introduites par l'article indéfini « a » (« A swathing of balm », « A mummy bandaging », « A whale of furtherance », « a hard-cornered grief », « An iceberg of loss », « A seed under snow ») mettent en avant un processus de conversion magique et inédit de l'être humain, qui se métamorphose, acceptant de se taire et de fermer les yeux (« blindfold and gagged ») dans l'épreuve de dissolution (« So you dissolve ») que lui imposent les énergies transformatrices du monde naturel.

Les nombreux compléments circonstanciels locatifs (« in arms », « in winding waters », « In the circulation of sea », « through the Arctic of stone », « in the cool wholesome salts » « towards the equator », « in its armour ») font valoir le cheminement et le dépaysement du sujet humain, que souligne également le sous-titre du poème, faisant valoir « un pélican confus » (« A Maze Pelican »). Le protagoniste de *Cave Birds*, qui prétendait au début du recueil tenir entre ses mains le gouvernail du monde et se maintenir à l'écart et au-dessus de la « roue de la galaxie », accepte désormais de naviguer et de se laisser emporter au gré des flots. Le fœtus-graine est alors prêt à germer, à renaître nulle part et partout dans le labyrinthe

⁸³⁷ « From this the washing (*ablutio*, *baptisma*) either leads direct to the whitening (*albedo*), or else the soul (*anima*) released at the 'death' is reunited with the dead body and brings about its resurrection, or again the 'many colours' (*omnes colores*), or 'peacock's tail' (*cauda pavonis*), lead to the one white colour that contains all colours. » (Jung 12, 247)

infini du monde que dessinent les lignes qui s'entremêlent sur le long cou du pélican représenté par Leonard Baskin. Elles forment les lanières en lambeaux déjà évoquées dans « The Knight », qui recouvrent le corps qui accepte de mourir. Comme le suggère aussi la formule « A mummy bandaging », faisant valoir un suaire guérisseur, l'être humain est non seulement embaumé et momifié, prêt pour son séjour éternel dans le royaume des morts, mais il est également le fœtus prêt à renaître dans le giron protecteur de la Terre-Mère (« mummy »). Ainsi, les lignes entremêlées sur le corps de l'oiseau défont leurs nœuds et se tendent au niveau des ailes : les traits plus légers qui les révèlent forment des pétales de fleur prêts à s'ouvrir. Tel une « graine sous la neige », il est protégé par une « armure » qui est la sécurité qu'apporte le risque le plus grand, une fois vaincue la peur de la douleur et de la mort. Le baptême est le moment de la métamorphose alchimique, la *solutio* au cours de laquelle le *nigredo* fait définitivement place à l'*albedo*, qui signe la guérison du sujet humain et l'advenue d'un nouveau printemps : le pélican, créature psychopompe dans la mythologie égyptienne, symbole du sacrifice christique, emblème des Rose-Croix, et outil alchimique, offre ainsi à l'homme qui accepte volontairement de mourir, le modèle d'une renaissance et d'une clairvoyance à venir.

Dans le recueil *Wodwo*, c'est à l'issue de la seconde partie que l'expérience décisive d'une transformation radicale de l'être humain a lieu, presque *in extremis*. A sa clôture, dans la courte pièce de théâtre intitulée *The Wound*, le soldat Ripley plonge dans le cauchemar et l'abîme, où absent à lui-même, il s'observe en train de mourir. Lorsque ses compagnons d'arme le retrouvent, le sourire qu'affiche enfin son visage, celui d'un roi couronné par la mort⁸³⁸, fait valoir l'ivresse d'un abandon libérateur.⁸³⁹ Les ombres et les spectres qui peuplent l'œuvre du poète renvoient l'homme à un manque fondamental, mais ils lui indiquent aussi la voie à suivre, celle de la catabase. Sujet aux hallucinations et aux cauchemars, il faut à l'homme une certaine folie pour s'abandonner ainsi. Pourtant, dans l'ivresse clairvoyante d'un égarement chamanique, assistant à sa propre dissolution corporelle et au sacrifice de son âme damnée, l'homme est enfin prêt et accepte avec résolution le péril de l'annihilation. La pensée poétique de Ted Hughes se rapproche en ce point de celle de Maurice Blanchot : anéanti, l'être peut enfin s'accomplir ; abolie, la parole peut s'emplir d'une force nouvelle, et Orphée désœuvré peut enfin chanter Eurydice. Gog est l'étrange créature qui, dans la troisième partie de *Wodwo*, incarne l'envers radical du Dieu Logos, qui clame qu'il est « l'Alpha et l'Oméga » (« I am Alpha and Omega »). Dans l'écho laissé par ce cri apocalyptique, Gog, créature fantastique et

⁸³⁸ « Look at this, grinning away as if he'd been crowned! » (*Wo* 146)

⁸³⁹ « He's more like a drunk than a man with that on his head! » (*Wo* 146)

mystérieuse se réveille brutalement. Il est le dragon qui attend la Révélation, qui n'est autre, dans les mots du poète, que « la Déesse du Paradis, entre le soleil et la lune ».⁸⁴⁰ L'absence qui bondit près de Gog (« I ran and an absence bounded beside me ») est le vide laissé par sa propre fuite : créature du néant et de l'exil, monstre déchu, il a pour seule révélation que le « dieu du chien est un déchet de la table » (« The dog's god is a scrap from the table »). L'anagramme entre les deux monosyllabiques « dog » et « god », auquel le nom de « Gog » fait écho, met en évidence une impasse nominale et sémantique, fondée sur le ressassement de quelques sons minimaux. Dieu et Gog y errent, et faisant face au rabougrissement de leur identité, ils fuient leur propre absence.

A l'écoute du cri messianique, pourtant, Gog est admiratif et ébahi (« Hearing the Messiah cry / My mouth widens in adoration ») : la plénitude de la nature qu'il observe autour de lui, s'oppose radicalement à lui, lui à qui tout manque.⁸⁴¹ Le chant qui sort de sa propre bouche la déforme ; ce son, radicalement étranger (« I listen to the song jarring my mouth »), ébranle son corps comme les arbres et les rochers tremblants (« Rocks and a few trees trembled ») qu'il refuse de regarder, non pas parce qu'ils sont eux-mêmes effrayants, mais parce qu'ils sont tournés vers quelque chose d'autre qui l'est (« I do not look at the rocks and stones, I am frightened of what they see »). Gog craint le simple reflet de l'effroi qui s'incarnerait au creux de la roche ou sur les troncs, évocation supplémentaire de l'absence qui le suit inlassablement, et du néant qui s'amasse autour de lui. Lorsqu'il gît au sol et devient ténèbres (« I lie down. I become darkness »), l'anadiplose, qui fait se répandre l'obscurité au sein du texte comme autour de Gog, met en évidence l'enfouissement progressif de la créature dans le gouffre creusé par la danse et le chant rituels (« Darkness that all night sings and circles stamping »). La circularité du mouvement révèle le caractère cyclique du passage du jour à la nuit, de la vie à la mort, où Gog à présent s'ensevelit. Il fait corps avec la terre, rejoignant ce mouvement d'enténébrement qui signe sa disparition progressive et sa réunion avec l'absence qui l'accompagnait. Plutôt que de fuir, il rejoint le vide et entonne de plus belle le chant silencieux de l'anéantissement. En cela, Gog est bien l'opposé de la parole divine et « divisante », il est

⁸⁴⁰ Keith Sagar reprend des propos tenus par Ted Hughes : « 'It ended by being about the dragon in Revelations that's waiting under the woman in heaven, between the sun and moon, waiting for her to deliver the child with its mouth open.' [...] If God, the God of Logos, is all, what is Gog? It is God's claim to be everything and yet to exclude the World, the Flesh and the Devil, which provokes into wakefulness and destructive activity the destructive dragon, which is all that is not Logos » (Sagar 74).

⁸⁴¹ Les lichens reposent sur le silence (« They cushion themselves on the silence »), l'air est plein, il n'a besoin de rien (« The air wants for nothing ») et « la poussière, elle aussi, est repue » (« The dust, too, is replete. »). La plénitude de la nature s'oppose radicalement à Gog, à qui tout manque (CP 161-4).

ce retour réunissant du vide, signifié par le palindrome qui le nomme, et il est « l'envers universel du langage » qui offre à l'être humain la possibilité de s'accomplir dès lors qu'il accepte de s'abolir.

Dans le poème, le soleil, la lune, les herbes folles, les pierres et les créatures de la terre, « simples ruisseaux d'eau de pluie » (« And the creatures of earth / Are mere rainfall rivulets »), s'affirment ou s'effacent avec indifférence. Les moindres atomes qui constituent le monde sacré de la nature se dirigent inéluctablement vers la « vaste bulle du néant » (« The atoms of saints' brains are swollen with the vast bubble of nothing »), alors que tout se change en poussière (« Everywhere the dust is in power »). Le découpage accentué de la strophe suivante, dont les vers très courts sont systématiquement interrompus par des rejets, souligne typographiquement ce mouvement de désintégration : « Then whose / Are these / Eyes, / eyes and / Dance of wants, / Of offering? » Les vers sursautent comme emportés dans cette « danse des manques », qui signale l'avancée du néant. La répétition du nom « eyes », ou la réapparition de la préposition « of » dans le nom qui la suit (« offering »), appuyées par la structure interrogative, renforcent un sentiment d'instabilité fondamental, donnant l'impression d'un bégaiement permanent, à la fois auditif et visuel, qui participe d'une perte de repères généralisée. L'opposition directe entre la mention des « manques » et celle de « l'offrande » suppose la présence envahissante du vide, dans une danse vaine, des gestes creux comme la syntaxe et l'esprit, perdus face à une question insoluble et qui n'accepte pas de réponse. Le nom « death », répété tautologiquement, n'ajoute qu'une absence à une absence déjà attestée : la mort, hyperbolisée par les répétitions (« Death and death and death – »), surenchérit (« The moon is deader than a skull »), emportant tout sur son passage. La formule conclusive, « Her mirrors », par son caractère foncièrement elliptique, achève de mettre en avant l'omniprésence de la mort : elle se dédouble à l'infini, présence impossible, obsédante et indépassable, de l'absence que convoque l'image. Cette dernière aussi, pourtant, se dissipe : le tiret de séparation et le point final la rendent muette. La vie renvoie plus que jamais à son reflet morbide, la présence à l'absence, le chant au silence.

Dans l'analyse qu'il livre de l'œuvre de Ted Hughes, Joanny Moulin décrit « Gog » comme un « mythe d'accès au temps et au langage », temps de la « présence totale, mort » (Moulin 119). Le poème constitue en effet un exemple frappant d'absorption du temps et de l'espace au sein du néant dans lequel le sujet poétique lui aussi, à travers l'exemple de Gog, s'abîme, tel l'Orphée désœuvré de Maurice Blanchot. Comme le suggère Joanny Moulin, « Gog » a beau mettre en place une « représentation nihiliste du monde comme empire de la mort, plus encore que celle d'une terre gâte, [...] ce monde de la mort est le lieu de la révélation

divine » (Moulin 279). Cette dernière cependant, pour reprendre cette fois les termes de Maurice Blanchot, brille seulement de l'éclat « de la pureté de l'être au moment où tout retombe au néant », « lumière de par l'obscur et jour de nuit » dans la présence totale de l'absence signifiée par la mort. Le monstre de « Gog », souvent rapproché de la « Bête brute » décrite par W. B. Yeats dans « The Second Coming », annonce la sortie de l'ordre du Dieu Logos : la gloire de la résurrection fait place à une lente conversion alors que « Tout se disloque. Le centre ne peut tenir » (« Things fall apart; the centre cannot hold »).⁸⁴² Le centre qui ne peut plus tenir, dans *Wodwo*, c'est l'homme déchu, qui doit à présent se retourner sur lui-même, non plus pour se contempler narcissiquement, mais pour s'ouvrir à ce que Maurice Blanchot nomme le « mourir-véritable » et que soutient « l'action sans efficacité de la poésie ».⁸⁴³

La pensée de Ted Hughes et celle de Maurice Blanchot s'accordent singulièrement en ce point où ils décrivent tous deux cet élan paradoxal qui pousse le poète, comme l'homme qui apprend à mourir. Dans *Wodwo*, le poète est l'Orphée qui fait l'expérience du désœuvrement, celle-là même que fait Gog lorsqu'il comprend que les ressemblances ne sont qu'illusion. Dans le *memento mori* que constitue le laconique poème « Heptonstall », les images se dissipent dans le gouffre creusé par l'absence : « Life tries. / Death tries. / The stone tries. / Only the rain never tires ». L'anagramme formée entre les verbes « tries » et « tires » met en évidence la force inlassable de la pluie, tandis que les pleurs d'une contrée endeuillée, qui coulent comme le torrent du Léthé, s'abîment dans l'oubli.⁸⁴⁴ Par son dépouillement, « Heptonstall » fait valoir l'essoufflement de la voix poétique, qui elle aussi s'épuise (« tires »), n'établissant, à force de ressemblances, que de vaines illusions. Entraîné dans un « mouvement d'érosion et d'usure », le langage s'efface tandis que le poète fait le constat de « l'action sans efficacité de la poésie » et que la pluie, seule, triomphe. Les gouttes qui s'égrènent, alors, viennent ponctuer des trouées de silence, manifestant la forme d'expressivité la plus fondamentale de l'être et du

⁸⁴² Yeats, William Butler. « The Second Coming ». In *The Collected Poems of W.B. Yeats*. Ed. Richard J. Finneran. New York : Scribner Paperback Poetry, 1996, 187. Voir notamment Sagar 74-5, ou Moulin 270.

⁸⁴³ Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. 1955. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2002, 200.

⁸⁴⁴ Maurice Blanchot lie ainsi temps et espace dans ses réflexions sur la mort : « L'absence se lie, chez Mallarmé, à la soudaineté de l'instant. Un instant, brille la pureté de l'être au moment où tout retombe au néant. Un instant, l'absence universelle se fait pure présence et quand tout disparaît, la disparition apparaît, est la pure clarté apparente, le point unique où il y a lumière de par l'obscur et jour de nuit. L'absence, chez Rilke, se lie à l'espace qui lui-même est peut-être libre du temps, mais qui cependant, par la lente transmutation qui le consacre, est aussi comme un autre temps, une manière de s'approcher d'un temps qui serait le temps même de mourir ou l'essence de la mort, temps bien différent de l'affairement impatient et violent qui est le nôtre, aussi différent que l'est de l'action efficace l'action sans efficacité de la poésie. » (Blanchot. *ibid.* 208)

langage, celle où l'absence se fait pure présence, « clarté de par l'obscur ».⁸⁴⁵

« Stations » fait de la catabase l'épreuve du « désœuvrement éternel » dont parle Maurice Blanchot, qui consacre la rencontre du sujet humain avec la « présence de son absence infinie » (Blanchot 1955, 227). La structure du poème souligne les « étapes » (« stations ») d'un chemin sur lequel les mots et le sujet humain se laissent entraîner jusqu'à l'anéantissement. Au début du poème, déjà, l'allitération en fricatives (« « Before », « funeral », « foundered », « lifeboat », « coffin ») met en évidence l'effritement et le désagrégement du cercueil servant paradoxalement « d'embarcation de survie » (« lifeboat ») au sujet mourant. L'éclat des étoiles qui miroitent à la surface de l'eau (« the great stars were swimming through ») mettent majestueusement en avant le passage du cercueil devenu barque, dirigé par Charon et traversant les fleuves infernaux jusqu'au fond de la nuit. Lorsque les étoiles se meurent, vient ce moment du désastre qui n'atteste pas la faillite et l'échec de la parole poétique et de sa force vive, mais bien plutôt annonce l'épreuve du désœuvrement par laquelle elles se reconstruisent. Selon Maurice Blanchot, en effet, c'est seulement dans « l'espace sans limites d'un soleil qui témoignerait non pour le jour, mais pour la nuit libérée d'étoiles, nuit multiple » que peut émerger une « parole plurielle » en « dehors de toute langue ».⁸⁴⁶ Un cri d'agonie retentit, prononcé par les « yeux, depuis les profondeurs du sable sans couture », dans un écho ultime, dans un dernier reflet (« Cry the eyes from the depths // Of the mirror's seamless sand »), mais déjà plus « ici » (« Not here »). La parole décomposée et la matière dissoute se confondent dans le silence et l'ailleurs, le vide fondamental de la mort, l'anéantissement désœuvré et volontaire du poète qui s'abolit, alors que, comme un « oiseau noir » sur le blanc de la neige, le néant affirme sa présence paradoxale (« Blackbird in wet snow »).

L'homme, au cours de la catabase, n'est depuis longtemps plus le centre du monde, et au fond des enfers, il ouvre les yeux pour voir un regard sauvage qui se confond avec lui (« You are a wild look »). Tel Orphée croisant le regard d'Eurydice, il fait l'expérience de l'Ouvert qui dédouble le centre, et propose une ressemblance sans illusion. Ce regard est celui des origines retrouvées que symbolise l'œuf, présence causée par l'absence (« – Out of an egg / Laid by your absence »). « Dans le grand Néant » (« In the great Emptiness you sit complacent

⁸⁴⁵ Maurice Blanchot décrit un mouvement d'usure du langage alors que la présence retourne à l'absence : « Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparues, apparence qui n'est que celle d'une disparition, présence qui, à son tour, retourne à l'absence par le mouvement d'érosion et d'usure qui est l'âme et la vie des mots, qui tire d'eux lumière de par le fait qu'ils s'éteignent, clarté de par l'obscur. » (Blanchot, *ibid.* 45)

⁸⁴⁶ Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Blanche. Paris : Gallimard, 1980, 13, 44, 111.

»), l'être se soumet (« But you, from the start, surrender to total Emptiness »). Il y a un pouvoir absolu dans cet abandon, donnant lieu à une « Absence propre », qui appartient au sujet humain autant qu'il lui appartient (« Absence. It is your own / Absence »). Le rejet et l'effet d'anaphore dépouillée du nom « Absence » mettent en évidence l'omniprésence du vide et de l'absence : le premier est évoqué abstraitement tandis que la seconde est incarnée dans l'autre que représente le « tu » et le « propre », attestant le paradoxe de l'incarnation de la disparition. La dernière partie de « Stations » met en avant la fatale puissance de la mort (« Whether you say it, think it, know it / Or not, it happens, it happens »), avec une force d'affirmation inédite. Ici, la catabase trace un mouvement de départ enfin opposé à l'exil auquel l'homme moderne s'était condamné.⁸⁴⁷ Réduit à un état spectral, sans relief ni reflet, l'homme de la raison n'apparaît plus sur le verre des miroirs réduits en grains de « sable sans couture » ; cependant, alors qu'il se retourne, non plus pour tenter de se contempler, mais pour voir Eurydice, Orphée fait cette expérience que le poète et son langage font valoir : celle d'une conversion profonde qui n'accepte plus de centre, de début ni de fin. Alors que les mots se défont et se refont, de même l'être se vide et renaît, rendu plus présent par son absence même. En cela aussi, Gog devient comparable à Orphée qui fait l'expérience de l'Ouvert : il n'est pas le Dieu Logos qui déclare qu'il est le début et la fin de tout, mais il est plutôt le « point de départ », « approche de ce point où rien ne commence », « tension d'un commencement infini » et « recherche d'un mourir véritable ».⁸⁴⁸ En lui, avec la résolution du désœuvrement authentique, se font la nuit et la mort, nécessaires à l'œuvre comme origine.⁸⁴⁹

⁸⁴⁷ La catabase, telle qu'elle est définie par C. G. Jung, est effectivement un voyage dans le royaume des morts, expérience radicale mais féconde permettant la guérison du sujet de la cure psychanalytique.

⁸⁴⁸ « Si le poète est vraiment lié à cette acceptation qui ne choisit pas et qui cherche son point de départ, non pas dans telle ou telle chose, mais dans toutes les choses et plus profondément, en deçà d'elles, dans l'indétermination de l'être, s'il doit se tenir au point d'intersection de rapports infinis, lieu ouvert et comme nul où s'entrecroisent les destins étrangers, alors il peut bien dire joyeusement qu'il prend son point de départ dans les choses : ce qu'il appelle 'choses' n'est plus que la profondeur de l'immédiat et de l'indéterminé, et ce qu'il appelle point de départ est l'approche de ce point où rien ne commence, est 'la tension d'un commencement infini' – l'art lui-même comme origine ou encore l'expérience de l'Ouvert, la recherche d'un mourir véritable. » (Blanchot 1955, 200)

⁸⁴⁹ Comme le souligne Craig Robinson, l'objectif du poète dans « Stations » est le suivant : « His aim is to recover our sense of the biological reality of death, to confront it in its fullness and without our usual unthinking acceptance of the traditional frameworks of mediation. In the end, the steadiness of his gaze at the simple physical fact precipitates something of more than purely biological significance; we are prepared, in Heidegger's terms, for authentic Being-towards-death » (Robinson 37). Maurice Blanchot décrit la résolution absolue du poète face à la mort en des termes qui correspondent à l'expérience dépeinte par Ted Hughes. L'être-pour-la-mort de Heidegger peut correspondre, dans la lecture de Maurice Blanchot, à cette expérience de l'Ouvert faite par Orphée : en effet, il souligne le lien sémantique entre l'Ouvert du poème et la résolution dans la mort définie par Heidegger, à travers le mot choisi par Rilke dans un de ses sonnets d'Orphée : « Ainsi, dans un sonnet d'Orphée, exalte-t-il, comme un symbole de l'ouverture poétique, ce don de l'accueil infini : « *Toi, acceptation et force de tant de mondes* », dit-il en un vers où le mot *Entschluss*, résolution, faisant écho au mot *erschliessen*, s'ouvrir, révèle l'une des origines de l'*Entschlossenheit* de Heidegger, au sens d'acceptation résolue. » (Blanchot. *ibid.* 199-200)

e. « I am the needle magnetic » : psychopompes, guides et promis

Wodwo, comme *Gaudete*, est un recueil hybride, partagé entre la prose et la poésie, dont les textes s'appellent et se répondent, se lient ou s'accrochent, à la manière des poèmes et des images qui composent *Cave Birds*, faisant peu à peu valoir, de façon diffuse, le mouvement continu qui entraîne le sujet humain vers les ténèbres et le néant. A leur terme, aucune résolution triomphale n'attend le sujet humain qui est venu à bout de toutes les épreuves qui lui étaient imposées. Les textes qui ferment les recueils de Ted Hughes laissent le lecteur en suspens, sans réponse définitive. Il faut rajouter les pages d'une aventure infinie qui n'a d'autre conclusion que l'épuisement de toutes les forces humaines face à l'immensité illimitée du monde dans lequel il séjourne. Au cours de son périlleux voyage, le sujet poétique reçoit parfois l'aide précieuse d'un guide qui vient l'emporter ou simplement lui montrer du regard la voie à suivre, malgré la peur et le désespoir. Derrière les psychopompes qui indiquent le chemin de l'anéantissement vers le royaume des morts, se dessine cette autre figure qui guide le sujet humain tout au long de la route de l'accomplissement, car c'est d'elle dont il fera la rencontre voilée quand il en viendra provisoirement à bout : pour un instant de répit et de béatitude, la Déesse de l'Être Complet, Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis lui tendra la main et acceptera de s'unir à lui ; et face à sa promesse, le sujet humain tombera à genoux, non pas dans l'espoir de la « conquérir » mais pour faire tomber les armes.

Le dernier texte de la première partie de *Wodwo*, « The Bear », décrit le guide majestueux auquel l'homme devra se soumettre et emboîter le pas. Un mouvement progressif d'anéantissement, traçant le chemin vers la mort, s'inscrit dans la structure strophique elle-même : quatre quatrains sont suivis de deux tercets, d'un distique et d'un monostiche, faisant valoir la réduction du souffle poétique et vivant *ad nihilo*, alors que s'impose l'ours, puissant nocher qui vogue sur les fleuves infernaux. Le territoire immense de l'ours est mis en avant par la succession d'adjectifs épithètes qui qualifient « l'œil de la montagne » (« In the huge, wide-open, sleeping eye of the mountain »). L'ours constitue l'éclat au cœur même de la pupille (« The bear is the gleam in the pupil »), qui devient le point central autour duquel tout gravite. Alors que les Parques tissent et rompent l'écheveau des vies humaines, l'ours est celui qui rattache, à l'aide de la colle extraite des « os humains » (« With glue from people's bones »), « le début à la fin », se faisant maître du temps cyclique du monde de la nature. L'œil de la

montagne, déjà qualifié « d'endormi », fait écho à l'ours, qui lui aussi, est plongé dans le sommeil (« In his sleep » apparaît à deux reprises) : mais, dans cet état de veille, l'ours agit avec précision et efficacité, creusant « le mur de l'Univers avec le fémur d'un homme » (« digging / In his sleep / Through the wall of the Universe / With a man's femur »), construisant « un puits trop profond pour étinceler » (« a well / Too deep to glitter ») où est englouti et « digéré » un cri humain (« Where your shout is being digested »). L'image du puits s'ajoute à celle de la pupille étincelante : elle fait de l'ours une figure de l'abîme où l'homme doit s'abolir. Son éclat est si puissant qu'il se convertit en ténèbres, renversement également suggéré dans le reflet du fleuve où les hommes qui s'y penchent afin de s'abreuver découvrent l'indice de leur mort prochaine (« The bear is a river / Where people bending to drink / See their dead selves »).

Chaque métaphore qui désigne l'ours est accompagnée de l'indice d'une présence humaine, toujours renvoyée à sa propre disparition, qu'elle soit déjà réduite à l'état d'ossement ou encore vivante (« people's bones », « a man's femur », « their dead selves »). L'ours incarne le reflet narcissique qui, au fond de la pupille ou dans le miroitement de l'eau, conduit les hommes au néant. Il dort pour l'instant au centre d'un « royaume de murs » et d'un « réseau de rivières » (« The bear sleeps / In a kingdom of walls / In a web of rivers ») : le territoire du nocher, transporteur des morts dans les enfers, est à la fois un lieu ouvert de passage et de connexions (« web of rivers ») et un royaume secret et clos (« kingdom of walls »), duquel nul ne peut s'échapper. C'est cette épreuve que les hommes doivent accepter de finalement endurer (« to bear ») : a réduction de la strophe à un distique, et le remplacement du nom défini « The bear » par le simple pronom « He », participent d'un mouvement de condensation et d'accélération, également affirmé par la puissance directionnelle de la préposition « to ». Ils suggèrent la puissance de ce Charon animal, menant les hommes vers la dissolution. La mort, cependant, constitue l'absolu de l'ours (« His price is everything »), mettant en avant ce dernier contraste : à l'éclat ténébreux de la pupille, au reflet mortifère de la surface de l'eau désaltérante, à l'ouverture infinie du cloître fatal, s'ajoute enfin la force d'inclusion et de plénitude du néant que constitue la mort, récompense infinie du nocher attentif.

Dans *Cave Birds*, cette progressive et décisive métamorphose est initiée, dans « The Executioner », par un bourreau qui s'occupe non pas de trancher des têtes mais de remplir sans cesse tout l'univers qui l'entoure. La structure répétitive du poème, marquée par la récurrence de la formule « He fills up » met en avant la tâche monotone que le bourreau accomplit paisiblement. Il s'occupe des astres qu'il remplit un à un de ciguë (« Fills up / Sun, moon, stars, he fills them up // With his hemlock »), poison qui les assombrit (« They darken »), puis remplit

de la même manière « le soir et le matin », qui s'assombrissent à leur tour (« He fills up the evening and the morning, they darken »). Le geste unique et inlassablement répété par le placide bourreau concentre l'absolue vérité de l'épreuve que traverse à présent le sujet humain. A la brutalité de la torture, de l'écartèlement, du démembrement et de la destruction de son corps, décrits dans le texte précédent (« In These Fading Moments I Wanted to Say »), succède, dans le silence et la paix, le rituel de la transformation la plus profonde, qui fait de la mort non plus un événement terminal mais un mouvement continu et infini vers l'accomplissement et la plénitude. La mention de la ciguë rappelle le châtement réservé à Socrate : son serviteur, l'homme de la raison, doit lui aussi accepter le poison qui sera son remède. En s'assombrissant, le monde affiche le noir du *nigredo*, première étape de la métamorphose alchimique qu'arbore aussi le ténébreux oiseau dessiné par Leonard Baskin, « corbeau des corbeaux » annoncé dans le sous-titre. Ainsi est mise en évidence la vérité à l'œuvre dans la mort initiatique du sujet humain : il doit devenir son propre bourreau et officier à son propre trépas en un don de soi libre et volontaire. Lorsque le bourreau se tourne vers la mer pour l'emplir elle aussi (« He fills up the sea »), puis passe « sous les cieux remplis et aveugles » (« He comes in under the blind filled-up heaven »), et « traverse le visage rempli de l'eau sans lumière » (« Across the lightless filled-up face of water »), les adjectifs « blind » et « lightless » mettent en avant un accomplissement (« filled-up ») qui passe par le renoncement : le sujet doit accepter cette loi équivoque qui réclame qu'il soit à la fois comblé et anéanti.

Progressant des plus grands éléments du monde jusqu'à ses plus infimes détails, le bourreau s'occupe des fleuves et des routes, qu'il remplit comme des tentacules (« He fills up the rivers he fills up the roads, like tentacles »), puis des ruisseaux et des chemins qui, une fois pleins, deviennent semblables à des veines (« He fills up the streams and the paths, like veins »). Le corps de la nature, placé entre les mains du bourreau, se transforme, alors que le sujet humain s'unit et se dissout dans sa matrice tellurique enténébrée. Goutte à goutte, et pas à pas, les ténèbres étendent leur pouvoir, emplissent le corps humain et celui de la nature, le corps de l'oiseau représenté par Leonard Baskin, (« The tap drips darkness darkness »), et le corps du texte (CB 23). Le bourreau tache désormais de remplir le miroir, la coupe, les pensées du sujet humain jusqu'au bord de ses yeux (« He fills up the mirror, he fills up the cup / He fills up your thoughts to the brims of your eyes »). En levant la main pour les toucher, le sujet humain peut constater qu'ils sont effectivement remplis (« And now lifting your hand you touch at your eyes // Which he has completely filled up ») et il effectue un premier geste signifiant, que complète le suivant : en tentant de toucher son bourreau (« You touch him »), il répond aux mouvements de ce dernier, devenant son *alter ego*, mais il fait aussi l'expérience

d'un nouveau rapport au monde. Il n'a plus la moindre idée de ce qui s'est passé ou de ce qui lui appartient encore (« You have no idea what has happened / To what is no longer yours »), patientant dans le néant absolu, sans pensées ni désirs qui le détournent du chemin univoque tracé par son guide. La conclusion ambiguë du poème fait valoir un double événement inédit : d'une part, il semble que le monde qui s'étend sous les yeux du sujet humain « ne se soit jamais ouvert » (« It feels like the world / Before your eyes ever opened ») parce que le monde ne pouvait effectivement s'ouvrir qu'en s'étant accompli dans la plénitude de l'anéantissement. D'autre part, la possibilité existe encore que les yeux du sujet humain soient restés fermés tandis qu'il apprenait à faire l'expérience du monde au contact de son bourreau (« You touch him [...] / It feels like the world »), incarnant le monde palpable qu'il a rempli par ses soins, et qu'il a désormais fait sien. Enfin, l'écho formé entre les deux verbes « fill » et « feel » fait de l'expérience sensible et du contact avec la mort les conditions de la renaissance du sujet humain. Le rythme incantatoire du poème, fondé sur la reprise incessante des mêmes termes, veut dissoudre leurs limites et permettre le miracle d'une expérience authentique de l'altérité, de l'inconnu et de l'étranger. La structure du poème elle-même devient ainsi l'instrument du sujet poétique qui, en esquissant le geste volontaire d'une mise en relation physique avec le monde qui l'entoure et son altérité, pourra effectivement, une fois traversée l'épreuve de l'anéantissement, s'épanouir et s'accomplir.

Dans « The Guide », un dialogue s'établit entre le sujet humain et la figure féminine qui vient à sa rencontre pour l'accueillir, le protéger et le guider. C'est au moment où « tout ce qui peut tomber est tombé » que « quelque chose se lève » (« When everything that can fall has fallen / Something rises »), faisant valoir, par le polyptote formé entre les formes verbales « fall » et « fallen » et par l'opposition directe avec le verbe « rise », la renaissance complète et le renouveau du sujet humain. C'est la réponse que le guide du protagoniste lui apporte : le fœtus-graine en suspension de « A Flayed Crow in the Hall of Judgement », qui s'élevait « au-delà de la hauteur » (« I rise beyond height ») et « chutait par-delà la chute » (« I fall past falling ») a franchi une nouvelle étape. Il a dépassé les doutes et la peur, et il a répondu à la question que le sujet humain présenté dans le huitième poème de l'Épilogue de *Gaudete* se pose encore (« How far can I fall? »). Ici, le sous-titre du poème, « A Scarecrow Swift » le révèle : le martinet-guide du « corbeau écorché » de « A Flayed Crow in the Hall of Judgement » est « l'épouvantail » qui n'a pas pour but de repousser les menaces qui entourent son protégé, mais au contraire lui révèle l'inanité de l'effroi et le débarrasse de la peur qui le caractérisait (« scarecrow »). Du néant dans lequel le protagoniste de « A Flayed Crow in the Hall of Judgement » flottait, perdu dans un entre-deux indistinct, son guide est venu le chercher pour l'accompagner

vers des horizons repoussés. En effet, une opposition similaire entre les adverbes « here » et « there », puis entre les adjectifs démonstratifs « that » et « this », dans les deux vers suivants, met en avant un mouvement de va-et-vient qui suggère l'épanouissement d'une forme nouvelle de vie, transportée vers un chemin que doit suivre l'homme pour renaître de ses cendres (« is my headway »). Cette voie est celle de l'errance, de la fuite (« leaving ») et de l'évasion (« evading »), liberté de la marche sans attente sur un chemin ne menant nulle part. Comme le souligne Ted Hughes dans l'introduction qu'il donne du poème à la radio, le voyage de son personnage semble alors à peine commencer (« It seems as if his real journey through the heaven of eagles were only just beginning », Robinson 138).

C'est ce même mouvement d'aller et venue vertical, de catabase et d'anabase, que décrivent également plusieurs poèmes de *Remains of Elmet* : dans « Abel Cross, Crimsworth Dene », par exemple, les hurlements des cieux s'abattent sur la terre désolée (« Where the howlings of heaven / Pour down on to earth ») jusqu'à ce que s'élance à nouveau vers eux le bonheur « secret et sauvage » d'un chant d'alouette qui, caché dans le vent, demeure inaudible et hors d'atteinte (« A happiness starts up, secret and wild / Like a lark-song just out of hearing / Hidden in the wind »). En lui, se dissimule la joie silencieuse et maligne qui, comme un éclat rocailleux d'étoile, « sait que rien de plus ne peut lui arriver dans son berceau-tombeau (« A silent evil joy / Like a star-broken stone / Who knows nothing more can happen to it / In its cradle-grave ») : en effet, comme le suggère « Lumb Chimneys », il faut mourir pour pouvoir renaître, et il faut plonger dans la terre avec la détermination des racines, pour pouvoir tourner ses pétales bourgeonnants vers le ciel d'un avenir éclatant (« Before these chimneys can flower again / They must fall into the only future, into earth »). Dans « West Laithe Cobbles », ainsi, le soleil lui-même est tombé dans les mains de l'eau (« The fallen sun / Is in the hands of water ») : la formule « It is all / Happening to the sun » suggère, comme dans « Abel Cross, Crimsworth Dene », l'inévitabilité de ce cheminement (« Who knows nothing more can happen to it ») que les poèmes « Long Screams » et « Curlews » font eux aussi valoir. A nouveau, le cri qui marque la résistance absolue de la vie dans la mort s'élève vers le ciel (« Lifts a cry », « They lift / Out of the maternal watery blue lines // Stripped of all but their cry »), répondant à l'appel de l'eau frémissante et du dieu des horizons désormais ouverts. Ce sont les mouvements des astres et leurs éclats rocailleux qui en offrent le modèle le plus éloquent : les lunes nouvelles, englouties par la bruyère des landes, se font remplacer par les pleines lunes qui, comme des ballons aux reflets d'or, se lancent à l'assaut du ciel (« New moons sink into the heather / And full golden moons // Bulge over spent walls »). Dans « Spring-Dusk » comme dans « Curlews », les oiseaux chantent ce long cheminement, et leur vol en dessine les épreuves

: ils s'élancent ou plongent (« A snipe [...] / Hurtles upwards and downwards », « Climbing and diving ») avec persévérance, sachant qu'il faut explorer les profondeurs de la terre d'acier pour découvrir, dans les douloureuses plaies de ses mines, le sang de la précieuse améthyste (« Spring Dusk / – a frost-frail / Amethyst. // An iron earth sinking, / Frozen in its wounds »).

Dans le huitième poème de l'Épilogue de *Gaudete*, le sujet humain le reconnaît enfin : est venu le temps de « la collision avec la terre » (« Collision with the earth has finally come »). L'écho occlusif entre les premier et dernier mots du vers, « collision » et « come », et l'inclusion du sujet, qui se demande jusqu'où il peut choir (« How far can I fall? ») mettent en avant ce choc qui entraîne la figure humaine dans un mouvement infini et un temps renouvelé. Divers symboles émaillent le texte, comme autant d'éclats rocaillieux d'étoile ramenant le sujet humain à la précarité de son existence et lui rappelant l'inévitabilité de l'épreuve : l'algue à la dérive est la substance dont il se nourrit (« A kelp, adrift »), alors que s'opposent, face à lui, un mont enraciné dans la pierre des cieux (« A mountain / Rooted in stone of heaven »), et une mer, où apparaissent des lunes spectrales dans les flots déchaînés (« A sea / Full of moon-ghost, with mangling waters »). Tandis que ces éléments, convoqués dans le premier vers de chaque distique, sont mis en valeur, le sujet humain n'apparaît qu'à travers une question insoluble, et au détour du vers, retranché dans le discret pronom « my ». Cet effacement subjectif met en valeur la puissance des éléments naturels, fussent-ils modeste brin d'algue ou mont et mer majestueux. A travers ces images, la « collision » et la réunion à l'œuvre dans le monde naturel sont aussi mises en évidence : les racines de la montagne rejoignent les hauteurs célestes ; de même, l'astre nocturne vient se refléter et emplir les flots violents de la mer. Le sujet humain « dérive », lui aussi, au gré du vent et du courant marin. La poussière qui se trouve dans sa main ne renvoie pas seulement à sa nature terrienne : inapte à s'adapter aux « parties de l'eau », elle est, balayée par le vent, cette « boussole de nombreux nords » qui rappelle à l'homme qu'il n'est le centre de rien, qu'il n'appartient que de manière précaire à la terre, à la mer ou aux cieux, et qu'aucun repère stable ne demeure dans un monde en mouvement permanent (« Dust on my hand / Helpless to fit the pieces of water / A needle of many Norths »). L'omniprésence de mots courts (seulement deux termes, l'adverbe « finally » et l'adjectif « useless » présentent trois syllabes), que reflète aussi le recours à des strophes courtes, s'ajoutent au rythme saccadé des vers à la longueur irrégulière : ils mettent en avant un sujet poétique titubant, avançant pas à pas sous le choc de la « collision ». Chancelant, il n'élève qu'une voix blanche, absente à elle-même, qui a compris, dans le poème précédent, que tout est éphémère et infiniment changeant (« In a world where all is temporary / And must pass for its opposite »).

Le sujet humain, cependant, n'a jamais été seul, et dans le treizième poème de l'Épilogue, portée par les vagues, arrive une figure féminine et le « tu » auquel il s'adresse le tient dans ses bras (« An unearthly woman wading shorewards / With me in your arms »). Elle ne vient pas de la Terre (« unearthly ») car elle est la Terre-Mère en personne : elle est la Déesse de l'Être Complet, à la fois Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis, son bourreau, son guide et sa promise. Cette figure à la fois exigeante et réconfortante apparaît dans *Cave Birds* : le sujet humain mis en avant dans « The Guide » est enveloppé dans les bras chauds de « maman neige » (« Where the snow mama cuddled you warm ») et il s'élève, soutenu par une figure féminine puissante, capable d'initier le renouveau (« I start ») et d'emporter avec elle l'être qui s'unit à elle (« I fly up. I lift you »). La reprise anaphorique du pronom relatif spatial « Where », qui remplace le pronom relatif temporel « When » met en avant un moment et un lieu décisifs où émerge une figure salvatrice qui, pourtant, depuis le début, était là : c'était elle qui, dans « In These Fading Moments I Wanted to Say » lui révélait la violence implacable du monde naturel ainsi que la nécessité de la dissolution et de la mort. C'était elle, encore, qui, dans « The Baptist », l'enveloppait d'un voile sacré, à la fois langes et suaire, recouvrant la graine d'une armure de neige pour œuvrer à sa renaissance. La retenue des vers de « The Guide », particulièrement courts, qui décrivent chacun des gestes de la figure féminine et la font s'exprimer (« I start », « I fly up. I lift you ») souligne, par un effet de suspension, son rôle crucial. Le sujet humain doit s'en remettre à elle et lui faire entièrement confiance, se suspendant à ses lèvres et à ses paroles laconiques, qui égrènent de façon elliptique les indices qui le guideront sur la voie à suivre. C'est ce que suggère la formule « Tumbling worlds / Open my way » : alors que les mondes s'écroulent, elle s'élève comme un ange ou un aigle, emportant avec elle le sujet humain (« And you cling / And we go »). L'alternance des pronoms personnels, faisant à la fois valoir le « je » de la figure féminine et le « tu » de l'être humain, jusqu'à leur réunion dans le pronom « we », met en évidence la réconciliation des forces opposées, dans un cheminement sans entrave qui a permis un échange authentique. Ainsi, c'est le « je » du sujet humain qui est à présent le « tu » de l'étranger, dont il a accepté enfin de faire la rencontre et dont il a fait sienne l'altérité, en l'accueillant dans son intimité.

Les deux êtres ainsi rassemblés s'envolent, portés par le vent et le pénétrant (« Into the wind ») pour une métamorphose magique. Un vent rouge et un vent noir sont mis en avant : le premier « vide » le sujet humain entièrement (« To empty you »), et le second le fouille intégralement (« to scour you »), examinant son corps et son âme pour le purifier définitivement. Ils sont les souffles alchimiques qui procèdent depuis le début à la

métamorphose du sujet humain, passant du noir du *nigredo* initial au rouge du *rubedo* final. Enfin, c'est un « non vent », un « souffle infime » (« Then the non-wind, a least breath ») qui remplit à nouveau l'être humain des forces élémentaires qui sont celles des origines (« Fills you from easy sources »). Ce non-vent, comme le suggère Leonard Scigaj, est bien celui de la plénitude infinie : dans le *Bardo Thodol*, le livre des morts tibétain, le *nirvana* désigne en sanskrit une littérale « extinction » du souffle vital, signant la libération de l'être (Scigaj 219). Dans *The Hero With a Thousand Faces*, Joseph Campbell le met en avant avec éloquence, en décrivant les épreuves traversées par le héros des mythologies orientales : l'être qui a traversé l'épreuve du néant et de la non-conscience, pénètre le domaine de la conscience absolue et de l'espace infini, passe de transe en transe, jusqu'au *nirvana* qui consacre sa béatitude et sa plénitude.⁸⁵⁰ La figure féminine qui accompagne le protagoniste de *Cave Birds* est « l'aiguille magnétique » (« I am the needle // Magnetic / A tremor ») qui lui indiquait déjà, dans « The Gatekeeper », la route à prendre pour le plus grand voyage, « l'aiguille des nombreux nords » (« A needle of many Norths ») qui guide aussi le sujet poétique de l'Épilogue de *Gaudete*, et qui, dans le vingt-cinquième poème, est l'aiguille qui l'empêche de dévier de sa route (« The coffin, spurred by its screws, / Took a wrong turning »), et lui montre indéfectiblement l'axe à suivre (« As for me / All I have // For an axle // Is your needle / Through my brains »). Dans « Spring-Dusk », extrait de *Remains of Elmet*, elle est l'aiguille qui vient ouvrir l'œuf dans lequel se cache l'être prêt à renaître : l'emploi du verbe « drawing », cependant, fait également valoir la pointe de l'outil qui permet à l'artiste, usant de poussière de lune, éclat d'astre rocailleux, comme de carbone, de dessiner les formes du renouveau (« Drawing the new / Needle of moon / Down // Gently // Into its eggs »). Cette aiguille, dans « The Guide », anime le sujet humain en quête du « frisson » d'une découverte fondamentale (« The searcher / The finder ») : en ce point où elle perce sa peau, l'aiguille du guide infuse à l'homme des énergies qui l'animent d'un tremblement et lui font voir son propre reflet. Comme le conclut le quatorzième poème de l'Épilogue, les regards se croisent, dans la quête d'une communion éternelle (« It was looking for me. // I was looking for you / You were looking for

⁸⁵⁰ « Thereupon The Blessed One rising from the cessation of his perception and sensation, entered the realm of neither perception nor yet non-perception; and rising from the realm of neither perception or yet non-perception, he entered the realm of nothingness; and rising from the realm of nothingness, he entered the realm of infinity of consciousness; and rising from the realm of infinity of consciousness, he entered the realm of the infinity of space; and rising from the realm of the infinity of space, he entered the fourth trance; and rising from the fourth trance, he entered the third trance; and rising from the third trance, he entered the second trance; and rising from the second trance, he entered the first trance; and rising from the first trance, he entered the second trance; and rising from the second trance, he entered the third trance; and rising from the third trance, he entered the fourth trance; and rising from the fourth trance, immediately The Blessed One passed into Nirvana. » (Campbell 336)

me »), révélant que chercher et découvrir ne sont qu'une seule et même chose, les deux faces d'un miroir recollé dans un frisson magique.

La métamorphose alchimique qui est employée révèle l'importance, à toujours plus d'égards, de la pensée de Carl Gustav Jung dans les textes composés par Ted Hughes, mais elle signale également les affinités que les images proposées par le poète entretiennent avec la mystique orientale, lui qui rapprochaient les soufis des chamans œuvrant à la régénération de la psyché humaine.⁸⁵¹ Il emprunte ainsi de nombreux motifs au soufisme, cette branche mystique de l'islam dans laquelle l'anéantissement du soi est une étape nécessaire à l'accomplissement suprême dans l'unicité divine. A travers le cheminement du protagoniste de *Cave Birds*, notamment, apparaît l'influence de l'œuvre de l'alchimiste et mystique persan Farīd ad-Dīn 'Aṭṭār. Dans *Le Cantique des oiseaux*, est en effet raconté le périple des oiseaux qui s'envolent pour traverser les sept hautes vallées et aller à la rencontre de la Sîmorgh, « la pure Essence de l'Oiseau souverain » qui les révélera à eux-mêmes et leur permettra de s'accomplir dans la Plénitude de sa Présence, d'une façon qui n'est pas sans évoquer le parcours du sujet humain mis en scène dans les poèmes de Ted Hughes. Des milliers d'oiseaux qui se sont mis en route, seuls trente sont rescapés et parviennent jusqu'à Sîmorgh : mais alors, face à elle, ils ne voient qu'eux-mêmes. A leur image, l'être humain décrit par Ted Hughes bute, par son regard, contre l'invisibilité d'une Déesse qui demeure voilée, et se heurte, par sa parole, à l'indicibilité d'une Déesse qui demeure sans nom.⁸⁵² Dans le *Cantique*, une huppe endosse le rôle d'aède et de guide : elle est le double du poète qui prend en charge la narration poétique, et elle sert aussi de repère aux oiseaux au cours de leur voyage.⁸⁵³ Ce dernier, comme

⁸⁵¹ Ted Hughes met en avant l'universalité de ce processus qui traverse tant de traditions religieuses : « But if Shamanism is such a personal, poetic, profound engagement with the miraculous forces of the universe, what is Sufism? [...] As Robert Graves notes in his introduction, what is known as the Druidic tradition, like that of the early schools of poets in Ireland, shows surprising relationships to the outlook and training of the Sufis, who do not evangelize, have no established dogma, but wander all over the world planting schools, as at the root of Vedanta, and of Zen ». Le schéma du vol chamanique ressemble en effet au parcours initiatique des soufis : « Candidates for Sufi-hood are selected for their natural aptitude to the Sufi way: they undergo many years of rigorous mental and spiritual training in the Sufi schools, a highly refined course of moral and self-development, annihilating themselves without heaven or hell or religious paraphernalia of any kind, and without leaving life in the world, to become the living substance of Allah, the power of Creation: a master Sufi lives this love, and performs therefore incredible miracles as a matter of course. His purpose is to lead others along the Sufi way, but only those who, coming to be led, are capable of being led. The Sufis, said to number fifty million strong, must be the only society of sensible men there has ever been on earth. » (WP 59)

⁸⁵² « Les oiseaux dont les ailes étaient déjà brûlées / Dirent : 'Voici nos âmes. Que le feu les dévore ! / Le papillon jamais eut-il peur de la flamme / Lui qui dans le feu même atteint à la Présence ? / Il se peut que jamais nous n'atteignons l'aimée / Mais nous pouvons au moins ici nous consumer / Si l'Être désiré est pour nous hors d'atteinte / Il nous reste ici même à nous anéantir.' » ('Aṭṭār. v. 4215-8, 328)

⁸⁵³ Comme le signale Leili Anvar, traductrice du *Cantique des oiseaux*, « 'Aṭṭār joue dès l'ouverture du récit sur la proximité sonore entre *hodhod* ('la huppe') et *hâdî* ('le guide'), et investit ainsi la petite huppe auréolée d'or de la fonction de conteur, d'éclaireur du Chemin et de maître spirituel. » ('Aṭṭār 11)

celui qu'entreprend le sujet humain mis en scène dans l'œuvre de Ted Hughes, réclame un courage sans faille : « Il faut donner sa vie au seuil de ce Palais / Il faut être un héros, renoncer à la vie / Pour le titre de gloire d'être un homme du Chemin / Si la vie ne vaut rien sans la Vie de la vie / Sacrifie ta chère vie, conduis-toi en homme libre / Car Elle, ta Source vive, te remplira de Vie » ('Attār. v. 733-6, 89) Alors, seulement, l'être humain, à l'image des oiseaux, trouvera la résolution qui réunit le « je » et le « tu » pour jouir d'une vie et d'une liberté éternelles, au terme d'une quête qui n'a d'autre objet qu'elle-même comme le chantent les oiseaux du *Cantique* : « Mais Moi, Je suis la seule véritable Sîmorgh / Je suis la pure Essence de l'Oiseau souverain / Il vous faut maintenant, dans la grâce et la joie / Annihiler votre être tout entier en Moi / Afin de vous trouver vous-mêmes dedans Moi » ('Attār. v. 4284-5, 333) Dans la mystique soufie, l'ultime étape du cheminement est celle où se conjoignent « fanâ », l'annihilation en Dieu, et « baqâ », la survivance éternelle, et c'est un voyage similaire qu'entreprend le sujet poétique qui accepte de s'anéantir dans la mort, en un don sans réserve, pour pouvoir connaître le renouveau d'un accomplissement infini.⁸⁵⁴

f. Le renouveau cyclique : le baptême dans l'hiver du monde et le seuil de la conversion

Si Ted Hughes s'attache à faire valoir le caractère dérisoire et éphémère des vies humaines, c'est pour leur redonner toute leur intensité : la mort n'y marque qu'une étape nécessaire, un seuil qu'il faut franchir pour progresser sur un chemin infini et s'adapter au mouvement dicté par la nature. Dans *Lupercal*, c'est notamment le sujet de « The Voyage », « Relic » et « Urn Burial ». La mutabilité du monde marin révèle aux hommes le véritable objet du « voyage » que la vie constitue ; malgré sa violence, la nature est régie par un mouvement à la permanence réconfortante, qui exige seulement de l'être humain qu'il s'engage et s'accomplisse en s'y soumettant. Dans « The Voyage », sa centralité est ainsi remise en question : les marques pronominales de la première personne du singulier, qui déterminent le

⁸⁵⁴ Dans l'introduction qu'elle donne du *Cantique des oiseaux*, Leili Anvar précise : « Sîmorgh est invisible pour les yeux. Sîmorgh est indicible par la parole. Le seul moyen de l'atteindre : se jeter dans le feu de Sa présence et disparaître ! Alors, nous dit 'Attār, il ne reste plus rien à dire car de cet état nul n'est jamais revenu pour en faire le récit. Cette ultime étape est celle où *fanâ* ('annihilation en Dieu') et *baqâ* ('survivance éternelle') se conjoignent. En devenant rien, l'âme enivrée d'amour rejoint le Tout. » ('Attār 14)

sujet de la phrase « My words and looks » sont postposées, tandis que le complément « Without hope », thématique, met en valeur la résolution de celui qui comprend que la disparition est inévitable. Les réussites humaines, qui permettent à certains visages de rester connus (« known face ») et à certains noms d'être gardés en mémoire (« held name »), peuvent bien être immortalisées dans les livres (« book might keep those »), mais elles demeurent précaires, et les hommes finissent tôt ou tard par regagner leur lit de mort (« Death-bed »). Les adjectifs « known » et « held », ainsi que le verbe « keep » établissent un contraste par rapport au verbe « move » : ils opposent la vanité des rêves humains d'immortalité aux lois de l'univers qui sont fondées sur le changement permanent. De plus, à l'individualité et au désir de reconnaissance, s'oppose le mouvement inclusif et pluriel de la nature : aux formes singulières « known face nor held name » s'appliquant aux hommes, s'opposent les noms pluriels définissant la mer, « Accumulations and changes ». Le poète met en avant le paradoxe de la connaissance, de la reconnaissance et de la renommée humaines : elles sont limitées, mortelles, ou restreintes à l'épaisseur des livres. Au contraire, l'objet du « voyage » demeure insaisissable et mouvant, comme la mer. Cette dernière, régie par un impératif de rassemblement et de transformation incessant, entoure et comprend tous les éléments étrangers qui viennent la peupler et se fondre en elle : le nom « sea », placé non pas au centre, mais au début et à la fin de la phrase, fait apparaître le décentrement auquel œuvre la nature (« The whole sea's // Accumulations and changes / Are the sea ») et auquel les hommes doivent se soumettre.

La mer est en constant déplacement, toujours ailleurs (« The sea's elsewhere / Than surrenders to sand and rocks ») : même là où elle s'abandonne au sable et aux rochers, elle fuit encore. Elle se dissimule en permanence dans des recoins insoupçonnés, loin du centre où se focalisent le regard ou les mots qui tentent de la capturer (« Other than men taste who drown out there »), et qui finiront inéluctablement par être engloutis par une force qui leur sera supérieure. « Relic » met quant à lui en scène le caractère limitrophe du bord de mer ; la description des créatures qui vivent dans cet entre-deux entre terre et mer est également l'occasion de la mise en avant d'un autre seuil, entre la vie et la mort. Le titre, « Relic », le met aussi en évidence : les éléments évoqués, malmenés par les rudes lois de la nature, endurent avec résignation les épreuves, repoussant la frontière qui délimite clairement vie et trépas. Les crustacés, crabes et roussettes décrits dans le poème (« crabs, dogfish ») en sont le parfait exemple : l'armure que constitue leur coquille leur permet de résister depuis des millénaires. Êtres primitifs, presque fossilisés, ils incarnent des forces minimales de vie et néanmoins pérennes. Ils affrontent le passage inlassable des vagues, qui les maltraitent et les projettent de part et d'autre (« broken by the breakers or tossed / To flap for half an hour and turn to a crust »)

: les vers y font écho, faisant valoir, à travers la brutalité des sonorités, l'impact des brisants sur les coquilles, le remous incessant qui balaie les éléments de la mer, insignifiants face à la puissance des eaux.⁸⁵⁵ L'hostilité des fonds marins est soulignée par la profonde obscurité et le froid glacial qui y règnent. La rime formée entre l'adjectif « cold » et le verbe « hold » (« In that darkness camaraderie does not hold »), le déséquilibre menaçant et disgracieux de l'incise dans le vers « Nothing touches but, clutching, devours », et la force sonore exceptionnelle de la structure parallèle « go down jaws; go gnawn bare » mettent en avant l'univers hostile et menaçant des ténèbres sous-marines, où se livre une guerre sans répit contre la mort. La puissance de la paronomase, dans cette dernière formule, amène le lecteur à vérifier et à éprouver lui-même l'agressivité carnassière qui permet aux créatures des fonds marins de survivre tant bien que mal. Pourtant, le passage du nom « jaw » à « jawbone » rappelle que la fin est toujours proche, et que la mer, Reine dévoratrice infernale, invariablement, triomphe, recrachant avec indifférence les reliques de son festin sur les plages désertes (« Jaws / Eat and are finished and the jawbone comes to the beach »).

L'oxymore « Continue the beginning », et l'image de l'ouroboros qui apparaît dans le vers « Time in the sea eats its tail » rendent cependant justice aux lois imposées par le monde de la nature. Le seuil que représente le bord de l'eau et la violence qui se tapit dans ses profondeurs, ne font que révéler la complexité de ses lois et leur équité infaillible. Elles rendent caduques les frontières clairement établies par les hommes et ridicules leur soif de pouvoir : vie et mort font partie d'un même territoire, celui de la nature aux limites elles-mêmes indistinctes. Il faut lutter avec vaillance et résister à la rudesse d'une épreuve perdue d'avance : la mer, prospère, triomphe inéluctablement, et « nul ne s'enrichit » en elle (« None grow rich in the sea »). Le sujet humain doit se soumettre aux impératifs cycliques imposés par la nature et accepter de disparaître pour enfin participer à sa force de permanence. Il doit suivre l'exemple des crustacés malmenés par les flots qui, résistant aux assauts de l'éternité, finissent par se fondre dans la roche et ainsi poursuivre leur traversée du temps, humbles et immortels. C'est cela qu'apprennent aussi les oiseaux du *Cantique* de Farīd ad-Dīn 'Aṭṭār quand ils parviennent dans la septième vallée, celle du Dénuelement et de l'Anéantissement : « Quelle langue peut dire cet état, ce néant ? / C'est un monde d'oubli, d'absence et de silence / Où l'âme déambule hagarde, muette et sourde ». Seul celui qui veut bien « se [perdre] dans l'océan sans fin / Trouvera le repos en se perdant lui-même / Car dans cet océan débordant de repos /

⁸⁵⁵ Aux allitérations plosives du polyptote « broken » et « breakers » et du verbe « flap » s'ajoutent aux fricatives de ce dernier et de « half » et aux dentales de « tossed », « To », « turn » et « crust ». (CP 78)

Le cœur ne trouve rien que la perte absolue / Puis, s'il lui est donné de revenir à lui / En lui s'ouvrira l'œil qui peut voir les secrets ». Il faut faire face à l'épreuve avec la plus grande humilité : l'être pur se jette dans l'océan, et c'est parce qu'il « ne sait pas qu'il est et ainsi disparaît », parce que « ses mouvements alors épousent ceux des flots », parce qu'il accepte de « cesser d'exister », qu'il « acquiert la beauté », et « [n'étant] plus, il est », miracle de l'anéantissement qui permet le renouveau ('Atṭār. v. 3968-84, 309-10).

L'humilité réclamée à l'homme face à la souveraineté de la nature et l'inévitabilité de la dissolution constitue une valeur capitale dans l'œuvre de Ted Hughes : c'est l'objet de la révélation qui permettra au sujet humain de s'accomplir enfin, et de regarder son reflet, pour la première fois, d'un œil détaché et serein. Cet accomplissement réflexif est signifié dans le poème « Urn Burial » à travers la formule pronominale « The whole of himself to himself », qui apparaît aussi dans « A Dream of Horses », également extrait de *Lupercal*, dans l'énigme du vers final « he forever itself a circling of the hooves of horses ». Dans ce dernier poème, le passage du pronom masculin « he » au réflexif « itself » est source de confusion. Il signifie l'inclusion de l'individualité subjective au sein d'un ensemble impersonnel, plus grand que lui, qui le dépasse et l'entraîne. La forme circulaire des sabots des chevaux renvoyait au fonctionnement cyclique du monde de la nature, au sein duquel le « Jour du jugement dernier » (« doomsday ») ne sonnait aucun glas, mais marquait l'étape primordiale de l'immersion et de la dissolution de l'individu au sein d'un ordre harmonieux l'englobant tout entier. Le premier mot, du poème « Urn Burial », l'adjectif « Born », contraste avec l'idée d'enfouissement signifiée dans le titre. C'est au contraire la vie qui est mise au premier plan, celle paisible, humble et pérenne, des pierres et de l'herbe (« gentle stones and grass »). Elles incarnent des formes de vie élémentaires et durables, capables de guider l'homme au seuil de sa propre mort. Le sujet humain a fait sien ce combat qui le mène vers le royaume des enfers : il y pénètre comme dans une danse (« No foot wrong in the dance figure »), et accompagne de son chant son passage dans un nouveau territoire, où il s'en remet à la terre et lui offre tout son être pour assurer l'infinité de sa puissance (« So by manners, by music, to abash / The wretch of death that stands in his shoes: / The aping shape of earth – sure / Of its weight now as in future »).

L'omniprésence du motif marin dans ces poèmes rappelle l'homme à sa matrice originelle, alors qu'il apprend le « décentrement » de son individualité et l'humilité nécessaire à l'acceptation des lois cycliques qui régissent le monde naturel. C'est ainsi que le lecteur apprend lui aussi à décentrer son regard, à se concentrer sur les marges, et à prêter attention aux écarts. Si l'homme doit apprendre à s'ouvrir à l'inconnu, à traverser les épreuves et à endurer la mort, le lecteur apprend lui aussi à apprivoiser les énigmes de l'écriture, à lire dans

ses creux, à faire sens de l'aporie et du silence. Cette présence à soi dans la lecture et dans la vie atteste le franchissement d'un seuil signifiant, la découverte d'une percée dans le sens, que la richesse des métaphores et la vivacité des figures rendent manifestes. Parmi les images développées par ces poèmes s'impose tout particulièrement celle de l'immersion dans le monde sous-marin : l'homme est englouti dans la mort, tout comme les « reliques » le sont dans la mer, ou tout comme le lecteur s'immerge dans la lecture pour en pénétrer les secrets, dans un échange fécond. La musique qui résonne dans « *Urn Burial* » est alors celle de ces « chants primitifs » évoqués par Ted Hughes dans son analyse de l'œuvre de C. M. Bowra, où il retrouvait dans des chants traditionnels la source de toute poésie, celle capable de mettre au jour « le cœur le plus intimement enfoui » de la nature vivante (« as revealing as the inmost buried nature of the thing »).⁸⁵⁶ Dans *Le Sacré et le profane*, Mircea Eliade souligne l'universalité de certains symboles, et met tout particulièrement en avant le motif du baptême dans le cadre du symbolisme aquatique. Les textes chrétiens font ainsi valoir « la multivalence symbolique du baptême » qui « représente la mort et la sépulture, la vie et la résurrection ». Il faut ainsi noter, « avant tout, la valorisation du baptême comme descente dans l'abîme des Eaux pour un duel avec le monstre marin », mais aussi la « valorisation du baptême comme répétition du Déluge » : « Le Déluge figure aussi bien la descente aux profondeurs marines que le baptême ». « De même que Noé avait affronté la Mer de la Mort, dans laquelle l'humanité pécheresse avait été anéantie, et en avait émergé, de même le nouveau baptisé descend dans la piscine baptismale pour affronter le Dragon de la mer dans un combat suprême et en sortir vainqueur ». Mircea Eliade met surtout en avant le parallèle établi dans la symbolique baptismale entre les figures du Christ et d'Adam, à travers leur nudité commune au cours de ce rituel. « La nudité baptismale, elle aussi, comporte une signification rituelle et métaphysique à la fois : c'est l'abandon du 'vieux vêtement de corruption et de péché que le baptisé dépouille à la suite du Christ, celui dont Adam avait été revêtu après le péché', mais également le retour à l'innocence primitive, à la condition d'Adam avant la chute » (Eliade 1965, 114-6).

⁸⁵⁶ Dans sa revue du livre de C.M. Bowra, *Primitive Song*, publiée en 1962, Hughes revient sur les formes d'expression poétique les plus anciennes: « We imagine primitives to possess some of the qualities of ideal poetry – full of zest, clairvoyantly sensitive, realistic, whole, natural, and passionate; and so we might well look at their songs hopefully. And since only a cautious anthropologist could doubt that in broad human essentials the songs reproduce the features of our own literature's embryonic stage, we wonder if these earliest stirrings of the poetic impulse might show something analogous to the gills in the human embryo, something as revealing of the inmost buried nature of the thing. [...] Poetry at its most primitive seems first to occur as a one-line chant of nonsense syllables in accompaniment to the rhythm of a stamping dance. Chimpanzees have got this far, and with them there is evidently not much before it. From that point, its development is moot, but among its early achievements are hints of the parallelism that becomes so powerful in Hebrew poetry and Shakespeare, a tendency to couplets, artful use of repetition and variations, and possibly rhyme. » (WP 33-4)

Le sujet humain, et en particulier l'Adam que Ted Hughes met en avant dans ses poèmes, ne rêve pas de l'ignorante innocence du paradis : il a connu le pire, il a survécu à la chute et il ne veut se redresser que pour avancer sur un chemin encore semé d'embûches. Cependant, Mircea Eliade conclut en prenant soin de souligner que la symbolique chrétienne et judaïque s'inscrit dans la continuité d'un vaste héritage mythologique où « le rituel initiatique de l'épreuve (lutte contre le monstre), de la mort et de la résurrection symboliques (la naissance de l'homme nouveau) » est déjà présent. Ces images ont survécu, « fût-ce obscurément, dès les temps pré-mosaïques », car elles étaient « capables de recouvrer, à n'importe quel moment, une puissante actualité religieuse » (Eliade. *ibid.* 117-8). L'actualité que le poète donne à ses images est celle d'une immersion dans les ténèbres sous-marines, où, suspendant son souffle, le sujet humain apprend à se laisser bercer par les courants et accepte, comme Ulysse, de dériver au gré du mouvement irrépensible des vagues, sachant que c'est au cours du voyage qui le ramènera à Ithaque qu'il en apprendra le plus.

Dans *Cave Birds*, l'être qui renaît dans « The Baptist », est ainsi prêt à accepter la dissolution, il tolère la douleur du chagrin et de la perte (« So you dissolve, in the cool wholesome salts / Like a hard-cornered grief // An iceberg of loss »), et poursuit sa route, « aveugle et muet », dans un royaume de glace et de roches (« Cruises through the Arctic of stone, / Bearing you blindfold and gagged »). De la même manière, dans « The Wild Duck », extrait d'*Adam and the Sacred Nine*, le « canard sauvage », brisant la coquille de « l'œuf-zéro » qui l'enferme, quitte déjà « sa mère la neige dans un châle d'étoiles » et « son père le vent noir dans sa barbe d'étoiles » (« The wild duck, fraturing egg-zero, / Left her mother the snow in her shawl of stars / Abandoned her father the black wind in his beard of stars »), pour prendre la route vers les glaces de l'Arctique (« Shook off her Arctic swaddling // Pitched from the tower of the North Wind / And came spanking across water »). Comme le sujet poétique de l'Épilogue de *Gaudete*, guidé par « l'aiguille des nombreux Nords » (« A needle of many Norths »), c'est bien poussé par le « vent du nord » et par « l'étoile polaire » que le canard, oiseau de l'eau, des airs et de la terre, fils de la blanche neige et du vent noir, s'élance entre les terres et les cieux rutilants (« Between earth-glitter and heaven-glitter »), dans cet entre-deux qui marque un seuil définitif où toute frontière s'efface. Dans la rosée et l'éclat du jour naissant, son cri presse le monde d'enfin s'éveiller (« And flies into dew / Through the precarious crack of light // Quacking Wake Wake »). En effet, le sujet humain que le poète décrit ne renaît pas dans la splendeur frémissante du printemps. C'est dans l'hiver du monde qu'ont lieu sa renaissance et sa révélation, comme le suggère le rouge-gorge qui, dans le recueil des aventures de Crow, entonne le chant d'un roi sans royaume, « enfant perdu du vent », « démon » de

l'hiver et « créateur du monde » qui, avec l'humilité de ne posséder rien, espère connaître la joie de la dépossession et de l'appartenance.

Dans « Robin Song », le rouge-gorge, chantre de l'hiver, fait résonner son appel avec ardeur.⁸⁵⁷ Y participe notamment la régularité formelle du poème : les quatre quatrains qui le composent sont structurés par des reprises anaphoriques et par de nombreuses répétitions, ainsi que par le partage de chaque strophe entre une complainte et un contrechant présenté en caractères italiques. Le rouge-gorge est une figure dépossédée : il est « le roi chassé du givre et des grandes glaces (« I am the hunted king / Of the frost and big icicles »). La structure iambique du premier vers instaure, dès le début du poème, une tonalité lyrique, qui souligne la solitude du petit oiseau face à la puissance de la nature figée dans le froid. Le rouge-gorge est un seigneur sans couronne » (« I am the uncrowned / Of the rainworld »), « pourchassé par l'éclair, le tonnerre et les rivières » (« Hunted by lightning and thunder / And rivers »). Ce renversement de pouvoir est souligné avec délicatesse par le déplacement des lettres qui composent à la fois l'adjectif « rainworld » et l'adjectif « uncrowned ». De la même façon, à partir de la seconde strophe, un seul terme est présenté dans le complément du nom qui compose le second vers, mettant en place dans les deux derniers quatrains un schéma anapestique régulier (« Of the wind », « Of the world »). Ils mettent en évidence le face-à-face poignant, démesuré, entre le minuscule oiseau et l'immensité du monde naturel.

De même, il a beau être le « démon du froid aux bottes de vent » (« And the bogey cold / With its wind boots »), il est justement « l'enfant perdu du vent » (« I am the lost child / Of the wind »), « qui le traverse en quête d'autre chose » et qui ne peut le reconnaître malgré ses pleurs (« Who goes through me looking for something else / Who can't recognise me though I cry »). Roi en exil dans l'hiver du monde, l'oiseau disparaît complètement, dépassé par des forces incommensurables. Le dernier quatrain appuie cette impression, en décrivant le rouge-gorge, « démiurge du monde », comme la victime de ce dernier, qui roule pour écraser et réduire [son] savoir au silence » (« I am the maker / Of the world / That rolls to crush / And silence my knowledge »). Le « chant du rouge-gorge » offre néanmoins un clair démenti à ce dernier constat : l'oiseau chanteur demeure une force poétique, littéralement créatrice, qui fait face avec courage et résolution aux éléments naturels déchaînés. Leur animation contredit en outre l'idée selon laquelle l'hiver serait la saison de la mort et de l'inertie du monde de la

⁸⁵⁷ Le rouge-gorge est un oiseau de l'hiver, période durant laquelle il défend farouchement son territoire et, à la différence de nombreux autres oiseaux, continue de chanter. (Hume, Rob. *RSPB Birds of Britain and Europe*. 2002. Londres : Dorling Kindersley, 2011, 263)

nature. Au contraire, tous ses éléments, vent, éclair, tonnerre, pluie, sont présents et révèlent leur pouvoir, comme autant de voix s'associant au rouge-gorge pour entonner un chant à l'unisson. L'hiver détient des ferments de création, germes que le printemps ne fera que rendre visibles de tous. Le rouge-gorge, roi en exil, qui n'apparaît maître de rien dans le chaos de l'hiver, fait en réalité valoir la vitalité et la force de création de la saison du froid et du silence.

Dans *Remains of Elmet*, les photographies de Fay Godwin représentant le monde d'Elmet saisi dans les brumes de l'hiver font valoir cette force austère de renouveau, tout entière contenue dans le vent glacial et les herbes et les pierres givrées par le froid. Ainsi, le cimetière représenté sur la photographie qui accompagne le poème « Auction », dans la version de 1979 (RE 106), est enseveli sous la neige, qui enveloppe même le ciel de son voile épais (« Wind pressing the whole scene towards ice »). Dans la version publiée en 1994, le poème, intitulé « Auction at Stanbury », est suivi d'un cliché montrant une baignoire échouée dans la neige comme une barque (E 47). Elle s'appuie contre le poteau d'un enclos qui semble former son mât : leurs lignes se croisent de guingois, comme pour signaler le triomphe des glaces face à cette frêle et piteuse embarcation. Dans la première version du recueil, en outre, le poème est suivi par un dyptique d'images faisant valoir deux paysages qui semblent se refléter (RE 108-9). Les lignes tracées, à gauche, par un chemin formé entre les hautes herbes, à droite par les éboulis rocheux qui délimitent les différents enclos, se croisent là où se place le lecteur, entre les deux pages du livre, le laissant libre de décider quelle direction prendre. A gauche, parmi l'herbe rase, comme desséchée par un soleil trop lourd, le chemin disparaît au sommet de la colline, vers les lointains de la lande sans entraves. A droite, la neige voile tout le panorama de son brouillard glacial : les lignes de pierres butent à plusieurs reprises contre les barrières qui séparent les enclos, et mènent seulement vers l'horizon fermé de la ville industrielle. Dans « The Big Animal of Rock », cependant, la vitalité de la nature est mise en avant par le chantre de la lande qui entonne l'hymne du « Festival de l'Infini » : sur le cliché de Fay Godwin choisi dans la version de 1979, il prend la forme d'un rocher majestueux qui émerge de la neige qui a recouvert la lande comme un puissant cétacé sautant à la surface de l'océan (RE 45). En outre, un dyptique de photographies placé au centre du recueil (RE 98-9) représente, à droite, les doigts emmêlés de stalactites, invitant à y voir le reflet des lignes ruisselantes de l'eau du torrent, à gauche. Alors que les premiers dessinent les ailes décidées d'un oiseau de glace, les secondes se déversent le long d'une paroi rocheuse, contournant les touffes d'herbe, rappelant que, toujours, la glace de l'hiver finira par fondre, et qu'elle viendra gonfler le flux des forces vivantes du monde naturel, et qu'elle abreuvera, au printemps, l'oiseau de sa claire révélation (« Curlews »). C'est ce message que met en évidence « Spring-Dusk » en montrant les dernières

traces de l'hiver qui se dissipent pour laisser voir le joyau rougeoyant que l'hiver du monde a abrité dans ses langes de givre (« a frost-frail / Amethyst »), et dans « In April », de la même manière, le lait fertile des pierres noires est apporté par la créature paisible qui émerge des glaciers (« A soft animal of peace [...] / Has got up from under the glacier »).

Ces poèmes et ces images mettent en jeu l'apprentissage de la survie : non pas seulement une résistance acharnée aux assauts répétés du temps et de la mort, mais une conversion totale de l'humanité brisée. Ted Hughes s'attache à mettre en évidence le caractère redoutable de cette expérience : le sujet humain doit accepter de mettre en péril sa vie et la clôture supposée de son être, mais c'est seulement en acceptant cette première rupture que s'ouvre à lui le seuil de la réunion. Immergé et dissous dans la vérité de l'humilité, embrassant la vie et la mort d'un même élan, l'homme pourra se lever à nouveau, plus clairvoyant dès lors qu'il ne voit plus, plus savant dès lors qu'il ne sait plus, plus existant dès lors qu'il n'est plus. En apprivoisant la mort au contact de la terre et de la mer, la Déesse de l'Être Complet, Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis, l'homme se rend aux énergies invisibles de la nature, et se réconcilie d'un même mouvement avec le monde et avec lui-même, cet être véritable que Ted Hughes, dans son hommage à T. S. Eliot, qualifie de proprement « poétique ». Le poète y décrit la « communion » de l'individu qui se re-connaissant enfin, peut faire l'expérience de la « rédemption » qui guérit de toutes les souffrances et procure la plus grande joie. Même à l'heure où le monde s'est vidé de toute forme de spiritualité, les forces créatrices qui veillent sur le sujet humain, comme le poète chaman, le protègent pour l'éternité et font valoir la puissance sacrée qui habite le monde naturel dans son entier.⁸⁵⁸ Ted Hughes fait en effet des quêtes chamanique et poétique les deux facettes de la recherche d'une communion originelle de l'homme avec lui-même. Elles ramènent toutes deux le sujet humain à ce qui l'enracine en la terre et au rêve d'un langage qui ne ferait qu'un avec la nature, capable de « guérir, de racheter la douleur de vivre et de délivrer la joie ». C'est la joie silencieuse et harmonique du chant de la terre, d'une musique primitive et sacrée et d'un mouvement invisible : elle dégage le sujet humain de l'embarras d'une vie bannie d'elle-même, emportant le souffle de l'être au cœur d'une danse constamment déplacée. Le cercle du poème, dont

⁸⁵⁸ « [...] any communion with that other personality, especially when it does incorporate some form of the true self, is healing, and redeems the suffering of life, and releases joy. In this respect, at least, the new and desecralised world has ended up very close to the most archaic and spiritualised, where poetry from the true source was acknowledged to be divine because it heals, and redeems the suffering of life, and releases joy. As if it secreted, in some drug-like essence, the ungainsayable reassurance of the Creator himself. » (WP 275)

l'écheveau tisse des lignes de fuite invisibles, trace le chemin de l'éternel renouveau et de la recollection harmonique.

Dans *Le Sacré et le profane*, Mircea Eliade insiste pourtant sur le fait que l'expérience religieuse repose sur la « non-homogénéité de l'espace » : à « l'espace sacré, le seul qui soit réel, qui existe réellement », s'oppose « tout le reste, l'étendue informe qui l'entoure », espace profane. A cette opposition spatiale, s'ajoute la « révélation d'une réalité absolue, qui s'oppose à la non-réalité de l'immense étendue environnante », lorsque le sacré se manifeste à l'homme, établissant un « point fixe absolu, un 'Centre' ». ⁸⁵⁹ Le seuil de l'église symbolise de manière simple pour Mircea Eliade « à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré ». ⁸⁶⁰ De nombreux textes dans l'œuvre de Ted Hughes visent à mettre à mal cette hiérarchie binaire et à révéler l'omniprésence des forces sacrées qui entourent le sujet humain qui fait sien le temple de la nature. Ainsi, dans *The Hawk in the Rain*, l'inversion entre sacré et profane qui est à l'œuvre dans « The Conversion of the Reverend Skinner » ne fait pas que substituer un espace à l'autre d'une façon duelle, où toute « l'étendue informe » du profane, représentée par le personnage féminin, devient subitement sacrée à la place du lieu physique de l'église et celui symbolique de l'Église. C'est la notion de centre qui se voit contrariée, car en réalité, c'est l'homme de la religion chrétienne critiqué par Ted Hughes qui, en se faisant maître totalitaire de l'espace qui l'entoure, s'est aussi érigé en point fixe et central de la Création. L'Église et le Dieu dont elle est le sanctuaire n'ont jamais été que vides et périphériques, et désormais, leur immobilité pétrifiée et leur stérilité marginale deviennent apparentes. Dans *Remains of Elmet*, le temple de la nature représenté dans le poème « Leaf Mould » et sur le cliché qui l'accompagne, montrant une clairière baignant dans une lumière

⁸⁵⁹ « Disons tout de suite que l'expérience religieuse de la non-homogénéité de l'espace constitue une expérience primordiale, homologable à une 'fondation du Monde'. Il ne s'agit pas d'une spéculation théorique, mais d'une expérience religieuse primaire, antérieure à toute réflexion sur le Monde. C'est la rupture opérée dans l'espace qui permet la constitution du monde, car c'est elle qui découvre le 'point fixe', l'axe central de toute orientation future. Lorsque le sacré se manifeste par une hiérophanie quelconque, il n'y a pas seulement rupture dans l'homogénéité de l'espace, mais aussi révélation d'une réalité absolue, qui s'oppose à la non-réalité de l'immense étendue environnante. La manifestation du sacré fonde ontologiquement le Monde. Dans l'étendue homogène et infinie, où aucun point de repère n'est possible, dans laquelle aucune orientation ne peut s'effectuer, la hiérophanie révèle un 'point fixe' absolu, un 'Centre'. » (Eliade 1965, 25-6)

⁸⁶⁰ « Pour mettre en évidence la non-homogénéité de l'espace, telle qu'elle est vécue par l'homme religieux, on peut faire appel à un exemple banal : une église, dans une ville moderne. Pour le croyant, cette église participe à un autre espace que la rue où elle se trouve. La porte qui s'ouvre vers l'intérieur de l'église marque une solution de continuité. Le seuil qui sépare les deux espaces indique en même temps la distance entre les deux modes d'être, profane et religieux. Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré. » (Eliade. *ibid.* 28)

chaleureuse, apparaît également sur la photographie choisie pour illustrer le texte de « Lumb Chimneys ». Comme la conclusion du poème « First, Mills » le suggérait aussi, le temps des hommes d'Elmet ne représente que « deux minutes dans l'enfance de la terre », avant que la nature ne reprenne le dessus et annonce le renouveau prochain (« And now – two minutes silence / In the childhood of earth »). La cheminée d'usine photographiée par Fay Godwin pour « Lumb Chimneys » ressemble déjà un tronc d'arbre placé dans un écrin moelleux d'arbustes, de plantes grimpantes, de buissons et de fougères.⁸⁶¹ Les briques brillent comme de l'écorce polie par la pluie et la rosée, dans la douce lumière d'un matin resplendissant, rappelant encore la charpente de pierre écroulée de la chapelle représentée sur le cliché accompagnant le poème « Mill Ruins », alors que la nature reconquiert lentement son royaume sacré et reconstruit son Paradis.

Dans « Crag Jack's Apostasy », extrait de *Lupercal*, le renoncement au Dieu de l'Église initie le mouvement de déplacement d'une conversion intérieure qui redonne son souffle et sa profondeur au sentiment du sacré. La répétition du nom « churches », dans le premier vers (« The churches, lord, all the dark churches »), forme un cadre inquiétant qui reproduit la présence tutélaire et terrifiante des églises, gouvernant le destin d'un innocent nourrisson (« Stopped over my cradle once »), comme celui du « seigneur » (« lord »), placé syntaxiquement entre ces « églises », et qui, lui aussi, se voit contraint, dominé et enfermé par les institutions religieuses créées par les hommes. Crag Jack évoque la chute de son dieu sous le poids de « toute cette pierre » (« but my god's down / Under the weight of all that stone »). Le déplacement sémantique introduit par la synecdoque, rappelant les « pierres » qui constituent les bâtiments édifiés par les hommes pour asseoir leur pouvoir religieux (« churches »), met en avant, d'une part, un déplacement réel, que révèle, d'autre part, l'antanaclase dont le nom « stone » fait l'objet : c'est ce décalage qui fait des hommes des bigots aveugles, trompeurs et trompés quant à l'objet de leur dévotion, formulant des dogmes écrasants. Ainsi, le recours au pronom personnel « my » pour évoquer Dieu, sans majuscule (« my god »), met en évidence le rapport direct et intime que Crag Jack établit avec « son dieu ». S'y oppose la « pierre » des églises, la brutalité et la pesanteur (« weight ») des hommes qui cherchent à imposer leur idée du sacré.

A la fin du poème, la gradation centrée sur le remplacement de la modalité « That I may » par « that I shall », et l'accent d'abord mis sur les aptitudes de la vision (« see more than

⁸⁶¹ La photographie illustre le poème « Lumb Chimneys » dans la version de 1979 (RE 15). Dans la version de 1994, cette photographie accompagne un poème intitulé « Chinese History of Colden Water » (E 42-3).

your eyes // In an animal's dreamed head »), puis sur les capacités de la mémoire (« Keep more than the memory / Of a wolf's head, of eagles' feet »), sont renforcés par un double mouvement vertical : au mouvement descendant du dieu venu rendre visite à Crag Jack dans son sommeil, passant du monde des hommes à celui, souterrain, des mystères de la foi (« The world under the world »), répond la déchéance du fidèle, ramené au monde des hommes depuis les hauteurs frissonnantes d'un chœur sacré (« dragged suddenly / From a choir-shaken height / By the world, lord, and its dayfall ») et assistant à la « tombée du jour ». Crag Jack l'apostat, pour se rapprocher de son dieu et percer les mystères de la foi, a su distinguer l'essentiel : la véritable élévation ne passe pas par la négation de l'ici-bas, et par une ascension vers un absolu religieux réfugié dans des hauteurs inaccessibles. Elle repose dans les profondeurs invisibles et intimes « du monde en-dessous du monde », dans l'intimité de la foi, d'un dieu à la fois présent et absent, qui s'exprime seulement dans le murmure de l'écho et dont la trace est celle, impalpable, du songe qui demeure dans la « tête rêvée d'un animal ». Crag Jack, en guettant dans le monde sauvage les indices du sacré, comprend aussi que l'animal est l'*anima*, le souffle divin qui anime chaque être vivant, mais aussi le principe féminin qui représente les forces inconscientes qui animent la part la plus insondable de son intimité d'une force sacrée. Ce sont elles qui se dissimulent dans le « monde en-dessous du monde » et dont il faut accepter le pouvoir, celui de la Déesse de l'Être Complet, Reine des Enfers et Fleur du Paradis. Le renoncement qu'implique l'apostasie fait ici place à un littéral « a-dieu » : au lieu de se séparer de lui, Crag Jack établit un lien immédiat avec son dieu, qui ne se fait plus cependant entre les murs épais de l'église. Les images animales évoquées dans le poème demeurent imprécises (« In an animal's dreamed head ») ou fragmentaires (« a wolf's head », « eagles's feet »), mettant en évidence la vérité même du sentiment religieux, inaccessible directement ou complètement mais pourtant profondément ancré en l'homme. Il ouvre un chemin indistinct et souterrain vers un monde sacré qui n'a plus ni centre ni limites. Il devient ainsi possible, pour l'homme qui accepte avec humilité de disparaître, de rallier le mouvement cyclique infini qui régit l'univers et assure son renouveau éternel.

Les murs en ruine des églises le rendent manifeste : nulle frontière à présent ne sépare plus les domaines du profane et du sacré. Le vent qui s'y engouffre librement fait valoir la force universelle de la nature, seul temple auquel les hommes doivent se consacrer. Dans « Nicholas Ferrer », aussi extrait de *Lupercal*, les murs de la ferme, de l'église, et ceux que le protagoniste a érigés pour se défendre d'un « monde nébuleux », se sont effondrés (« The farm, the church and Nicholas' frontal bone / Walled out a clouded world »). Un paysage désolé est décrit en des termes angoissants : l'allitération en plosives disséminée dans la première strophe met en

évidence l'évidement violent d'un monde (« brought », « bare », « spike », « Brownd », « by », « birds », « Breast », « departure », « press »), où seuls subsistent quelques arbres dépouillés (« bare trees »), tandis que les derniers oiseaux s'enfuient (« our birds breast a homing departure »). Les rimes plates (« shard » / « birds », « press » / « darkness ») soulignent le départ des oiseaux, comme un dernier trait lumineux avant l'obscurcissement définitivement (« To correct earth's sure tilt into darkness »). Les dernières traces de lumière n'offrent guère de réconfort : les oiseaux se cognent contre le phare (« On lighthouse comforts beat out their brains »), le soleil qu'ils suivent est qualifié d'« étranger » (« estranged »), et l'évocation des « trous atlantiques » (« Atlantic holes ») renforce l'impression de vide qui s'installe dans une atmosphère cauchemardesque. Même le soleil, à l'image des oiseaux, est désormais en exil dans un monde plongé dans l'obscurité.

Les adjectifs composés, aux sonorités abruptes (« rain-logged, wind-unroofed ») mettent en avant la silhouette décrépite de la ferme abandonnée. S'y opposent les créatures du monde naturel qui repeuplent des lieux abandonnés par les hommes (« The mice survived / All ownership, contested the house // With the owls, and toadstools / Heaved the black pavement of the kitchen »). Le verbe « contested » met en avant le combat acharné des animaux qui tentent à tout prix de survivre (« survived ») alors que les hommes, absents, ont déjà renoncé. Au désastre provoqué par la religion institutionnalisée et à son dogme excrémental (« Pigs and hay filled a church oozing manure mud »), se substitue un contact intime avec Dieu (« the fire of God / Is under the shut heart, under the graves sod »), dont le martyr connaît seul le secret. Le martyr Nicholas, en pénétrant le « suaire du temps et de la dissolution » (« Nicholas, with all his family, / Alit here, entering the shroud // Of weather and dissolution »), en acceptant le trépas (« under the graves sod ») a pénétré le royaume enfoui des mystères sacrés de la terre. Infiniment secrets, voilés par un ciel nuageux (« clouded world »), ou dissimulés sous un linceul (« shroud »), ils se révèlent uniquement à celui qui renonce à tous les biens et à tous les pouvoirs, qui accepte de s'en remettre, avec humilité, à la terre. La mention d'un « creux au bord du seuil » (« threshold-held hollow ») met en évidence la vérité des lois transitives de la nature : elles rendent nécessaire le passage d'un seuil, celui qui sépare la vie d'avant de la renaissance et du renouveau, et que marque la mort symbolique du rituel chamanique sans imposer pour autant ni clôture ni centre.⁸⁶² Ce seuil est seulement le lieu où s'affrontent les

⁸⁶² « Au premier vers du poème apparaît le signifiant du retour qui est le simple indice de ce qui est partout manifeste chez Hughes : la mort est envisagée comme le retour à un monde dont la naissance fut l'aliénation. Ainsi, à la mort fait pendant sa porte jumelle, son exact opposé, la naissance. » (Moulin 55)

énergies à l'œuvre dans le monde naturel, où la dissolution fait place à l'éternel recommencement. C'est au contact des pierres et de l'herbe que le visage de l'homme s'ouvre, ne faisant plus qu'un avec la terre (« earthen face »), une fois scellée leur union dans l'hiver du monde (« Drink November »), dans l'attente de leur mutuel renouveau (« In the childhood of earth »).

Le vingtième-septième poème de l'Épilogue de *Gaudete* offre à ce titre un spectacle familier : les églises, comme les temples avant elles, s'écroulent (« Churches topple / Like the temples before them »), tandis que la nature, royaume de la Déesse Terre-Mère, reprend ses droits. Le sujet poétique met encore en avant la façon dont les prières des croyants semblent contribuer à faire s'effondrer les bâtiments (« The reverberations of worship / Seem to help / Collapse such erections »). A la description des édifices religieux, mettant en avant l'autorité phallique du culte de la raison, s'oppose l'évocation du flot continu du fleuve : pouvoir féminin et fluide, il s'approfondit sans discontinuer, poursuivant lentement et impassiblement sa longue reconquête du monde incarné (« In all that time / The river »). Est mise en évidence la façon dont le fleuve semble creuser toujours davantage le lit dans lequel il coule (« Has deepened its defile »), faisant « défiler » un torrent gagnant en puissance. Le nom « defile », cependant, fait écho au jeu de mots présent dans « The Conversion of the Reverend Skinner » : le fleuve, alors « renforce sa profanation », mettant à mal les instances religieuses établies par les hommes, et imposant à la place le culte primitif de ses propres énergies, « se purifiant lui-même » au contact de la Déesse consacrée (« Has been its own purification // Between your breasts // Between your thighs »). Avec un accent érotique, le corps de la Déesse et celui du cours d'eau ne font plus qu'un, purs et sacrés, qui étendent leur empire avec placidité alors le glas sonne pour l'homme de la raison.

Dans le trente-quatrième poème de l'Épilogue, le sujet poétique voit alors sa paupière se fermer avec délicatesse et son regard, aussi brillant que s'il était vivant, disparaît sous un voile « encore doux », encore plein de la vie qui l'animait (« When the still-soft eyelid sank again / Over the stare / Still bright as if alive »). Par opposition implicite à l'adjectif « alive », le temps de la mort est venu, dans l'instant où tout, pourtant, au lieu de se clore définitivement, se joue à nouveau (« again ») : dans la nouvelle mort, que le sujet humain accepte et reconnaît sous ses paupières closes, a lieu cette conversion qui lui fait comprendre qu'en fermant les yeux, il verra mieux et plus clairement, que se dessineront les contours sans forme de sa promise, la Déesse voilée et sans nom à laquelle il doit s'en remettre. Dans le rêve que plus aucun murmure ne vient troubler, dans l'espace du dénuement absolu, le sujet s'éveille à nouveau à de plus grandes vérités. Le seuil ciselé (« The chiselled threshold ») qu'il franchit

est celui du chevalier de « Gog », le pas qu'ont accepté de faire le protagoniste de *Cave Birds*, mais aussi Lumb, Prométhée ou Adam, à la manière de Nicholas Ferrer. Réconciliés aux forces et soumis aux lois de la nature, ils voient à présent se former les innombrables détails du dessin (et du dessein) de leur reine divine. Le noyau de l'âme humaine (« the soul's kernel »), lui aussi fortifié par de nouvelles fondations (« Ground »), éprouve sa puissance renouvelée, jusqu'à ce que le sang déborde (« Till blood welled ») et se répande hors de lui, ne faisant plus qu'un avec le fleuve infini de l'éternel renouveau célébré par la Déesse de la nature et de l'Être Complet. Contre le cœur de granite inflexible de la Fiancée Sacrée, s'élève le murmure minéral enfin consacré d'une nature impavide, Reine des Enfers, et pourtant si vivante, Fleur du Paradis. C'est cette pierre, Chantre de la lande (« The Cantor / The rock ») et Messie du rocher ouvert (« Messiah / Of opened rock »), qui s'éveille et s'anime, à nouveau vivifiée par la réunion et le mélange (« stir », mélanger) de toutes les créatures rassemblées au sein de l'unité divine et de son chant sacré.

Chapitre 9

La recollection harmonique et le mariage alchimique

Dans sa recension de *The Environmental Revolution*, Ted Hughes, évoquant une « révolution », opposait à la circularité stérile du passage sur terre de l'homme, qui tourne en rond dans le cercle fermé de ses ambitions de contrôle, la force entraînante et l'ouverture sans fin des cycles de la nature. Il exigeait que l'homme renonce à « spéculer », c'est-à-dire à faire valoir la violence de son œil inquisiteur comme outil de contrôle rationnel (« the housing speculator is peering at the field through a visor, and behind him stands the whole army of madmen's ideas »), et devienne, comme l'artiste, « médium » (« the modern mediumistic artist »), c'est-à-dire capable de voir à travers et de se laisser traverser :

Sure enough, when the modern mediumistic artist looks into his crystal, he sees always the same thing. He sees the last nightmare of mental disintegration and spiritual emptiness, under the super-ego of Moses, in its original or in some Totalitarian form, and the self-anaesthetising schizophrenia of St Paul. This is the soul-state of our civilization. But he may see something else. He may see a vision of the real Eden, 'excellent as at the first day', the draughty radiant Paradise of the animals, which is the actual earth, in the actual Universe: he may see Pan, whom Nietzsche mistook for Dionysus, the vital, somewhat terrible spirit of natural life, which is new in every second. Even when it is poisoned to the point of death, its efforts to be itself are new in every second. This is what will survive, if anything can. And this is the soul-state of the new world. But while the mice in the field are listening to the Universe, and moving in the body of nature, where every living cell is sacred to every other, and all are interdependent, the housing speculator is peering at the field through a visor, and behind him stands the whole army of madmen's ideas. (WP 129-30)

Au cauchemar succède le rêve visionnaire où l'homme s'abandonne et apprend. A la vue, se substitue la perception attentive des innombrables traces de l'animation de la nature, où l'homme ferme les yeux pour mieux voir. Le poète révèle l'harmonie fondamentale des lois de l'univers, derrière leur violence irrépressible (« the vital, somewhat terrible spirit of natural life »), qui l'entraîne lui aussi vers une épreuve inédite. Le monde animal, à l'écoute de ces énergies (« the mice in the field are listening to the Universe »), rallie le mouvement unitaire, éternel et sacré de la nature (« moving in the body of nature, where every living cell is sacred

to every other, and all are interdependent »), auquel désormais tous, hommes et poète, doivent emboîter le pas.

Les deux figures de l'ours nocher de *Wodwo* et du bourreau de *Cave Birds* font valoir des images et des symboles communs. L'ours et le bourreau ont tout deux un pouvoir actif et réparateur, dont ils usent pour rétablir harmonie et plénitude au milieu des ténèbres et du néant imposés par la mort : le premier, rassemblant les os des hommes comme pour créer de nouvelles figures à partir des fragments défaits de ceux qui sont déjà partis, le second en remplissant, avec douceur et méthode, tous les éléments de l'univers autour de lui. L'ours est l'éclat qui miroite dans la pupille (« gleam in the pupil ») « de l'œil de la montagne » (« the eye of the mountain »), veillant, attentif, sur l'homme dont les yeux, remplis jusqu'au bord par le bourreau de *Cave Birds* (« And now lifting your hand you touch at your eyes // Which he has completely filled up »), ne sait plus ce qui est arrivé à ce « qui désormais ne lui est plus propre » (« You have no idea what has happened / To what is no longer yours ») et doit, en dernier recours, porter ses mains à son visage pour s'en rendre compte. Ne se reflète plus, dans ce « regard sauvage » aperçu dans « Stations » (« You are a wild look »), le « propre » de l'absence et du néant (« But you, from the start, surrender to total Emptiness, / Then leave everything to it. // Absence. It is your own / Absence »). Le verbe « leave », à la fin de la dernière partie de « Stations » met en avant le mouvement irrépessible de dérive qui entraîne le sujet humain qui, se soumettant à son bourreau, suivant le nocher, accepte la perte, la mort, le départ (« Whether you say it, think it, know it / Or not, it happens, it happens as / Over rails over / The neck the wheels leave / The head with its vocabulary useless / Among the flogged plantains ») et entame la longue traversée des fleuves infernaux.

Les guides qui veillent sur lui font valoir ce regard inédit, qui va de pair, dans « The Executioner », avec la capacité du sujet humain à toucher du doigt ses yeux, et à tendre la main pour effleurer cet autre qui se tient face à lui (« You touch him »), alors même qu'il se rend compte que plus rien ne lui est « propre » ou ne lui appartient que son absence et sa mort, qu'en d'autres mots, il ne possède plus rien que ce qu'il est au moment où il s'apprête justement à n'être lui-même plus rien du tout. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman analyse le rapport complexe qui s'établit entre celui qui regarde et ce qui est vu et le choc qui a lieu lorsque le regard croise son objet, fondant ce moment en tant qu'expérience de la scission et de la perte : « Ouvrons les yeux pour éprouver ce que nous ne voyons pas, ce que nous ne verrons plus – ou plutôt pour éprouver que ce que nous ne voyons pas de toute évidence (l'évidence visible) nous regarde pourtant comme une œuvre (une œuvre visuelle) de perte. » Le philosophe souligne que « l'expérience familière de ce que nous voyons

semble le plus souvent donner lieu à un avoir » et à l'impression « de gagner quelque chose », mais, qu'en réalité, « la modalité du visible » est plutôt « vouée à une question d'être – quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir ; c'est perdre. Tout est là ». ⁸⁶³

Dans ce même ouvrage, Georges Didi-Huberman souligne que l'image, parce qu'elle représente, pour celui qui la contemple, un objet lui-même potentiellement absent ou invisible à cet instant, fait se confondre absence et présence : l'objet regardé dans l'image, et l'image elle-même aussi, reflètent bien un vide, celui, paradoxal, de la présence qui se dérobe, de l'absence qui s'exhibe. ⁸⁶⁴ Pourtant, ce vide est plein de sens, et ce qui est regardé ne se laisse pas passivement faire : les objets sont porteurs « d'une latence et d'une énergétique » (Didi-Huberman 1992, 67) dont Georges Didi-Huberman étudie les pouvoirs avec soin. Dans *Devant l'image*, il décrit le choc inquiétant provoqué par cette présentation de l'absence dans l'image comme un symptôme, un « accident souverain » qu'il définit de la sorte : « Le symptôme est donc une entité sémiotique à double face : entre l'éclat et la dissimulation, entre l'accident et la souveraineté, entre l'événement et la structure ». ⁸⁶⁵ L'image ou l'objet regardés provoquent la mémoire de celui qui regarde, faisant ressurgir des souvenirs qui l'ébranlent. Alors, celui qui regarde l'image se voit transformé dans son rapport aux objets qu'il contemple désormais d'un nouvel œil. C'est ainsi que ce que nous voyons, images comme objets, nous regarde aussi.

L'image matérielle ou poétique transporte et transforme le sujet qui la voit face à lui et en déchiffre le sens, car lui-même possède bien une faculté créatrice : tel est le pouvoir de l'imagination qui donne à celui qui le possède la possibilité de guérir, dès lors qu'il accepte de devenir le lieu de la « collision » des objets et des images qui fondent son expérience de la vie et dont Ted Hughes dessine les contours dans les premiers poèmes de *Gaudete* et dans certains écrits regroupés dans *Winter Pollen*. Dans « Myth and Education », le poète décrit en effet le partage de l'être humain entre le monde extérieur dont il lui faut respecter les règles et la réalité pour pouvoir y vivre, et sa propre intimité, monde intérieur qu'il doit aussi préserver. Selon lui, le véritable et plus précieux pouvoir de l'imagination « subjective » qu'il s'attache à définir est d'être justement capable « d'embrasser les deux mondes simultanément », d'être « fidèle, comme le dit Goethe, au monde des choses et au monde des esprits tout à la fois », et de

⁸⁶³ Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. 1992. Critique. Paris : Les Editions de Minuit, 2001, 14.

⁸⁶⁴ Dans l'objet et l'image s'exposent un vide : « c'est là où se montre une absence à l'œuvre » (Didi-Huberman 1992, 100).

⁸⁶⁵ Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*. Critique. Paris : Les Editions de Minuit, 1990, 308.

permettre leur « coexistence paisible » en l'homme, lui qui est « simplement le lieu de leur collision ».⁸⁶⁶ Alors, affirme le poète, les œuvres qui concentrent ces pouvoirs, parce qu'elles rendent compte avec authenticité des « lois, simplement, de la nature humaine », « semblent capables de nous guérir ».⁸⁶⁷ Le sujet humain mis en scène par Ted Hughes est donc enfin celui qui a accepté les épreuves imposées par ses juges et ses guides, qui a emboîté le pas à l'ours nocher et au bourreau universel, qui, pour s'accomplir, a compris qu'il lui fallait s'anéantir et ne faire plus qu'un avec sa matrice tellurique.

L'homme, en outre, est voyant par son silence : il a également appris à suspendre à sa parole, pour écouter avec attention et bienveillance ceux qui se présentent face à lui. Dans *L'Arche de la parole*, Jean-Louis Chrétien met notamment en avant le lien entre le silence et la vision, suggérant que « le silence ne forme pas seulement la condition de l'écoute, mais aussi bien de la vision. L'homme de regard est silencieux. Toute considération attentive du visible veut aussi le silence ». Celui qui regarde, saisi par l'image ou l'objet qu'il contemple, hanté par sa force auratique, suspend sa voix pour lui accorder toute son attention. Ainsi, « le peintre n'est pas seulement un homme de silence du fait de se distinguer d'un orateur, mais parce qu'il est peintre et pour le demeurer. La voix visible de la peinture est toute pénétrée de silence, d'un silence qu'elle ne garde pas seulement, mais nous donne, nous le faisant habiter ». L'homme qui apprend à regarder apprend aussi à écouter, et s'ouvre, dans la quiétude de la plus grande attention, à la rencontre d'une parole étrangère. Enfin, c'est par le silence, parce qu'il en est la source même, qu'il apprend à parler à nouveau. Rappelant la « belle méditation sur le silence » de Louis Lavelle, qui remarque que « la lumière dissipe la nuit, mais le son traverse le silence, qui le supporte, sans l'abolir », Jean-Louis Chrétien en conclut que « loin de nier la parole, le silence en est la source. Et ce qui sourd et jaillit de cette source jamais ne l'épuise ni ne la tarit.

⁸⁶⁶ « What about a 'subjective' imagination? It is only logical to suppose that a faculty developed specially for peering into the inner world might end up as specialized and destructive as the faculty for peering into the outer one. Besides, the real problem comes from the fact that outer world and inner world are interdependent at every moment. We are simply the locus of their collision. Two worlds, with mutually contradictory laws, or laws that seem to us to be so, colliding afresh every second, struggling for peaceful coexistence. And whether we like it or not our life is what we are able to make of that collision and struggle. So what we need, evidently, is a faculty that embraces both worlds simultaneously. A large flexible grasp, an inner vision which holds wide open, like a great theatre, the arena of contention and which pays equal respects to both sides. Which keeps faith, as Goethe says, with the world of things and the world of spirits equally. » (WP 150)

⁸⁶⁷ « This is the faculty we mean when we talk about the imagination of the great artists. The character of great works is exactly this: that in them we see that the laws of these two worlds are not contradictory at all; they are one all-inclusive system; they are laws that somehow we find it all but impossible to keep, laws that only the greatest artists are able to restate. They are the laws, simply, of human nature. [...] So it comes about that once we recognize their terms, these works seem to heal us. » (WP 150-1)

La parole vive, comme il y a de l'eau vive, n'oublie pas l'origine qui se perd et se donne en son affirmation » (Chrétien 1998, 56-7).

Le penseur définit alors « l'acte de suspension de notre parole [qui] nous ouvre à la dimension du silence dans le monde » comme le premier « silence qui écoute » et l'un des plus puissants dont soit capable le sujet humain, et il explique : « c'est par mon silence alors que j'écoute le silence, non point dans une introspection où je m'écouterais me taire, mais en allant au-devant de la plénitude silencieuse de la nature ». Il se concentre tout particulièrement sur le silence singulier qui émane du monde naturel, consacré par Søren Kierkegaard dans l'un des discours intitulés *Le lis des champs et l'oiseau du ciel*, comme « la grande leçon de silence que la nature peut donner ». En effet, « le silence de la nature n'a rien d'une privation, et ne se réduit pas à l'absence de sons : 'La forêt est silencieuse ; même lorsqu'elle murmure elle est silencieuse. (...) La mer est silencieuse. Même quand elle mugit, déchaînée, elle est silencieuse' » (Chrétien. *ibid.* 70-1). Telle est l'expressivité insondable du monde naturel auquel le sujet humain doit se rendre finalement attentif. Dans *Gaudete*, malgré ses peurs et ses doutes, Lumb parvient peu à peu à entendre le chant de la rédemption entonné par le monde sauvage, dans ce silence qui, pour reprendre les formules de Plotin, possède sa « plénitude propre de sens », « silence qui montre et qui vit ». Au cours de ses aventures, le double du Révérend, telle une fragile « feuille allant et venant », a en effet découvert, au contact de la nature, la vérité de l'arbre « de ce qu'il ne peut pas altérer » et de la « terre immuable » (« Between the root in immovable earth / And the coming and going leaf / Stands the tree / Of what he cannot alter », G 51). Lumb est comme le corbeau au souffle suspendu de « Glimpse » qui, face au miracle frissonnant de la nature qui s'exprime, se tient coi pour écouter, la « laisse » parler en engageant tout son être, en lui accordant toute son attention (« 'O leaves,' Crow sang, trembling, 'O leaves –' »). Jean-Louis Chrétien explique que « l'écoute de la parole de l'autre, quelle que soit la nature de celle-ci, [...] se laisse dire, [...] se laisse habiter et pénétrer par la parole », et il rappelle le constat établi par Maurice Merleau-Ponty : « quand j'écoute [...], le discours se parle en moi ; il m'interpelle et je retentis, il m'enveloppe et je l'habite en tel point que je ne sais plus ce qui est de moi, ce qui est de lui ».⁸⁶⁸ Comme le suggère encore Jean-Louis Chrétien, c'est dans « l'hospitalité » de la parole et de l'écoute, en se consacrant à l'autre sans compter, que le sujet humain peut reconquérir sa propre individualité : « lorsqu'un homme brûle au feu de l'attention le bois mort de ses particularités, lorsqu'il laisse la parole de

⁸⁶⁸ Merleau-Ponty, Maurice. *La prose du monde*. 1969. Tel. Paris : Gallimard, 2008, 203. Cité par Chrétien 1998, 81.

l'autre se déployer en un silence qui bruit de sens, il se produit qu'en s'effaçant, il devient proprement lui-même » (Chrétien. *ibid.* 14).

Telle est l'épreuve qui fonde la parole du poète en tant qu'elle est visionnaire : à l'écoute du monde autour de lui, attentif aux exigences de la Déesse, lorsqu'il « ferme les yeux pour mieux voir », son verbe devient visible, il écoute et voit pour chanter « à fleur de forme » une beauté qui « n'atteint tout son éclat qu'en délivrant sa résonance », pour célébrer une joie gardée « intacte » malgré toutes les peines.⁸⁶⁹ Comme le fait remarquer Jean-Louis Chrétien, dans *Les Contemplations*, Victor Hugo met en valeur « ce dialogue où l'œil se fait gouffre pour voir le gouffre, ces cris visibles [...] en souffrance, en souffrance de notre voix qui fera retentir leur verbe propre. Devenant par l'écriture elle-même voix visible, la parole poétique fait en parlant voir et entendre 'Les pleurs sous la toison, le soupir expiré / Dans la fleur, et le cri dans la pierre muré' ». ⁸⁷⁰ Ce sont ces images aperçues dans les textes de l'Épilogue qui mettent en avant l'indéfectible résolution du sujet poétique qui n'a qu'une parole, et qui, du plus profond chagrin, chante la joie et la beauté renouvelées dans une promesse infinie. La parole du poète est visionnaire car le poète est voyant, s'appropriant la formule alchimique qui lui fait reconnaître que « je est un autre » : il fait sien et intime l'altérité de celle à qui il veut s'unir dans le souffle de sa prière.

L'être qui prie s'accomplit dans un don sans réserve, d'une voix qui « donne ce qu'elle n'a pas, ce qui ne signifie pas qu'elle ne donne rien, et du reste elle ne peut se donner que parce qu'elle ne se possède pas, la voix étant en toute parole ce qui ne s'appartient pas » (Chrétien 1998, 51-2). C'est donc cela même que le sujet humain apprend : la dépossession et l'appartenance, la loyauté et la résolution mises au service de celle à qui il doit sa vie et son

⁸⁶⁹ Dans *L'Appel et la réponse*, Jean-Louis Chrétien explique aussi : « Pour la voir en tant que belle, il faut qu'elle nous dise quelque chose. Son charme n'est pas séduction, fascination, captation paralysante par des formes qui luisent sans mot dire, mais parole et chant. Le visible n'atteint tout son éclat qu'en délivrant sa résonance. La splendeur même est vocale. Non seulement l'œil écoute, mais il ne voit vraiment qu'en écoutant. Plus intime au regard que la vision elle-même est son écoute. Il ne suffit pas d'ouvrir les yeux pour voir, il faut que ces yeux interrogent, et se fassent les sourciers de ce verbe que toute chose non seulement porte en elle, mais chante aussi à fleur de forme. » (Chrétien, Jean-Louis. *L'Appel et la réponse*. 1990. Philosophie. Paris : Les Editions de Minuit, 2019, 47)

⁸⁷⁰ « La faculté qu'on dit 'visionnaire' du poète obéit au verbe du visible, elle écoute en voyant, et c'est pourquoi elle voit. Dans *Les Contemplations* de Victor Hugo, 'Ce que dit la bouche d'ombre' est par excellence le poème du verbe des choses : '[...] tout est une voix et tout est un parfum / Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un'. Mais cette écoute qui est la tâche propre du poète se fait par le regard : 'Pour l'œil profond qui voit, les antres sont des cris'. Dans ce dialogue où l'œil se fait gouffre pour voir le gouffre, ces cris visibles sont en souffrance, en souffrance de notre voix qui fera retentir leur verbe propre. Devenant par l'écriture elle-même voix visible, la parole poétique fait en parlant voir et entendre 'Les pleurs sous la toison, le soupir expiré / Dans la fleur, et le cri dans la pierre muré'. Pour que le visible perdît voix, il faudrait que la nôtre s'aveuglât et s'éteignît, cessant de lui répondre et de l'interroger. » (Chrétien 1990, 55-6)

souffle. Jean-Louis Chrétien met effectivement en avant le fait que la prière ne fait que révéler le « mouvement du souffle » qui lie le sujet humain au divin, dans une « conspiration » vitale,⁸⁷¹ et, évoquant « l'invisible poème de la respiration de Rainer Maria Rilke, il souligne ce « pur échange » où l'être humain « rythmiquement advient » à lui-même, dans l'air qui « jadis fut l'écorce lisse, la courbe et la feuille de [ses] mots ».⁸⁷² Uni au souffle du vent, et au murmure des feuilles d'arbre, le sujet qui prie s'offre dans un don absolu, dans la blessure d'une parole tournée vers l'autre : dans la prière, « un autre s'est silencieusement introduit dans le dialogue de moi avec moi-même, et l'a radicalement transformé et brisé. Ma parole rejaillit sur moi-même et m'affecte, comme le ferait assurément toute parole mienne que j'entends toujours aussi, mais elle m'affecte tout autrement de ne m'être pas destinée, d'avoir en elle un tout autre destinataire que moi. C'est précisément parce que je ne me parle pas, parce que je ne parle pas pour moi, que ma propre parole, altérée dès l'origine, dès avant l'origine peut-être, se retourne sur moi avec une force singulière » (Chrétien. *ibid.* 29).

Dans *Remains of Elmet*, le poème « Bridestones » décrit la congrégation qui rassemble les collines et le ciel (« Crowding congregations of skies / Tense congregations of hills ») et célèbre l'union des pierres dans le murmure électrique d'une ultime tempête (« The wedding stones / Are electrified with whispers »). Lors de cette noce, sont échangées la couronne nuptiale des pierres (« a crown of outcrop rock ») et la couronne funèbre des fleurs du temps, de l'horizon et des constellations (« And you go / With the wreath of weather / The wreath of horizons / The wreath of constellations / Over your shoulders »), don que la Terre-Mère, Fiancée Sacrée, Déesse de l'Être Complet, offre au sujet humain qui enfin l'honore et s'unit à elle, sans plus rien réserver. A son image, à celle de Prométhée, il offre lui aussi son cœur, comme un rocher exposé à la colère des cieux (« Earth's heart-bone laid bare »), et se remet en route sur le chemin infini de son accomplissement, protégé, depuis qu'il prend tous les risques,

⁸⁷¹ « Franz von Baader écrit pareillement : 'Le même Dieu, qui prie en moi, s'exaucera aussi en moi.' Et d'ailleurs, décrivant la prière comme étant à la fois un don et une tâche (*Gabe, Aufgabe*), il la compare au mouvement du souffle : nous le recevons de Dieu, nous l'inspirons de lui, pour le lui rendre, pour l'expirer en lui. Cette circulation du souffle pri et donné, reçu et rendu, cette 'conspiration' de l'humain et du divin est telle pour Baader que la prière lui apparaît comme une fonction qui n'est pas moins vitale pour l'esprit que la respiration pour la vie du corps. » (Chrétien 1998, 42)

⁸⁷² « Atmen, du unsichtbares Gedicht! / Immerfort um das eigne / Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht, / in dem ich mich rhythmisch ereigne. [...] // Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte? / Du, einmal glatte Rinde, / Rundung und Blatt meiner Worte » (Rilke, Rainer Maria. *Sonnets à Orphée*. 1922. Trads. Jean-Pierre Lefebvre et Maurice Regnaut. 1994. Poésie. Paris : Gallimard, 2020, 186)

par le soleil, qui peut le toucher de l'ombre de son doigt, veillé par la lune qui le guide et le révèle à lui-même, trésor d'os et de lambeaux.⁸⁷³

Le sujet humain qui progresse sur la voie de son accomplissement est en effet un être qui se risque et accepte le péril fondamental qui transforme le chemin sur lequel il avance en un fil suspendu au-dessus de gouffres insondables. Dans le passage de *Chemins qui ne mènent nulle part* consacré à l'étude de poèmes de Rainer Maria Rilke, Martin Heidegger définit justement l'étant comme ce qui, de l'être, se risque. Il explique que « l'homme plonge plus profondément que tout autre étant ses racines dans le fond de ce qui est. Depuis longtemps on a appelé le fond de l'étant : l'être. [...] Il consiste en ce que l'être laisse l'étant 'à son risque'. » D'une part, « l'être lâche et libère l'étant dans le risque » et d'autre part, « tout étant est risqué ». Martin Heidegger souligne, en outre, que partout, « la nature risque les êtres et 'n'en protège aucun particulièrement' » et que c'est de ce jeu risqué que provient, paradoxalement, la plus grande sûreté (Heidegger 1962, 335-6). En effet, se concentrant sur des réseaux étymologiques, il met en avant la parenté entre le nom « *Wage* », que l'on retrouve dans l'expression « *in der Wagen* », qui signifie « en balance », et qui au Moyen-Âge signifiait également « péril », le verbe « *wiegen* », qui signifie « peser », et le verbe « *wägen, wegen* », qui signifie « aller, être en mouvement ». Ainsi, sont liés le risque, le poids de l'équilibre et le cheminement. Ce qui se risque, bien que « sans abri » n'est pas sans protection : parce qu'il est sur la balance (*Wage*), il est en réalité « compris dans le risque (*Wagnis*) », de par la volonté qui l'anime. Celui qui se risque, volontairement, est « sans souci, *sine cura, securum*, c'est-à-dire sûr ». ⁸⁷⁴

L'être qui se risque le plus et ainsi, paradoxalement, progresse le plus sûrement, est un poète et sa parole est un chant capable de contenir le monde et lui-même dans son propre souffle.⁸⁷⁵ Martin Heidegger rappelle en effet que la langue est « l'horizon de l'être », et il soutient que ceux qui risquent plus sont ceux qui disent plus « par leur chant », et qu'ils « font se transformer la perdition de l'être sans abri en salvation de l'existence mondiale » : « Le dire plus disant de ceux qui risquent plus, c'est le chant (*der Gesang*) ». ⁸⁷⁶ Selon lui, « en pareil

⁸⁷³ « And from now on / The sun / Can always touch you / With the shadow of this finger. // From now on / The moon can always lift your skull / On to this perch, to clean it. » (CP 473)

⁸⁷⁴ « De plus, l'être est un centre : il « tient tout étant en balance, attire ainsi constamment l'étant à soi et sur soi, sur soi comme centre (*die Mitte*) », de sorte que le risque qu'il prend, lui donnant un poids (*Gewicht*), lui permet d'obtenir une force de gravité (*Schwerkraft*). » (Heidegger 1962, 337-8)

⁸⁷⁵ Voir notamment Heidegger. *ibid.* 358-60.

⁸⁷⁶ « Or, *Chant est existence* [...]. Existence est employé ici dans le sens traditionnel de présence ; il est employé dans le sens d'« être ». Chanter, dire expressément l'existence mondiale, dire à partir de la salvation de l'entière et pure perception, et ne dire que cela, signifie : appartenir à l'enceinte de l'étant lui-même. Cette enceinte est, en tant que séjour de la langue, l'être lui-même. Chanter le chant signifie : être présent dans le présent lui-même – exister. » (Heidegger. *ibid.* 380)

chant, l'espace intime du monde s'établit lui-même », de même que ceux qui le disent. Le souffle qui, se risquant, prononce ainsi le monde est un chant inédit : reprenant à cet égard les réflexions de Johann Gottfried von Herder, il définit le souffle en tant qu'il « signifie immédiatement le verbe et l'essence de la langue » dans la mesure où il « s'expose au risque de la langue » et qu'il « n'est pas un dire ordinaire », mais « un souffle pour rien ».⁸⁷⁷ « Le dire du chanteur dit l'entier intact de l'existence mondiale [...]. Le chant ne recherche même pas ce qu'il y a à dire. Le chant est l'appartenance à l'entier de la pure perception. Chanter, c'est depuis le centre inouï de la pleine nature, être emporté au passage du vent. Le chant est lui-même: 'un vent' » (Heidegger 1962, 382).

C'est donc cela que le royaume sauvage de *Remains of Elmet*, théâtre des jeux du vent, de la pluie et de la lumière, met finalement en avant. Dans « Widdop », le vent qui se glisse « entre les étoiles » (« A wind from between the stars »), les arbres qui se tiennent la main, les yeux fermés (« Trees, holding hands, eyes closed ») et la bruyère qui rampe, effrayée (« Some heath-grass crept close, in fear »), assistent à l'irruption d'une mouette qui transperce, de son cri déchirant, la lande désertée : « Except when a gull blows through / A rip in the fabric / Out of nothingness into nothingness ». Le cri de la mouette signifie un passage du néant au néant (« Out of nothingness into nothingness »), déchirement qui n'annonce pas de clôture, mais la reformation d'un cycle incessamment renouvelé.⁸⁷⁸ Le néant reprend ses droits mais c'est à cette condition que les hommes pourront, enfin, « Agir au monde » (« Acted at world »), à l'image des arbres, vérité du cheminement évoqué dans « Two Trees at Top Withens ». En effet, les arbres qui se dressent, dans ce poème, en plein milieu de la lande, sont les pâtres du vent (« Wind-shepherds ») qui entonnent le chant de la désolation (« desolation ») qui les portera, « en musique et en silence » (« With music and with silence ») vers les horizons ouverts à l'infini. Sur le cliché de Fay Godwin qui accompagne le texte, le vent semble se répandre de toutes

⁸⁷⁷ « Chanter en vérité est un autre souffle. Un souffle pour rien. Haleine en dieu. Un vent. Herder écrit dans ses *Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité* : 'Un souffle de notre bouche devient le tableau du monde, la frappe de nos pensées et de nos sentiments en l'âme de l'autre. D'une haleine en mouvement dépend tout ce que les humains ont jamais pensé, voulu, fait, et feront encore sur terre d'humain [...].' Le souffle dont ceux qui risquent plus sont plus risquants ne veut pas dire seulement, ni en premier lieu, la mesure à peine perceptible, parce que fugitive, d'une différence, mais signifie immédiatement le verbe et l'essence de la langue. Ils sont les disants qui disent plus. Car ce souffle dont ils sont plus risquants n'est pas le dire en général ; ce souffle est un autre souffle, un autre dire que le dire ordinaire des hommes. L'autre souffle ne brigue plus tel ou tel objet, il est un souffle pour rien. » (Heidegger. *ibid.* 381-2)

⁸⁷⁸ De plus, l'évocation d'une « étoffe » (« fabric ») réfère à l'acte même de nommer auquel le poète se livre : lui-même transperce le silence, faisant émerger la lande d'Elmet du néant, pour l'y replonger, mais sans la condamner à l'anéantissement. Son acte poétique de convocation des « vestiges d'Elmet » constitue presque littéralement une déchirure des étoffes produites dans les industries textiles de la région, dont il critique les effets néfastes. (CP 488)

parts : les deux arbres sont mis en évidence au premier plan, et se détachent, noir sur blanc, sur la colline inondée par la lumière du soleil qui blanchit la bruyère et l'herbe rase (RE 17, E 21). Les arbres surplombent la lande, seulement interrompue par la ligne de l'horizon délimitant un ciel rempli de nuages et traçant le chemin « du néant au plus brillant néant » (« From emptiness to brighter emptiness ») vers la lumière immense d'un éternel renouveau (« Open to huge light »).

a. Le poète-voyant et la présence absente : « ce que nous voyons, ce qui nous regarde »

La réflexion de Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* a pour point de départ un passage d'*Ulysse* de James Joyce où Stephen Dedalus en vient à la conclusion qu'il lui faut « fermer les yeux pour voir » (« shut your eyes and see »).⁸⁷⁹ Le penseur tire un double enseignement de cette remarque : d'une part, le vide révélé par l'acte de voir ne nous est pas extérieur ; ce « *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue. D'autre part, cette expérience du vide et de la perte éprouvée par le regard pousse le sujet regardant à s'engager encore davantage : « *voir* ne se pense et ne s'éprouve ultimement que dans une expérience du *toucher*. Joyce ne faisant là que mettre le doigt par avance sur ce qui constituera au fond le testament de toute phénoménologie de la perception. 'Il faut nous habituer', écrit Merleau-Ponty, 'à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui' ». ⁸⁸⁰ Si « le même corps voit et touche, visible et tangible appartiennent au même monde », et expériences optique et haptique se rejoignent dans ce paradoxe qui fonde le mystère de l'image : « c'est alors qu'elle nous regarde, c'est alors que nous restons au seuil de deux motions

⁸⁷⁹ « Ineluctable modality of the visible: at last that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his scone against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see. » (Joyce, James. *Ulysses*. 1922. Modern Classics. Londres : Penguin Books, 2000, 45)

⁸⁸⁰ Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. 1964. Tel. Paris : Gallimard, 1979, 175. Cité par Didi-Huberman 1992, 11.

contradictoires entre *voir* et *perdre*, entre saisir optiquement la forme et sentir tactilement dans sa présentation même qu'elle nous échappe, qu'elle reste vouée à l'absence ».⁸⁸¹

Selon Georges Didi-Huberman, il s'agit pourtant d'apprivoiser ce « dilemme », et de comprendre qu'il « n'y a pas à choisir *entre* ce que nous voyons » et « ce qui nous regarde ». « Il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire tenter de penser l'oscillation contradictoire dans son mouvement de diastole et de systole (la dilatation et la contraction du cœur qui bat, le flux et le reflux de la mer qui bat) à partir de son point central, qui est son point d'inquiétude, de suspens, d'entre deux » : « Il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre* », au « moment où s'ouvre l'autre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons » (Didi-Huberman 1992, 51-2). Comme le révèlent les exemples choisis par le philosophe, cet apprentissage est indispensable au développement organique du sujet humain et de ses facultés perceptives et langagières, et le jeu de la petite Frieda, dans le poème de Wodwo intitulé « Full Moon and Little Frieda » en est la parfaite illustration. Le texte constitue une petite vignette décrivant une promenade nocturne : le sujet poétique observe la nature endormie, seulement perturbée par un aboiement et le bruit métallique d'un sceau (« A cool small evening shrunk to a dog bark and the clank of a bucket »). Le participe passé « shrunk » met en avant un assoupissement général de toutes les activités diurnes ; alors que le soleil se couche, toutes les énergies en présence suivent son mouvement et diminuent en intensité.⁸⁸² L'enfant, Frieda, est pour l'instant silencieuse, tout occupée à « écouter » (« And you listening »). L'absence de verbes conjugués à l'indicatif dans la strophe (« lifted » est un participe passé, « brimming » occupe une fonction d'adjectif, « To tempt » est à l'infinitif) souligne l'attention accrue portée par l'enfant et la voix poétique afin de ne manquer aucun détail de ce monde immobile.

A cet acte de contemplation relaté dans le poème répond alors celui du lecteur : le texte s'affirme comme le reflet du spectacle visuel et auditif que les figures du poème contemplent de leur côté, tout en s'offrant comme un miroir à part entière. En effet, dans le vers « A spider's web, tense for the dew's touch », les lettres qui forment les noms « web » et « dew » se présentent comme reflets parfaits, procédé visuel qui s'étend à la contraction du génitif de part et d'autre des deux termes. A l'écoute, cependant, la plosive /b/ se change en dentale /d/ et la lettre /e/ ne se prononce pas de la même manière, signalant une forme d'émancipation de la

⁸⁸¹ Merleau-Ponty. *ibid.* 177. Cité par Didi-Huberman. *ibid.* 178.

⁸⁸² Les nombreux mots courts employés suggèrent un mouvement similaire de la part du langage employé. Le moment est dépeint par touches légères et rapides, qui effleurent la scène aussi délicatement qu'une toile, tout en aiguillant l'attention. L'allitération en occlusives met alors particulièrement en avant les quelques signaux encore perceptibles, toutefois eux-mêmes banals. (CP 182)

voix vis-à-vis du code écrit. De la même manière, dans le plus long vers du poème, décrivant des vaches gagnant leur étable et les volutes de fumée formées par leur respiration (« with their warm wreaths of breath »), la rime interne entre les noms « wreaths » et « breath » est uniquement visuelle. Elle contribue, avec l'assonance en /w/ (« with », « warm », « wreaths »), à mettre en avant les ondulations délicates et impalpables du souffle du bétail, rappelant celui nécessaire à la récitation du poème. Encore une fois, la parole se dégage de la lettre, et met en évidence la liberté acquise au détour du vers.

Si l'importance également accordée au sens du toucher (« touch », « tremor »), ou la force de liaison du mélange chromatique mis en avant dans la formule « A dark river of blood, many boulders, / Balancing unspilled milk », renvoyant les éléments les uns aux autres comme par un jeu de ricochet, font valoir la puissance de convocation, de saisie et d'appropriation du langage, cette dernière demeure éminemment précaire. Le rouge du sang se mêle aux ténèbres de la nuit et du fleuve (« dark ») en contrariant la limpidité du cours d'eau et la blancheur du lait, et si cette dernière trouve finalement un reflet dans l'astre que Frieda interpelle (« Moon! Moon! »), la distance qui sépare l'enfant de la lune demeure incompressible. Paul Bentley évoque à cet égard les réflexions de Julia Kristeva pour mettre en avant, dans ce cri, le signe de la fracture fondamentale « depuis l'unité première avec le monde » qui se produit lorsque l'enfant fait l'acquisition du langage.⁸⁸³ Dans le gouffre ainsi creusé, et dans les regards échangés entre l'enfant et la lune, le sujet humain s'établit en tant qu'être de langage et fortifie son imagination. La distance qui sépare inéluctablement l'astre de l'enfant, cependant, est bien celle qui éloigne le sujet regardant de l'objet regardé, dans la réciprocité des yeux qui se

⁸⁸³ « 'Full Moon and Little Frieda', also from *Wodwo*, traces the split between consciousness and the Real to the child's acquisition of language, an acquisition that precipitates a fall from (a retrospectively imagined) primary unity with the world as the child becomes able to differentiate itself through language from its immediate environment. The poem pivots on a child's cry suddenly, 'Moon! Moon!' [...] The jubilant irruption of the child's voice here is all the more acute in that it seems to cut into and scatter the 'brimming' maternal fullness of the scene (the cows are 'A dark river of blood, many boulders, / Balancing unspilled milk'). The child's sudden, exclamatory word in effect *differentiates* something – 'The moon has stepped back' – from the dominant impression of fluid indifferentiation given by the description of the cows, by the same token opening up a gulf across which the child 'points' (signifies). [...] According to Kristeva, this 'emptiness' opened up by the child's accession to language and selfhood is 'protected' by narcissism: 'Narcissism protects emptiness, causes it to exist, and thus, as lining of that emptiness, insures an elementary separation. Without that solidarity between emptiness and narcissism, chaos would sweep away any possibility of distinction, trace, and symbolization, which would in turn confuse the limits of the body, words, the real, and the symbolic. The child [...] signifies itself as child [...] precisely in that zone where *emptiness and narcissism*, the one upholding the other, constitute the zero degree of imagination.' Mirrorlike, the moon of the above poem seems to return the child's gaze, effectively 'lining' the gulf opened up by the child's words with a narcissistic reflection. The description of the moon as an 'artist gazing amazed at a work' seems to imply precisely what Kristeva says: that this moment in child development constitutes the 'zero degree of imagination', the empty space where narcissistic imagination will construct its works. » (Bentley 23-4)

croisent. L'expérience faite par Frieda rappelle la scène décrite par Sigmund Freud dans « Au-delà du principe de plaisir » en observant son petit-fils jouer avec une bobine. La bobine qui va et vient exerce une « scission rythmiquement répétée », et devient « le nécessaire instrument de sa capacité d'exister entre l'absence et la prise, entre le jet et la surprise » : elle est une image, fabriquée par l'enfant qui, de ce « fond d'absence » qu'il apprend à apprivoiser, est « pure atteinte, pure blessure visuelle » qui « le pourfend, le *regarde* ». ⁸⁸⁴

La « fable freudienne », comme le rappelle encore Georges Didi-Huberman, « raconte la découverte des pouvoirs de la parole », et lui-même souligne à quel point elle fonde l'expérience poétique. En effet, dans *L'image ouverte*, il met en avant le fait que « langage et visualité » participent d'un même élan « où l'ambiguïté de leurs jeux – ambiguïté déjà présente dans le simple mot figure, qui relève tout autant du vocabulaire rhétorique que du vocabulaire de l'image – n'a pas à être tranchée, résolue ou supprimée, mais doit seulement nous être mise au jour comme un travail de la figure même, aussi labile, aussi embrouillé et déraisonnable soit-il ». ⁸⁸⁵ « The Thought-Fox », extrait de *The Hawk in the Rain*, fait figure de manifeste poétique en la matière. Dans son essai intitulé « The Burnt Fox », Ted Hughes rappelle qu'à la fin de sa seconde année d'études à Cambridge, en plein travail de rédaction, un renard lui apparaîtrait. Seul, la nuit, travaillant avec beaucoup de difficultés à une énième dissertation, le jeune homme se résout enfin à regagner son lit, faute d'inspiration. C'est alors qu'il fait un rêve, et la porte s'ouvre, en effet :

I began to dream. I dreamed that I had never left my table and was still sitting there... Suddenly my attention was drawn to the door. I thought I had heard something there. As I waited, listening, I saw the door was opening slowly. Then a head came round the edge of the door. It was about the height of a man's head but clearly the head of a fox – though the light over there was dim. The door opened wide and down the short stair and across the room towards me came a figure that was about the same time a skinny man and a fox walking erect on its hind legs. It was a fox, but the size of a wolf. As it approached and came into the light I saw that its body and limbs had just now stepped out of a furnace. Every inch was roasted, smouldering, black-charred, split and bleeding. Its eyes, which were level with mine where I sat, dazzled with the intensity of the pain. It came up until it stood beside me. Then it spread its hand – a human hand as I now saw, but burned and bleeding like the rest of him – flat palm down on the blank space of my page. At the same time it said: 'Stop this – you are destroying us.' Then as it lifted its hand away I saw the blood-print, like a palmist's specimen, with all the lines and creases, in wet, glistening blood on the page. (WP 9)

Si dans « The Thought-Fox », le poète est également à son bureau, seul, en pleine nuit, et s'il pressent soudain qu'une présence inconnue se manifeste à lui, le renard n'est cependant

⁸⁸⁴ « Au-delà du principe de plaisir ». 1920. In Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. 1951. Trad. Serge Jankélévitch. Paris : Payot, 1968, 16. Cité par Didi-Huberman 1992, 53-4.

⁸⁸⁵ Didi-Huberman, Georges. *L'image ouverte*. Le Temps des images. Paris : Gallimard, 2007, 198.

pas la créature calcinée décrite précédemment : les empreintes qu'il laisse se dessinent dans la neige, et non plus avec son propre sang. La violence de l'image, néanmoins, laisse deviner le choc que constitue son apparition, et la trace qu'elle laisse dans la pensée du poète, saisi par son propre regard, qu'il croyait sans réponse. L'œil du renard qui l'observe tout autant que lui le regarde, est celui de l'image qui contemple celui qui croyait être le seul à voir. Il n'est pas anodin que cela soit dans la nuit et la forêt (« this midnight moment's forest ») que se déploie l'imagination du poète » (« I imagine ») pour faire émerger une idée mystérieuse, encore informe et indistincte (« Something »). Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman souligne en effet que « c'est lorsque nous faisons l'expérience de la nuit, où tous les objets s'enfuient et perdent leur stabilité visible, que la nuit révèle pour nous l'importance des *objets* et leur fragilité essentielle, c'est-à-dire leur vocation à *se perdre* pour nous alors même qu'ils nous sont les plus proches ». Citant Maurice Merleau-Ponty, il explique encore : la nuit « n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. [...] La nuit est sans profils, elle me touche elle-même et son unité est l'unité mystique du *mana* » et « c'est du milieu de l'espace nocturne que je m'unis à lui », alors même que dans ce « territoire hostile », le sujet humain est confronté à l'inquiétante étrangeté des formes qu'ils ne peut plus reconnaître, et qui le fuient inéluctablement.⁸⁸⁶ Dans le poème, les adjectifs « else » et « alive », qui caractérisent la « chose » observée, renforcent le climat étrange instauré d'entrée de jeu : ils affirment à la fois le dynamisme de cette entité, en cela semblable au poète, et son absolue différence. C'est bien le défi lancé à l'imagination : cette « autre » réalité qu'il tente de saisir est le gain que l'image, c'est-à-dire l'idée mise en forme, représente mais qui toujours se dérobe, face au blanc de la page, (« this blank page »), au vide dans lequel l'horloge, solitaire, résonne (« the clock's loneliness »), au noir d'un ciel sans étoile (« I see no star »). Comme elle, le sujet poétique doit « pénétrer la solitude » étrange de la nuit (« Is entering the loneliness ») et se tenir prêt à accueillir de son regard ce qui le verra à son tour.

Le travail créatif de l'imagination est décrit comme un lent processus, mis en avant par les répétitions (des noms « Something », « loneliness », « clock » et surtout de l'adverbe « now » : « that now / And again now, and now, and now »), et les comparatifs de supériorité (« more near », « deeper »). L'anacoluthie souligne la façon dont l'animal prend peu à peu forme, dont l'idée devient peu à peu image : les soubresauts délicats des dentales rythment

⁸⁸⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. 1945. Tel. Paris : Gallimard, 2005, 282. Cité par Didi-Huberman 1992, 71.

l'avancée du renard (« Cold, delicately as the dark snow, / A fox's nose touches twig, leaf »), alors qu'il se décide à approcher, jusqu'à ce que son œil, tout à coup, apparaisse dans un gros plan saisissant : « an eye, / A widening deepening greenness, / Brilliantly, concentratedly, / Coming about its own business ». La forme continue des adjectifs « widening » et « deepening » mettent en évidence la progression effectuée par le poète, le second terme approfondissant le comparatif de supériorité « deeper » de la première strophe. Le passage des ténèbres (« deeper within darkness ») à cet éclat de verdure (« A widening deepening greenness ») est également signifiant : il signale la vigueur particulière de l'animal qui va justement pénétrer le « trou ténébreux de la tête » (« It enters the dark hole of the head »). La puissance bondissante avec laquelle il pénètre dans l'esprit du poète est mise en avant dans le passage des longs adverbes « Brilliantly, concentratedly », au vers fait de monosyllabiques, particulièrement abrupt « Till, with a sudden sharp hot stink of fox ». « The Thought-Fox » met en scène le procédé de création poétique, tout en rappelant le choc qu'il provoque, la force de rupture de l'imagination, inquiétante et dérangeante pour le sujet qui en fait l'expérience, alors que l'image, comme par magie, s'anime, devient vivante et regarde à son tour celui qui voulait tant la voir apparaître. C'est le même processus que Ted Hughes décrit encore en retraçant la genèse du poème de Sylvia Plath intitulé « Sheep in Fog », évoquant les courants contraires qui portent l'inspiration dans deux directions différentes et la façon dont la poétesse doit se laisser porter par les flots les plus puissants sans opposer sa résistance.⁸⁸⁷ En soulignant l'inutilité des efforts faits pour contrer le pouvoir de l'imagination (« she makes a convulsive effort ») et l'impossibilité d'en forcer la volonté (« the new kind of inspiration refuses to be coerced »), en mettant en avant la médiocrité des résultats ainsi obtenus (« Yet the three lines don't quite work. They don't ring true, somehow », « So now we see why those last three lines don't work », « This last image remains mechanical and unconvincing », « she suppressed it with these three artificial lines »), Ted Hughes fait valoir la nécessité d'accueillir ce qui se présente à soi, quoi que ce soit, et de s'adapter au tumulte des flots afin de permettre à ce «

⁸⁸⁷ « On that day she revised the very last poem of the earlier outburst, 'Sheep in Fog', and went on, the same day, to write three new ones. This was the beginning of the second wave. [...] The final group of poems is very different in mood from the earlier group. And yet this poem, 'Sheep in Fog', belongs to both groups: the last poem of the first group, in its first version, and the first poem of the last group, in its final version. [...] In other words, this final three-line image is still trying to stay in the *Ariel* world of hope and a triumphant outcome. And we remember that this was 2 December and had been preceded by weeks of fierce inspiration and confidence. [...] Even so, we can't help seeing, I think, how with this poem, quite suddenly, the *Ariel* inspiration has changed. The astonishing, sustained, soaring defiance of the previous eight weeks has suddenly failed. Or rather has reversed. Or rather, maybe, has revealed what was always there. It is still inspiration. Those first four verses still supply four fifths of one of her most beautiful poems. But the rage, which was also a kind of joy, has evaporated. What remains is mourning. » (WP 192, 198)

complexe massif d'images » de s'affirmer puissamment dans le poème comme au cœur d'un maelstrom.⁸⁸⁸

L'adaptabilité et l'ouverture exigées du poète sont mises en valeur dans « An Otter », à travers la description de la mutabilité de la loutre, figure du mouvement et du changement permanents. Au début de l'Épilogue de *Gaudete*, c'est aussi une loutre qui apparaît au sifflement du prêtre qui a conservé le recueil des confessions poétiques du Révérend Lumb : elle est l'étrange créature qui guide le sujet humain au cours de son voyage, et l'invite à aller à la rencontre d'une altérité insaisissable, et dans le poème de *Lupercal* qui lui est consacré, elle est l'être du seuil qui n'appartient à aucun territoire (« Of neither water nor land ») mais peut aller partout. Animal amphibie, elle habite un éternel ailleurs vers lequel le poème s'ouvre en permanence.⁸⁸⁹ La loutre est en quête de « quelque monde, perdu quand elle a plongé pour la première fois, et qu'elle ne peut rejoindre depuis » (« Seeking / Some world lost when first he dived, that he cannot come at since »), à l'image du poète rêvant d'un Eden disparu où le langage pouvait saisir tout de la réalité, et inaccessible depuis longtemps. La comparaison qui la présente « comme un roi caché » (« Like a king in hiding ») révèle sa véritable condition : c'est une créature en transformation permanente (« changed »), marquée par son essentielle indéfinition. Elle plonge dans la béance des lacs (« into the holes of lakes »), se jette sous la surface de l'eau comme pour échapper à cette tentative de définition vouée à l'échec. Elle est la créature du passage (« crossing »), de l'exil et du voyage éternels. Comme le révèle la proximité sonore entre le nom « otter » et le nom « author », le poète est lui aussi ce « roi

⁸⁸⁸ « Finally, it could be said that the poem she was left with, on 2 December, was a Treaty – a formal truce maintained under tension between opposed and mutually hostile interests: the fourth kind of poem. Meanwhile, of course, we have glimpsed another kind of poem altogether, a fifth kind, a massive complex of images, of the kind that rises into the 'total statements' of epic and drama – the mythic poem of the chariot, the full subjective drama of her fate, that was pushed under, and sank away, and never did get written. » (WP 211)

⁸⁸⁹ La loutre est présentée par la voie négative : « ni poisson ni bête » (« Neither fish nor beast »), elle échappe à toute identification, ce que l'allitération en liquides (« eel », « oil », « legged », « long », « tail », « like », « old ») et les multiples glissements vocaliques mettent en avant, soulignant sa fluidité. La seconde strophe du poème est centrée sur ce mouvement sans fin qui empêche de saisir la créature : les conjonctions de subordination ou les adverbes qui tentent de situer la loutre temporellement (« From before », « no longer ») ou spatialement (« in spite of », « along ») échouent à chaque fois. La loutre est toujours ailleurs, déjà partie. Le complément de manière qui conclut la strophe, « by melting », corrobore cette impression : la loutre a beau réintégrer l'élément aquatique, elle s'y dissout immédiatement, et il est alors impossible de lui attribuer cet espace. Perpétuellement en chemin (« Wanders »), elle traverse à vive allure des territoires auxquels elle n'appartient plus (« Gallops along land he no longer belongs to »), pour replonger dans l'eau et s'y fondre (« Re-enters the water by melting »). Les marqueurs temporels (« lost when first », « since ») et spatiaux (« world », « come at ») soulignent encore une fois le fait que la loutre ne se fige en aucun point, en aucun moment. Elle est en exil permanent, dans une fuite qui ne peut connaître de fin. (CP 79)

caché » et déchu, incapable de cerner son objet et d'en percer le secret, placé dans l'exil éternel du langage et prisonnier de ses limites.⁸⁹⁰

Pourtant, la loutre sait tirer profit de cette absence de définition. Comme le souligne Craig Robinson, elle est la reine d'un royaume si lointain que ni les profondeurs de la mer ni l'étendue des terres ne permettent de l'atteindre : la loutre parvient toujours à s'échapper et à conserver son secret (« The hunt lost him »).⁸⁹¹ Elle est cet être qui patiente « sous le regard » (« So the self under the eye lies »), attentive et en retrait (« Attendant and withdrawn »). La loutre s'affirme comme une force imperceptible et fluide, qui « ne s'attarde nulle part » (« but linger nowhere »). En contemplant la loutre, le sujet poétique fait l'expérience d'une absence de repères et de stabilité qui fonde inéluctablement l'essence et la force de l'être vivant et celle de l'image observée par le poète. A la fin du texte, l'illusion se dissipe (« reverts to nothing at all ») : la loutre n'a jamais été présente. Cependant, c'est le pouvoir de convocation du langage qui est ainsi mis en évidence : la loutre, créature du seuil, est l'objet poétique que le langage a permis de faire surgir dans le cadre du poème, forçant le passage de l'imagination vers un lieu étranger dans lequel le poète doit s'habituer à séjourner. Dans « otter », c'est aussi « other », l'autre, que le poète apprend à ne pas voir. Refusant de circonscrire et de capturer l'animal imaginé ou l'image observée, il apprend à s'ouvrir à cet autre qu'il est lui-même, à explorer la part inconnue que son imagination lui réserve, à fermer les yeux pour mieux voir.

La loutre est comme le renard de « The Thought-Fox » : dans *Poetry in the Making*, Ted Hughes conclut sa lecture du poème en concédant que le renard « est un renard qui, à la fois, est et n'est pas renard ». Il est « à la fois renard et esprit », qui s'approche à chaque fois

⁸⁹⁰ L'aporie à laquelle il est réduit est rendue manifeste dans le mouvement circulaire des chauves-souris (« the bats go round »), qui reste « sans réponse » (« Without answer »). Néanmoins, le verbe « Walloping », qui conclut la première partie du poème, met en avant une secousse disruptive : la lumière et le chant de l'oiseau brisent le silence et les ténèbres qui conservent le secret de la loutre. Ils apportent une réponse alternative, d'une forme à laquelle le sujet n'est pas habitué (« the old shape of the starlit land »). Ils ménagent une révélation partielle, où le poète se résout à apprendre différemment à connaître le monde. (CP 79)

⁸⁹¹ Chaque élément de la description partage avec la loutre un caractère amphibie : ses empreintes se dessinent dans la boue (« Pads on mud »), elle-même mélange d'eau et de terre, qui se dérobe sous les pieds du chasseur ou du poète. La formule qui décrit l'animal qui patiente pendant des heures durant est remarquable par son caractère elliptique (« The otter remains, hours ») : seul le nom « heures » (« hours ») fait mention du temps passé. La syntaxe se dissout comme le temps, indiquant la manière dont la loutre se soustrait à la temporalité. Alors que l'air est « souillé » et « nécessaire », qu'il « encercle le globe » (« The air, / Circling the globe, tainted and necessary »), mêlant odeur de tabac ou effluves animaux (« Mingling tobacco-smoke, hounds and parsley »), la loutre, elle, demeure évanescence. Elle n'appartient que partiellement à chaque monde, et glisse de l'un à l'autre avec aisance, échappant définitivement à toute définition (« The otter belongs // In double robbery and concealment – / From water that nourishes and drowns, and from land / That gave him his length and the mouth of the hound », CP 79). Craig Robinson explique aussi : « The otter is kind not on land or in water, but in a third almost immaterial realm as insubstantial (and thus as invulnerable) as a meniscus. From this base he makes his foray into other realms where he has special powers precisely because he does not belong. » (Robinson 26-7)

que le poème est lu, mais qui continue de s'échapper et jamais ne pourra être définitivement capturé.⁸⁹² Paul Ricœur clôt *La Métaphore vive* en revenant sur la parenté établie entre pensée et poésie par Martin Heidegger, en des termes qui rappellent les réflexions du poète : « Entre elles deux, pensée et poésie, règne une parenté plus profondément retirée, parce que toutes deux s'adonnent au service du langage et se prodiguent pour lui. Entre elles deux pourtant persiste en même temps un abîme profond, car elles 'demeurent sur les monts les plus séparés' ». Il faut à la fois cultiver la « proximité » et la « différence » entre la poésie et la pensée, tout comme le poète, et le lecteur à sa suite, doivent reconnaître que le pouvoir du langage réside dans sa capacité à faire momentanément advenir le monde dans le cercle du poème et que c'est son éphémérité même qui fonde sa puissance, plutôt que sa force de permanence. La puissance de convocation du langage n'est que parce que, comme la loutre bondissant un instant hors de l'eau, comme le renard surgissant un instant hors de la nuit, elle ne sera bientôt plus : elle est une force dynamique et tensionnelle, vouée à la variation, à l'image du cœur qui doit se gonfler et se contracter tour à tour pour échapper à la mort. Comme le suggère Paul Ricœur, la vérité « tensionnelle » de la poésie « récapitule toutes les formes de 'tensions' portées au jour par la sémantique : tension entre sujet et prédicat, entre interprétation littérale et interprétation métaphorique, entre identité et différence ; puis elle les rassemble dans la théorie de la référence dédoublée ; enfin elle les fait culminer dans le paradoxe de la copule, selon lequel être-comme signifie être et n'être pas ». Selon Paul Ricœur, enfin, la vérité « tensionnelle » de la poésie révèle la « dialectique la plus originelle et la plus dissimulée », qui est une force d'articulation et de préservation à la fois : « celle qui règne entre l'expérience d'appartenance dans son ensemble », « qui inclut l'homme dans le discours et le discours dans l'être », et « le pouvoir de distanciation qui ouvre l'espace de la pensée spéculative ».⁸⁹³

La position du poète, entre retrait et poussée vers l'objet, se rejoue au cœur du texte à travers la vérité tensionnelle de la métaphore et de la poésie. L'expérience de la réalité demeure partiellement intraitable, aussi bien par la pensée que le langage, car elle déborde de toutes parts leurs capacités. Pour reprendre les mots de Paul Ricœur, le poème est alors simplement le lieu d'articulation et de préservation d'une expérience du monde, où le poète apprend « l'être-comme » de la présence signifiée par la métaphore, où le renard ou la loutre « est et n'est pas » en même temps, car jamais il ne sera possible d'en rendre compte complètement et

⁸⁹² « This poem does not have anything you could easily call a meaning. It is about a fox, obviously enough, but a fox that is both a fox and not a fox. What sort of a fox is it that can step right into my head where presumably it still sits, smiling to itself when the dogs bark. It is both a fox and a spirit. » (WP 14)

⁸⁹³ Ricœur, Paul. *La Métaphore vive*. 1975. Points Essais. Paris : Le Seuil, 1997, 398.

de façon pérenne. A l'inverse, le poète doit s'en remettre aux idées et aux images qui l'approchent comme des créatures sauvages prises de curiosité, et accueillir ce qu'il peut de cette « autre » présence irrémédiablement indomptable. La poésie doit ainsi devenir une puissance d'accueil, inversant les jeux de regard. Elle est le lieu de l'ouverture de l'imagination et de sa propre forme à une altérité autonome, qui vient la pénétrer et la transformer de l'intérieur. L'œil du renard, comme l'œil de l'image forgée par le poète, regarde autour de lui et se pose partout, prédateur prudent et précis : comme le suggère Georges Didi-Huberman, « la plus simple image n'est jamais simple, ni sage comme on le dit étourdiment des images », et si la petite Frieda ou le jeune poète admirent le monde autour d'eux et celui qu'ils se sont inventés, la lune et le renard eux aussi s'émerveillent en contemplant leur création. La force de saisissement de l'image n'est pas, en effet, qu'une métaphore. Georges Didi-Huberman décrypte la complexité de cette épreuve qui engage le sujet regardant tout en le maintenant à l'écart, en la rapprochant de la notion d'aura étudiée par Walter Benjamin. « Proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même : l'objet auratique suppose donc une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon d'heuristique dans laquelle les distances – les distances contradictoires – s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement. L'objet lui-même devenant, dans cette opération, l'indice d'une perte qu'il soutient, qu'il œuvre visuellement : en se présentant, en s'approchant, mais en produisant cette approche comme le moment ressenti « unique » (*einmalig*) et tout à fait « étrange » (*sonderbar*) d'un souverain éloignement, d'une souveraine étrangeté ou extranéité. Une œuvre de l'absence allant et venant, sous nos yeux et hors de notre vue, une œuvre anadyomène de l'absence » (Didi-Huberman 1992, 104).

L'aura de l'image que le sujet humain a sous les yeux est « apparition d'un lointain » qui se rend « maître » de lui, s'approche, le regarde, lui échappe et le hante. Le sujet humain, face à l'image, comme le poète face au renard, fait cette expérience inédite et transformatrice où révélation et dissimulation, absence et présence, anéantissement et accomplissement se confondent, expérience éminemment poétique, et qui n'est autre que celle que fait le lecteur lui aussi.⁸⁹⁴ Dans *Cave Birds* en particulier, les oiseaux qui s'abritent de page en page le dévisagent

⁸⁹⁴ « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous » (Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. 1935. Trad. J. Lacoste. Paris : Editions du Cerf, 1989, 464). Georges Didi-Huberman explique : « quelque chose ici nous parle de la hantise comme de ce qui nous reviendrait de loin, nous concernerait, nous regarderait et nous échapperait à la fois » (Didi-Huberman 1992, 104). Voir aussi Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa*

tout autant que le sujet poétique ne les observe, déployant tout un jeu de regards signifiant. Du coup d'œil absent du juge obèse dans « The Judge » au regard noir de la victime offensée dans « The Plaintiff », des placides yeux fermés du bourreau dans « The Executioner » au regard révolté de l'accusé dans « The Accused », des crânes aux orbites vides dans « First, the Doubtful Charts of Skin » ou « The Knight » à l'éclat neuf illuminant un œil noir dans « The Scapegoat », des regards scrutateurs des oiseaux alignés dans « As I Came, I Saw a Wood » jusqu'aux regards croisés et aux corps qui se touchent dans « Bride and Groom Lie Hidden for Three Days », du gouffre intimidant du ténébreux rapace dans « A Riddle » au hibou songeur et attentif dans « The Owl Flower », jusqu'au faucon farouche et déterminé de « The Risen », les oiseaux dessinés par Leonard Baskin racontent dans leur regard le parcours du sujet poétique en entraînant le lecteur à sa suite. En effet, si certains oiseaux s'étalent de profil sur le papier, l'ignorant, ou se contentant de lui jeter un coup d'œil à la dérobée, d'autres le dévisagent, dans un face-à-face qui fait de lui l'*alter ego* du sujet poétique décrit dans tout le recueil. Il ne s'agit plus de se contempler vainement dans un miroir mais d'affronter le regard de ceux qui accusent, interrogent, jugent, condamnent, défient, guident et aident le sujet poétique (par exemple, « The Summoner », « The Gatekeeper », « A Green Mother », « A Riddle », « The Guide », « The Owl Flower »). A cet égard, « A Flayed Crow in the Hall of Judgement » marque un point culminant : le dessin de Leonard Baskin fait se confondre la forme de l'œuf et de l'œil, du fœtus de l'oiseau et de l'éclat de la pupille, dessinant encore un œil grand ouvert sur le plumage de l'être renaissant. Tout le recueil raconte la façon dont le sujet humain apprend à devenir « voyant » au sens fort, c'est-à-dire à non seulement retrouver la vue mais aussi à porter un regard neuf sur ce qui l'entoure et à voir au-delà des évidences qui se manifestent à lui.

Un seuil reste à franchir pour déciller définitivement le regard de l'homme, lui offrir le véritable objet de la révélation et en faire un *medium* à proprement parler, un être de passage et un poète-voyant. Au « super-ego » démesuré d'un être ivre de pouvoir évoqué par le poète dans sa recension de *The Environmental Revolution* (« the last nightmare of mental disintegration and spiritual emptiness, under the super-ego of Moses, in its original or in some Totalitarian form, and the self-anaesthetising schizophrenia of St Paul », WP 130), se substitue la sérénité du puissant taureau mis en avant dans « The Bull Moses », texte extrait de *Lupercal*

dans lequel le sujet poétique fait justement l'expérience de ses propres limites, lorsqu'il parvient à « la bordure du gouffre » : « Something come up there onto the brink of the gulf, / Hadn't heard of the world, too deep in itself to be called to / Stood in sleep ». Indifférent à ce qui l'entoure, le taureau, plongé dans le sommeil, s'enfouit en lui-même, alors que le poète doit non seulement reconnaître son incapacité à décrire le taureau entièrement, mais également à définir l'expérience qu'il est en train de faire. Il a conscience de se trouver au seuil d'un domaine étranger, dont le taureau est le gardien, de faire face au gouffre que constitue la propre intériorité du taureau, profondeur abyssale et détentrice d'un secret insondable.⁸⁹⁵ Dans le poème, l'accumulation de formules négatives met alors en évidence le retrait et le « « résignement » du sujet poétique. Le taureau est défini par ces négations (« he took no pace »), de même que la nature alentours : les herbes se taisent et rien ne se passe (« But the grasses whispered nothing, the fetch / Of the distance drew nothing to momentum »), mais ce n'est plus un signe d'échec. L'absence de révélation, ici, signale un changement profond chez le sujet humain : renonçant à ses tentatives effrénées de contrôle, il semble accepter un mode de contemplation réduite, se redouble à adopter le « regard aux yeux fermés » du taureau (« a sudden shut-eyed look »), le regard intérieur de la puissante créature que le Prologue de *Gaudete* évoquait également (« The bull gazes inward », G 18) et à faire sien le murmure silencieux des herbes folles, conduite immobile et muette qui le rendra plus clairvoyant et éloquent.

Le poème n'est plus le lieu d'un assaut violent (« momentum ») mais celui du retrait révélateur, celui du taureau qui contient en lui tous ses pouvoirs (« the locked black of his powers »). En lui, résonne encore toute la puissance du cosmos, qui s'échappe dans un souffle que le poète doit faire sien, celui d'une inspiration nouvelle (« The weight of the sun and the moon and the world hammered / To a ring of brass through his nostrils »). Plutôt que de forcer le passage jusqu'au centre de l'expérience, il se contente d'en dessiner les contours et de l'évoquer dans un soupir. La porte grande ouverte, un instant (« I kept the door wide »), fait valoir l'ouverture que représente le poème lui-même : il forme cette béance soudaine où le

⁸⁹⁵ L'agitation de la figure poétique s'oppose ainsi directement à la placidité du taureau. La première est décrite par une succession de verbes au présent continu (« shouting waving »), le second réduit ce bouillonnement de forces vaines à néant, immédiatement : c'est ce qu'attestent les structures négatives qui concluent le passage : « Was nothing to him; nothing of our light / found any reflection in him ». La répétition de l'adverbe « nothing » forme un chiasme, cadre qui met en évidence le calme surnaturel de l'animal. Le décroché créé par le retour à la ligne et l'alinéa, forme d'ellipse, met en avant une coupure étrange, reflet du trouble qui habite la figure poétique dans son effort pour saisir la créature. Il souligne également le « gouffre » au bord duquel le taureau apparaît, créature des limites invitant à franchir un seuil, à accomplir le saut nécessaire pour renoncer à une vision caduque et s'ouvrir à une force étrangère (CP 74).

lecteur, à l'image du poète, accepte d'être transporté vers ce seuil inconnaissable, à condition de fermer les yeux sur ses certitudes et d'accepter avec humilité le caractère éphémère de la révélation. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman en vient ainsi à définir la catégorie du « visuel » comme ce qui se place entre le visible et l'invisible, comme ce qui échappe au voir comme au savoir, à l'œil comme à la langue, et qui, rendant manifeste le pouvoir de l'image, saisit le sujet humain et le hante pour mieux l'instruire, en fait un voyant et un poète, un être capable d'accueillir, de rassembler, de créer et de vivre.⁸⁹⁶

b. « Words that will not part from the rock » : la prière et la promesse, la parole inouïe et le silence musical

Dans la séquence formée entre le sixième et le neuvième poème de l'Épilogue de *Gaudete*, est mise en scène la « collision » entre le sujet humain et sa Terre-Mère, à laquelle il s'abandonne. Pour la première fois, le sujet humain se laisse faire : il accepte le départ, la perte, l'absence et le vide signifiés par sa mort, et fermant les yeux pour mieux voir, il découvre enfin la possibilité, alors qu'il s'offre en un don absolu et accepte la conversion, de se réconcilier aux énergies et aux contradictions du monde, et d'ainsi s'accomplir, sous le regard bienveillant de celle à qui il doit tout. Dans le sixième poème, il offre son corps et s'emplit, comme sous l'impulsion du bourreau dépeint dans « The Executioner », des éléments du monde qui l'entoure : un scarabée, symbole sacré et émanation de l'éternel, se déplace en lui (« I watched

⁸⁹⁶ « [...] il n'y a d'image à penser radicalement qu'au-delà du principe de visibilité, c'est-à-dire au-delà de l'opposition canonique – spontanée, impensée – du visible et de l'invisible. Cet au-delà il faudra encore le nommer *visuel*, comme ce qui viendrait toujours faire défaut à la disposition du sujet qui voit pour établir la continuité de sa reconnaissance descriptive ou de sa certitude quant à ce qu'il voit. Nous ne pouvons dire tautologiquement *Je vois ce que je vois* que si nous dénonçons à l'image le pouvoir d'imposer sa visualité comme une ouverture, une perte – fût-elle momentanée – pratiquée dans l'espace de notre certitude visible à son égard. Et c'est bien là que l'image se rend capable de nous regarder » (Didi-Huberman 1992, 75-6) ; « Celui qui choisit de savoir seulement aura gagné, bien sûr, l'unité de la synthèse et l'évidence de la simple raison ; mais il perdra le réel de l'objet, dans la clôture symbolique du discours qui réinvente l'objet à sa propre image, ou plutôt à sa propre représentation. Celui, au contraire, qui désire voir ou plutôt regarder perdra l'unité d'un monde clos pour se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, livré à tous les vents du sens ; c'est ici que la synthèse se fragilisera jusqu'à l'effritement ; et que l'objet du voir [...] disloquera le sujet de savoir, vouant la simple raison à quelque chose comme une déchirure » (Didi-Huberman 1990, 172) ; « Il n'y a peut-être d'image à penser radicalement qu'au-delà de l'opposition canonique du visible et du lisible. [...] C'est-à-dire que [l'image] exige que nous pensions ce que nous saisissons d'elle en face de ce qui nous y 'saisit' – en face de ce qui nous y laisse, en réalité, dessaisir » (Didi-Huberman, Georges. « L'image brûle ». In Zimmermann, Laurent. Dir. *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes : Cécile Defaut, 2006, 31). Citations établies à partir des références données par Lucas-Leclin, Emilie. *L'ouverture de l'image dans les Œuvres de Claude Simon, Peter Handke et Richard Powers*. Thèse de doctorat en littérature. Université Sorbonne-Nouvelle, France, 2011.

a beetle / Walking about inside my body »), tandis qu'un arbre croît depuis son nombril (« I saw a tree / Grow inward from my navel »). Son corps devient le lieu où le monde vivant de la nature peut librement se mouvoir et se développer.⁸⁹⁷ Lentement, le sujet, comme guidé par son bourreau, s'emplit du monde entier (« Slowly I filled up with the whole world »), vibrant de ses forces dès lors qu'il se laisse posséder et repeupler, à l'image de la nature accueillant en son sein toutes les créatures. Seul demeure étranger et hors de lui l'interlocuteur de la voix poétique. Cette figure, dont l'invisibilité est signalée par la présence d'une lumière aveuglante (« in the glare ») l'appelle pourtant, lui faisant signe (« Only one thing stayed outside me, in the glare. // You beckoned »). Cet appel silencieux porte plus loin l'attention du sujet poétique : il met en avant la nécessité de s'ouvrir encore davantage à une altérité incompressible et de la reconnaître comme paradoxalement intérieure. Dans l'aura de la lumière éclatante se manifeste l'absence du lointain et de l'étranger que le sujet humain doit rendre présent et intime. Le signe qui se fait est celui de la reconnaissance, celle de l'autre et du propre, de l'absence et de la présence, du proche et du lointain.

Dans le septième poème, le sujet poétique doit reconnaître et comprendre la mutabilité et l'éphémérité de la vie dans un monde où tout est temporaire et doit laisser place à son contraire (« In a world where all is temporary / And must pass for its opposite »). Immobile et non plus conquérant, contemplé et non plus spéculateur, à l'écart et non plus au centre, il découvre que si la route est longue et périlleuse, elle fait néanmoins place, depuis qu'il a accepté de se mettre en marche, à des chemins de traverse qui mènent à sa possible renaissance.⁸⁹⁸ Dans le poème suivant, il évoque donc le temps venu de « la collision avec la terre » (« Collision with the earth has finally come »), qui consiste en une rencontre intime avec la Déesse de la nature, à laquelle le sujet poétique s'unit en devenant feuille (« Trying to be a leaf ») dans le neuvième poème. Ses efforts sont mis en avant par la précarité de sa transformation (« For a moment I am a leaf »), qui ne le laisse entrer qu'un instant dans le

⁸⁹⁷ Comme le soulignent les verbes « watched » et « saw », le sujet poétique devient attentif aux signaux invisibles qui échappent à l'œil de l'homme de la raison, qui demeure à l'inverse fixé sur son environnement extérieur. L'accent mis sur l'ouïe, dans l'évocation de « faucons s'affrontant pour le courtoiser, entre ses oreilles », met justement en évidence, à travers le recours à une allitération en occlusives qui disparaît soudainement du second vers (« Hawks clashed their courtship / Between my ears »), la concentration requise pour se mettre à l'écoute du langage de la nature. (CP 359)

⁸⁹⁸ Les fautes qu'il a commises sont mises en avant, ainsi que sa responsabilité et sa « négligence » : il a refusé de se soumettre à la mesure de la nature » et « à la patience des choses » (« I neglected to come to degree of nature / In the patience of things »), il a cherché à contrecarrer la volonté de Dieu (« I forestalled God ») et s'en est pris à sa fille (« I assailed his daughter »). Dans le monologue dépouillé que le poème fait valoir, retentit la plainte désœuvrée d'un sujet humain reconnaissant ses torts. Gisant à présent au bord de la route, loin du passage des hommes, et observé par les chiens (« Now I lie at the road's edge. / People come and go. // Dogs watch me »), impuissant, il fait l'expérience d'un abandon qui pourra être salvateur. (CP 359-60)

royaume de cette intime altérité (« In your kindgom »). La formule « And your fullness comes » met en avant la puissance et la plénitude d'une présence sacrée qui provoque le recul du sujet poétique (« And I reel back / Into my face and hands »). Au premier quatrain, s'opposent deux distiques, qui forment comme un reflet éclaté de la strophe initiale : la structure du poème met en avant le choc de la « collision », rencontre qui oblige le sujet à se reposer sur son corps, à fermer son visage et ses mains dans l'humilité du dessaisissement et de l'aveuglement volontaires. Semblable à « l'homme électrocuté », frappé lorsque ses sangles se brisent (Like the electrocuted man / Banged from his brust straps »), il gît sur une chaise de torture, reflet inversé de la Déesse épanouie sur son trône. La comparaison met au premier plan la déflagration produite par la confrontation : elle est l'épreuve suprême au cours de laquelle le sujet humain est confronté à l'impossibilité d'être feuille (« leaf ») à moins de renoncer et de s'abandonner complètement (« leave ») au pouvoir de la nature, renvoyant aussi le poète à inscrire sur la page du livre le mot vrai du chant de la terre.

C'est cet apprentissage décisif que fait enfin Crow dans le poème « Glimpse » à la fin de ses aventures. Le corbeau lâche le dernier soupir que ses poumons impuissants peuvent encore lui permettre de pousser : l'aposiopèse qui suspend ses propos, réduits à un seul mot, met en évidence la faillite des capacités expressives de l'oiseau, qui s'échappent, alors que le dernier souffle le quitte (« leaves »). Pourtant, par sa polysémie, le nom « leaves » fait plus que jamais valoir des éclats de sens dans l'espace tremblant du poème. Jean-Louis Chrétien montre à quel point « le silence peut être éloquent de par son seul rapport à la parole qu'il suspend ou interrompt, comme dans la figure nommée *aposiopèse* », soulignant qu'on « lit aussi les silences », et, reprenant la formule de Merleau-Ponty, il suggère qu'il « faut être sensible à ces fils de silence dont le tissu de la parole est entremêlé ».⁸⁹⁹ Dans « Glimpse », Crow « chante » (« Crow sang ») les feuilles qui viennent frissonner contre sa gorge (« The touch of a leaf's edge at his throat ») et « guillotinent tout autre commentaire » (« Guillotined further comment »). Le pouvoir de convocation du langage apparaît avec puissance : les feuilles, évoquées par le corbeau, se manifestent contre son corps, remplaçant par leur matérialité, le souffle impalpable qui s'échappe du corbeau. En outre, c'est par le jeu des métaphores que la nature obtient un droit de vie ou de mort sur le corbeau (« Guillotined ») : pourtant, c'est lorsque le souffle se réduit complètement, dans le silence (« Speechless ») et l'immobilité du langage humain, que le sens peut à nouveau advenir.

⁸⁹⁹ Merleau-Ponty 1969, 64 ; cité par Chrétien 1998, 83.

Comme le suggère encore Jean-Louis Chrétien, « le silence palpite de sens lorsqu'il ouvre un nouveau vis-à-vis » (Chrétien 1998, 83). La « substitution » évoquée dans le dernier vers du poème (« Through the god's head instantly substituted ») met en avant cette conversion. A la grimace du Dieu du Logos de « A Horrible Religious Error », semblable à une insignifiante « feuille dans la fournaise » (« God's grimace writhed, a leaf in the furnace »), se substitue la feuille impassible du dieu invisible de « Glimpse », qui contemple, sans un sourire, les visages morts dans « Crow's Account of the Battle » (« Not a leaf flinched, nobody smiled »). Les têtes retombent lourdement, comme dans « Revenge Fable » (« His head fell off like a leaf »), semblables à l'étoile de « Dawn's Rose », qui elle-même choit sur une feuille épaisse, étouffant le bruit de sa chute (« the suddenly dropped, heavily dropped / Star of blood on the fat leaf »). Désormais immobiles et silencieuses, elles peuvent écouter le souffle élémentaire qu'incarne le langage secret du serpent-sphinx de « A Horrible Religious Error », qui soulève une syllabe comme une feuille sur sa langue, et la fait frissonner comme le vent, dans le bruissement des sphères (« A syllable like the rustling of the spheres »). L'expérience décrite dans « Glimpse » est celle qui fait que le froissement d'une feuille d'arbre est capable, comme le plus puissant et le plus éloquent des cris, de suspendre la voix, de couper le souffle et d'arrêter le regard, forçant le sujet humain à « apercevoir », à découvrir par le silence de l'oreille attentive et de l'œil concentré, l'insondable éloquence de la nature autour de lui.

Les poèmes de l'Épilogue précédemment évoqués laissent aussi « apercevoir » des fragments de l'une des expériences les plus bouleversantes vécues par le Révérend Lumb au cours du récit principal de *Gaudete*, lorsqu'il se tient immobile parmi les rochers et contemple les éléments du monde sauvage qui s'animent et bruissent silencieusement autour de lui. Le sujet qui écoute, comme celui qui regarde, se voit pénétré et hanté par les objets, les images et les paroles qui l'entourent et qui font siennes son intimité. Ainsi sont définis « l'activité de la passivité » et « la passivité de l'activité » qui, selon Jean-Louis Chrétien, fondent l'échange de la parole dans le silence de l'écoute, le croisement des regards dans le silence de la contemplation. Le « sens palpite » dans ce nouveau vis-à-vis qui devient corps à corps⁹⁰⁰ : « l'écoute est proprement palpitante, elle ne se peut qu'avec ce cœur qui bat, ce souffle pris et

⁹⁰⁰ « La parole se risque parce que c'est toujours l'inouï qu'elle veut dire quand elle veut dire la vérité. Ce qu'il y a de silencieux dans les événements, voilà ce que nous voulons porter à la parole. [...] tout acte de parole est un corps à corps avec le silence, avec ce qui ne peut se dire et pourtant sera dit. Pourtant cette écoute tendue vers l'inouï n'a rien d'une muette contemplation. On n'est tout ouïe que si l'on est tout lèvres, comme on n'est tout lèvres que si l'on est tout ouïe. Heidegger a profondément montré que parler, c'est écouter, et qu'écouter, c'est parler. Porter avec l'autre ce qui lui donne sa charge de parole ne se peut qu'en apportant soi-même son offrande de souffle et de sens. (Chrétien. *ibid.* 18-9)

rendu, cette patience du corps tout entier. C'est de tout son corps qu'on écoute, l'acte de parole n'étant jamais séparable d'un acte du corps. La vérité toujours inachevée de l'écoute est une vérité cordiale » (Chrétien. *ibid.* 81, 21). Ainsi, c'est en sentant les branches de l'arbre dans sa propre gorge et ses feuilles battant contre ses hanches (« Suddenly he comes against the old trees / And feels the branches in his throat, and the leaves at his lips », G 51), en percevant le souffle du vent sur sa peau (« And feels the wind pulse over his skin »), que Lumb, devenant arbre à son tour, éprouve la possibilité de sa réunion au royaume de la nature en l'écoulant. Au milieu des rochers, il s'immobilise, avec une vigilance minérale (« For a half hour he stands, alert / Imprisoned in the globe's stoniness ») : il est à la fois pleinement présent et dépossédé de lui-même, emporté, par le monde qu'il contemple, vers ce monde qui lui est à la fois intérieur et lointain.⁹⁰¹

Il est l'enfant-roi de la terre, fait de pierre, de métal, d'écorce et d'humus qui, à travers ce voyage immobile, éprouve la finesse de sa peau et la densité de l'imperceptible bourgeonnement de la vie, qui vibre en chaque brin d'herbe, en chaque particule de son être (« And the thin skin, the thin painting of mother-soil, / And the hair-fine umbilicus of life in the stalk of grass », G 51). L'expérience faite par Lumb est capitale dans la mesure où elle éprouve la vérité de sa sensibilité et de son insertion dans l'environnement qu'il habite : en touchant physiquement les éléments du monde naturel de son corps, lorsque sa « chair s'inscrit dans la chair du monde » pour reprendre la formule de Maurice Merleau-Ponty, Lumb apprend à engager tout son être sans plus chercher d'excuses.⁹⁰² Lumb sent sa vie vibrionner comme une mouche se posant sur sa paupière, effleurant les commissures de ses lèvres (« His life returns as a fly. It lands on his eyelid and trickles down to his mouth-corner »), lui donnant le pouvoir

⁹⁰¹ « Till the one presence of world crushes him from himself and sits on him like an iron crown on a stone pillar, / Studded with baleful stones, / As if he were a child king, hoisted on to a granite throne, surrounded by eyes of sharpened metal. » (G 51)

⁹⁰² « Le toucher peut être dit universel en trois acceptions. Il est universel tout d'abord en ce qu'il est commun à tous les vivants animés, quels qu'ils soient, ce qui n'est pas le cas des autres sens. [...] Il est universel encore en ce que la puissance tactile, à la différence des autres puissances sensorielles, ne se restreint pas à une partie déterminée du corps, mais s'étend quasiment au corps tout entier, en tout cas à toute la chair. [...] A ces deux premières universalités s'en joint une troisième, du côté de l'objet. Les qualités tactiles en effet ne sont pas des qualités corporelles parmi d'autres et sur le même plan que les autres, elles sont constitutives de la corporéité comme telle. De même que le terme allemand *Gefühl* signifie à la fois la sensibilité en général et le toucher, pour Aristote sensible et tangible sont synonymes : « Nous cherchons les principes du corps sensible, c'est-à-dire du tangible ». Le tangible est le sensible par excellence, puisque toutes les autres qualités supposent d'abord celle-là. [...] La troisième acception de l'universalité porte également ses difficultés. Elle pose la question de l'objet propre du toucher, et de son unité, mais aussi celle de savoir comment nous pouvons saisir ces dimensions de la corporéité en étant nous-mêmes pris en elles. L'organe du toucher, quel qu'il soit, et si ce terme convient vraiment, est lui-même corporel, et participe à ce qu'il perçoit. [...] Notre chair s'inscrit dans la chair du monde, comme le dira Merleau-Ponty, elles empiètent l'une sur l'autre, ce qui différencie radicalement le toucher des autres sens. » (Chrétien 1990, 111-112, 115-6)

de voir, de goûter et de dire le monde, de se libérer pour se mouvoir et de percevoir la vie autour de la sienne dans la fibre de tout son être, et de tous ses sens ensemble convoqués. Alors, des voix, qui reprennent en elles leurs mots et leurs significations, se fondent dans la nature, comme « des tiges de ronces, des creux de feuilles, des réticulations de brindilles » (« Voices recede, snatch back their words and meanings, / Become bramble stem, leaf hollows, reticulation of twigs »). C'est le langage silencieux de la nature qui est évoqué à cet instant, auquel les voix humaines se mélangent et dans lequel elles se dissolvent, pour ne faire plus qu'un avec celui, élémentaire et silencieux, de la nature. Il se réduit au bruissement imperceptible des racines et des herbes folles, apprenant l'expressivité du silence et le secret d'un souffle sans parole. Plus encore, l'accent mis sur les « tiges », les « creux », les « réticulations » met en évidence le mystère éloquent de cet espace silencieux qui tisse des liens invisibles et se déploie lentement.

Lumb, dans cet état de conscience parfaite, se reconnaît dans l'œil attentif du corbeau qui s'envole d'un battement d'ailes puissant (« He is clearly aware of himself, on the hill in clear light, from the eye of a soaring, reconnoitring and downsliding far crow », G 51). Lumb rêve d'un guide qui le mène plus loin encore, et sent sa prière s'accrocher à l'air comme une serre d'oiseau (« He prays to be guided. He feels his prayer claw at the air »). Lui qui n'est qu'un scarabée prisonnier d'une bouteille se libère par la force incantatoire du langage que la paronomase entre les noms « beetle » et « bottle » ménage, faisant valoir une liberté que le sens des mots employés ne permet pas encore. Scarabée et soleil, symboles d'une puissance éternelle, illuminent la prière de Lumb, qui cherche encore plus loin une force que ses mots ne peuvent contenir (« He tries to pray with the sun »). Ses mots s'assèchent dans sa gorge (« Feeling it break off, dry in his mouth »), et il se met en quête de cette énergie musculaire (« He tries to find in himself the muscle-root of prayer »), qui fera vibrer sa prière d'une force élémentaire, lui donnera comme source intarissable une sève plus pure, proprement organique.⁹⁰³ Le Révérend trouve finalement du réconfort près d'un frêne, contre lequel il appuie son front. Il veut ne faire plus qu'un avec lui, et trouver en lui le fondement de sa prière, afin de rentrer à nouveau physiquement en contact avec le monde, de voir et d'être vu, de toucher et d'être touché, d'entendre et d'être écouté par tout ce qui l'entoure.⁹⁰⁴ Lumb fait de

⁹⁰³ Dépassé par des visions cauchemardesques, Lumb échoue une première fois, dans un « hurlement inaudible » (« The air sprayed with blazing fuel, full of an inaudible screaming sprayed with fine blood », G 52). Ce cri met en avant la voix de Lumb qui se tarit et l'insignifiance de ses efforts, tant qu'il demeure prisonnier de sa peur.

⁹⁰⁴ « He tries to make this ash-tree his prayer. / He searches upward and downward with his prayer, reaching upwards and downwards through the capillaries, / Groping to feel the sure return grasp / The sure embrace and return gaze of a listener. » (G 53)

l'arbre sa prière, s'immergeant plus profondément encore dans la nature, comme dans un dernier moment de répit avant que la tempête ne fasse rage (« He sinks his prayer into the strong tree and the tree stands as his prayer », *G* 53). Embrassant le tronc, il s'abandonne lui-même à la force de cette étreinte dont la fermeté rassurante est à la fois celle d'un regard tourné et d'une oreille tendue (« The sure embrace and return gaze of a listener »). Faisant l'expérience de ce contact intime et de la puissance d'attention et de liaison de la nature, il doit donc apprendre à regarder et à écouter, à s'offrir en un don sans réserve.

Jusqu'à la fin, Lumb tentera de puiser dans la nature les forces qui lui manquent : ainsi, lors de la course poursuite qui l'oppose aux villageois, c'est encore contre un arbre qu'il se presse de tout son poids, embrassant le tronc (« And now embracing the tree he flattens himself closely into it », *G* 156) pour y puiser l'énergie électrique de la nature, la faire couler dans ses veines, en remplir ses poumons et en charger ses muscles.⁹⁰⁵ Pourtant, dès le début, il demeure à l'écart, différent et séparé du monde naturel dans lequel il ne sait pas s'immerger parfaitement, car il n'en accepte pas les exigences (« He feels his separateness, his healed-over smallness, among the loose stones and the hoof-printed dust », *G* 156). Il doit alors se rendre à l'évidence : son corps lui fait défaut, le sang coule difficilement dans ses veines, ses muscles sont fourbus et l'air manque à ses poumons (« At the same time / He runs badly hurt, his blood inadequate, / Hurling his limbs anyhow / Lumpen and leaden, and there is no more air », *G* 163-4). Il est forcé de reconnaître que « l'herbe et les arbres ne peuvent plus l'aider », que « le ciel ne s'ouvre plus à lui » lui refusant « les hiéroglyphes éclatants de ses dons », que son propre corps n'est plus qu'une carcasse inutile et que ses supplications resteront sans réponse.⁹⁰⁶ Lumb ne sera pas sauvé car lui-même a refusé d'agir lorsqu'il devait s'engager et prêter secours, se

⁹⁰⁵ « And under the twisted lichen-splotched, lichen-corroded / Torsos of the beeches / And the stirring leaf mass in its first tenderness. / In the draughty gap among trunks / He lets his stopped body, which he had forced to keep moving, / Loll and lean to a tree. [...] / With fixed imagination he sinks nerves into the current of the powerline. / He gulps dense oxygen, recharging his trembling leg-muscles. » (*G* 156) A nouveau, dans la grange de la ferme d'Holroyd, Lumb vole quelques instants de répit aux hommes qui le poursuivent et enfouit la tête dans les tas de grains (« In the happy place, the nest among cornsacks / Where he can press his face into the fustiness », *G* 157), cherchant des odeurs et une énergie tant désirées. Il serre les poings et « ouvre toutes les fibres détendues de son être au pouvoir du globe » (« And with new fervour clenches his hands, / Opening all his loosened fibres to the globe's power », *G* 158). Plus tard, Lumb trouve encore refuge dans l'épaisseur des fourrés (« Lumb splashes through brambles among the sparse conifers. / Well into the thick, he drops, panting and listening », *G* 160) pour reprendre son souffle (« Now he concentrates each particular second, cramming it with recovery »). Une fois de plus, au contact de la nature sauvage, le sang circule avec vigueur dans ses veines, ses muscles se bandent avec détermination et Lumb, « prudent et alerte », continue sa progression (« He closes his eyes, trying to feel back to the sure root of guidance. / He feels his sinewy second wind clearing itself, and his blood renewing. / He pushes on, foxy-cautious and alert / In a fierce haste, that lifts aside the brambles delicately as setting a snare »).

⁹⁰⁶ « And he knows / He has lost every last help / Of the grass and the trees, / He knows that the sky no longer ushers towards him glowing hieroglyphs of endowment. » (*G* 164)

commettant seulement en de vaines prières (« He declares he can do nothing [...] / He is not a doctor. He can only pray », G 15) ; dès lors, ses appels à l'aide ne seront pas écoutés, puisque de la Déesse qu'il devait honorer et servir, il n'a jamais su prononcer le nom (« That his precious and only body / Is nothing more than some radio-transmitter, a standard structure, / Tipped from an empty dinghy by a wave / In the middle of a sea grey and nameless », G 164). Lumb ne recevra aucun secours car il n'a pas encore découvert la vérité de l'expérience humaine rassemblée dans le mot « Gaudete », qui exige que se répondent pâtissance et jouissance, que se confondent la plus grande joie et la plus profonde douleur.

En effet, lorsque Lumb s'agenouille devant la Déesse sacrifiée incarnée en Felicity, et qu'il tente de s'unir à elle en touchant une dernière fois sa chair de sa propre chair, il est bien trop tard.⁹⁰⁷ A l'inverse, lorsque Maud s'agenouille devant la tombe où est inscrit le mot « Gaudete », honorant la Déesse bafouée de gerbes de fleurs bourgeonnantes (Maud / Walks in the graveyard. / She is carrying twigs of apple blossom », G 94), sa prière se confond avec ses larmes (« She seems to be praying, She is weeping »). Maud formule une humble demande de pardon et la confie aux oiseaux et au vent, la laissant se mêler à la rumeur de la nature qui fait frissonner l'herbe et les feuilles d'arbres qui la relaient (« She watches a magpie on top of a sycamore. / An urgency, a sucking chak chak. / The magpie flies up and is blown away backwards / By the wind that jerks the grass and passes like a rumour from tree to tree up the side of the graveyard », G 94). Elle est la servante de la Déesse au visage changeant, aux bras chargés de fleurs de pommier et de lilas, montrant le seul chemin du don sans réserve qui s'offre à Lumb. Par ses prières chaudes de larmes et par son recueillement, elle atteint alors la vérité de l'inouï à laquelle Lumb doit aussi parvenir pour s'accomplir.

Selon Jean-Louis Chrétien, il faut que la parole, pour exprimer l'être et le monde avec authenticité, s'avance « face à ce qui se dérobe », et « se risque » dans un « corps à corps avec le silence, avec ce qui ne peut se dire et pourtant sera dit ». La mesure de la parole est de parler à l'impossible « parce que c'est toujours l'inouï qu'elle veut dire quand elle veut dire la vérité ». Il en est de même de la parole et de l'écoute : « si la parole naît de l'inouï, l'écoute elle aussi ne peut vivre que de lui. [...] C'est vers ce que moi-même je ne comprends pas et ne maîtrise pas, vers ce qui m'échappe que je dois tendre l'oreille. C'est la seule façon d'écouter, car c'est ainsi seulement que je peux me laisser, mieux qu'instruire, ébranler et transformer par ce qui

⁹⁰⁷ « Lumb is kneeling. / He bows over her, close to her face, / His cheek almost touching her cheek / As he searches her face / Hardly daring to breathe [...] / His lips touch Felicity's cheek. / He sees her eyelashes clogged with tears, / He thinks this at least is a sign of life. » (G 148)

advient ». Il insiste sur le fait que pour écouter il faut « être sur ses mégardes », et c'est cela que le Révérend Lumb doit encore comprendre. Il lui faut prendre tous les risques s'il veut enfin s'accomplir : « c'est ainsi qu'on peut-être atteint et comme rejoint par tout ce qui est haut car l'homme qui se tient sur ses gardes, aux commandes de son programme de possibles, ne verra jamais arriver que du déjà vu et n'entendra que du déjà dit » (Chrétien 1998, 18-9).

Dans le quinzième poème de l'Épilogue, le sujet poétique assistera aux noces du chêne et de sa fiancée, et c'est de ses yeux qu'il verra la force de l'étreinte qui les unit l'un à l'autre (« I see the oak's bride in the oak's grasp »). Des « insectes préhistoriques » (« Nuptials among prehistoric insects »), des « lézards à collerette » (« Among frilled lezards »), une « hydre » redoutable (« The inching hydra strength ») assistent à une noce primitive et sacrée, que célèbrent de leurs vœux de bonheur, de fertilité et d'humilité, des brindilles, des glands et des feuilles qui tombent en une bruine délicate (« Dropping twigs, and acorns, and leaves »). La description de la béatitude du chêne (« The oak is in bliss ») est troublée par les comparaisons établissant un lien entre ce plus grand bonheur et l'affliction la plus profonde : les racines puissantes de l'arbre se soulèvent comme des bras suppliants (« Its roots / Lift arms that are a supplication »), marqués par de douloureuses stigmates. Leur forme rappelle celle des falaises moulées par les soulèvements de la terre, sculptées par les colères de la mer, qui dessinent dans la roche des « effigies muettes et parlantes » à la fois (« Loaded with dumb, uttering effigies »). Ces images mettent en avant les reliefs qui s'inscrivent sur l'écorce du chêne comme sur le corps de l'homme qui « vit et meurt dans son acte d'amour » (« The oak seems to die and to be dead / In its love-act »), qui accepte, alors qu'il s'unit à la Déesse de l'Être Complet, sa Terre-Mère et sa Fiancée Sacrée, que la terre « imprime » la marque de sa foulée sur sa chair comme le trente-deuxième poème le formule aussi (« Where I lay in space / Is the print of the earth which trampled me »).

Celle à qui il s'unit est l'ardente cavalière qui, dans le seizième poème, « parcourt la terre à califourchon sur un âne, sur un lion, qui cavalcade dans les cieux sur le dos du grand taureau blanc » qui symbolise, avec le chêne, le sacrifice du sujet humain qui, pour ne faire plus qu'un avec sa promise, s'offre en eucharistie.⁹⁰⁸ Elle est aussi la lionne divine décrite par

⁹⁰⁸ « In its original sense it records the annual supplanting of the old oak-king by his successor. [...] The king himself was eucharistically eaten after castration, as several legends of the Pelopian dynasty testify; but in the Peloponnese at least this oak-tree cult had been superimposed on a barley-cult of which Cronos was the hero, and in which human sacrifice was also the rule. In the barley-cult, as in the oak-cult, the successor to the kingship inherited the favours of the priestesses of his Goddess mother. » (Graves 65-6) « Bull sacrifice was an integral part (as well as human sacrifice) of the inauguration of the king in druidic rituals; and the name 'druid' means 'knowledge of the oak'. Mithras-worship was an oriental version of the Hercules cult, and it is with Mithras more

Sylvia Plath dans le poème « Ariel » (« God's lionness », Plath 28-9) qui s'engouffre dans le chaudron rougeoyant du soleil levant (« Into the red // Eye, the cauldron of morning ») ; Ariel, encore, que Ted Hughes évoque, à la fin de son analyse de l'œuvre de William Shakespeare, qui chevauche les éclairs de la tempête, les joues tachées du sang qui coule, comme des larmes, d'une fleur pourpre et blanche.⁹⁰⁹ Ariel est la figure magique qui réconcilie l'esprit de la tempête et de la fleur, alchimie transformatrice de la Déesse et l'objet de son épiphanie réparatrice.⁹¹⁰ Reflet inversé du triste sire de « Gog » errant dans les marges du monde, elle est une déesse prédatrice et l'amante des créatures sauvages, réunissant la terre aux cieux, les chevauchant avec la même fougue. Elle est la femme primordiale (« She is an apple »), à la sagacité reptilienne et aux yeux de sphinx, que l'homme doit honorer en sacrifiant tout, en clouant son cœur à « l'arbre sans feuilles » de la passion (« Whoever plucks her / Nails his heart / To the leafless tree »).

Dans l'Épilogue de *Gaudete*, les noces du chêne et de sa fiancée célèbrent la réunion des forces de la nature, des plus infimes aux plus impressionnantes, dans cette « convulsion tremblante », où se conjuguent douleur et douceur, où se confondent les affres de la joie et l'extase de l'agonie, où le corps se soulève pour s'exprimer, « muet et parlant » à la

than any other fertility god that bull-sacrifice is associated. In Mithraism the sacrifice of the Bull was the primal holy deed, for when the bull died, and moved into the heavens as the moon, the world began. A bath in the blood of a dying bull was the standard rite for the washing away of sins and purification of the body. Mithraism (which was brought to England by the Romans) taught that the world was holy and celibacy a sin, men having a religious duty to work for the increase of the Good Creation. Tauroblism was common to the rites of Mithras, Cybele and Attis. [...] The rites of Attis overlap those of Osiris, which in turn overlap those of Dionysus, who rode on a white bull, and in The Bacchae turns into one. » (Sagar 192-3)

⁹⁰⁹ « This flower is reminiscent of that spectacular earlier flower. Shakespeare does not name the flower of the slain Adonis. He prefers to assemble it from algebraic components: 'A purple flower... chequer'd with white; / Resembling well his pale cheeks, and the blood / Which in round drops upon their whiteness stood' (*Venus and Adonis*, 1168-70). He has it both ways. This is a purple flower spotted with flower spirit, and a white flower spotted with purple. Already, one might say, he has anticipated the fact that this flower has a double life – as a redeemed Adonis gathered into reunion with the divinity he formerly rejected (white spotted with purple) and as a Tarquin possessed by the Board but torn with conscience (purple spotted with white). [...] Earlier, as seemed unmistakable, the same flowers were Lear's crown, which sprang directly from the flower that rose from the blood of Adonis, and became the tree that Macbeth saw in the hand of the child. » (SGCB 473-4, 477)

⁹¹⁰ « Ariel turns out [...] to be a flower spirit. [...] Yet, somehow, this delicate flower spirit enters the *Complete Works* managing a sea tempest. [...] She then goes on to reveal herself as the spirit that rides the Shakespearian lightnings, as if they were horses, and describes herself finally as 'the fire and cracks / Of sulphurous roaring' that terrified the whole ocean and the god of the sea himself. [...] This combination of storm spirit and flower spirit is suggestive enough after what the Tragic Equation has revealed of the curiously related lineages of the Storm and of the Boar. This storm which opens *The Tempest* is clearly created by Ariel, controlled and concluded by Ariel, and (one could think, from her own description) consisting entirely of Ariel. [...] The Flower and Storm episodes are, in every case, an epiphany of the Goddess. [...] So the Storm and the Flower become the daemons of a spiritual alchemy by which the Goddess transforms the conflicting, resistant, hostile elements of the tragic plane into the consecrated elements of the transcendental plane – her own plane. But both poetic daemons, it appears – both the one descending from the sea tempest that drowned Clarence, and the one descending from the bloody flower – unite their operation in the function of Ariel. » (SGCB 472-3, 478)

fois, avec l'éloquence d'un silence musical, dans le frisson de l'amour qui le rend plus vivant au moment où, prenant tous les risques, il se sait plus mortel que jamais. Dans la « nostalgie de feuilles brunes » (« As I lie under it // In a brown leaf nostalgia »), sous laquelle le sujet poétique se tient, saisi par une « stupeur de glands » (« An acorn stupor »), cet équilibre instable est mis en avant : il confère la protection fragile du péril (« A perilously frail safety »), dans la « terreur de l'exultation » (« terror and exultation ») évoquée dans le vingt-sixième poème, à l'idée de faire enfin partie du royaume de celle à qui il doit tout (« Let me be one of your warriors. // Let your home / Be my home »), lorsqu'il renaîtra, sous la forme de la fleur divine de l'enfant ensanglanté, à qui la Déesse apaisée a finalement accordé son pardon.

Le sycomore qui porte les prières pleines de larmes de Maud transmet le message à la fois « muet et parlant » de la Déesse offensée qui porte le secret du mot « Gaudete » au sujet poétique dans l'Épilogue. Dans le trente-deuxième poème, les feuilles de l'arbre sont en effet des « lettres en pleurs » qui composent la vérité voilée d'une Déesse qui n'accepte aucune définition et demeure sans contour. A la recherche de la « forme » de la Déesse, le sujet poétique ne trouve ainsi qu'une fougère (« Looking for her form / I find only a fern »). L'allitération en fricatives (« for », « form », « find », « fern ») et le décalage subtil de sonorités entre les noms « form » et « fern » mettent en avant l'échec du sujet poétique, qui se heurte à l'inconnu et demeure dans l'aporie, face à la présence absente de la Déesse. Elle refuse de s'incarner dans la chair, mais fait entendre, dans le bruissement des feuilles, cette parole inouïe capable de porter des « significations sans perturber le silence (« Stands a sycamore with weeping letters / Where she should be waiting in the flesh »)), et c'est la seule révélation qu'elle peut offrir. D'elle, il ne restera qu'une empreinte, une trace fugace de son passage (« Where I lay in space / Is the print of the earth which trampled me ») ou un souvenir fragile (« I have a memorial too ») et c'est à l'homme de conserver et d'honorer la mémoire d'une divinité à la fois infinie et indéfinie.

Dans *Wodwo*, c'est bien la fougère du poème « Fern » qui fait entendre le langage silencieux de la nature et la vérité voilée de la Déesse de l'Être Complet. Comme dans le poème de l'Épilogue, la fougère est présentée presque mimétiquement par le bruit de léger froissement de ses feuilles reproduit par l'allitération en fricatives du premier vers. La structure présentative (« Here is the fern's frond, unfurling a gesture ») anime la fougère, dans un ample mouvement qui se décompose au gré du vers, comme celui du chef d'orchestre de l'univers. C'est au son d'une « note unique de silence » que « danse la terre entière avec gravité » (« whose music will

now be pause / And the one note of silence / To which the whole earth dances gravely »).⁹¹¹ La fougère danse elle aussi avec la gravité (« the fern / Dances gravely ») d'un guerrier qui retrouve son royaume (« like the plume / Of a warrior returning, under the low hills, // Into his own kingdom »), comme le sujet poétique de l'Épilogue de *Gaudete*. L'adverbe « gravely », employé deux fois dans le poème, met en avant cette force qui rappelle à elle tous les éléments dans un mouvement cyclique éternel où silence et musique s'harmonisent en une « note unique ». Dans « A Wind Flashes the Grass », aussi extrait de *Wodwo*, le sens de ce langage à la fois silencieux et musical est donné : il est celui offert à l'homme par sa créatrice, la Terre-Mère, qui ancre son message dans la roche dont tout émane (« Sets us listening for below words / Meanings that will not part from the rock ») et le laisse à nouveau s'échapper dans le soulèvement léger des brindilles (« The stirring of their twigs against the dark, travelling sky, / Is the oracle of the earth »). Dans le poème, les hommes sont à l'image des arbres, mais aussi du règne animal, et tous se dissolvent dans les « fleuves de l'ombre ».⁹¹² Le nom « stirring » renvoie à la sensibilité de la nature, mettant en évidence la puissance vivifiante de son langage oraculaire, qui terrifie en même temps qu'il ex-tasie, qu'il révèle aux hommes le chemin à suivre alors que le ciel poursuit son « voyage », et que les flots bercent ceux qui s'y engloutissent. Comme les arbres, aux racines ancrées dans la roche et aux feuilles mobiles, comme le fleuve, au lit immuable et au cours mouvant, les hommes rejoignent le rythme fondé par la terre à laquelle ils appartiennent, et qui leur apprend la vérité d'un voyage infini où se libère une parole inouïe.

La vraie imploration est un appel où la résolution est à la fois tendre et farouche, une prière alourdie par les larmes, portée par l'humilité, renforcée par la confiance infinie que le sujet humain accorde à celle à qui il doit tout. Son modèle est la prière adressée par le poète corbeau à l'étrange créature du poème « Littleblood », dont Joanny Moulin traduit le nom par « Petitsang » (Moulin, 70, 85). Le poète l'invite à s'asseoir sur son doigt et à chanter à son

⁹¹¹ Dans la seconde strophe, des créatures rallient le mouvement unifiant de la nature, s'adaptant avec harmonie à son rythme silencieux. Les innombrables liens qui s'y tissent sont également mis en valeur à travers la métaphore filée par les noms « reins » et « bridle » : utilisés par les hommes pour maîtriser les chevaux, ils sont pour la rétine le moyen de relier ensemble tous les éléments de la création contemplés, telle la souris attentive, telle l'industrielle araignée. La vue, ainsi alliée à l'ouïe, s'offre comme médium supplémentaire de compréhension du monde. C'est d'ailleurs ce que suggère implicitement l'image paradoxale de la « bride d'eau » : fuyante et insaisissable, l'eau laisse couler ce qu'elle enveloppe, tout comme le regard doit apprendre à contempler sans vouloir enfermer ce qu'il saisit. (CP 153)

⁹¹² « The trees suddenly storm to a stop in a hush / Against the sky, where the fields end. / They crowd there shuddering / And wary, like horses bewildered by lightning. // The stirring of their twigs against the dark, travelling sky / Is the oracle of the earth. // They too are afraid they too are momentary / Streams rivers of shadow. » (« A Wind Flashes the Grass », CP 153)

oreille, à guider sa plume et à diriger sa voix (« Sit on my finger, sing in my ear, O littleblood »). Le recueil des aventures et des chants de Crow se conclut par un envoi adressé à une muse singulière, un être sauvage au langage silencieux. « Cachée des montagnes dans les montagnes, blessée par les étoiles, faisant couler l'ombre », Petisang « dévore la terre médecine » et procède à un mystérieux rituel. Elle est la chamane paysanne qui laboure la terre avec une carcasse d'oiseau, moissonne le vent et bat les pierres (« Ploughing with a linnet's carcass / Reaping the wind and threshing the stones »), fait d'un crâne de vache son tambour, et danse avec les pieds d'un moucheron, une trompe d'éléphant et une queue de crocodile (« O littleblood, drumming in a cow's skull / Dancing with a gnat's feet / With an elephant's nose with a crocodile's tail »). Le poète qui l'invoque pour qu'elle lui donne sa force d'inspiration, l'a vue « devenir si sage, devenir si terrible », elle qui « suce le sein putride de la mort », y puisant le lait et le sang de la nuit qui la blesse et du jour qui la nourrit. La prière du poète est une berceuse rassurante autant qu'un appel à l'aide, qui donne plus qu'il n'attend, pour veiller, servir et préserver cet être qui avance sans protection, « petit sans os, petit sans peau », creusant les sillons du poème dans sa langue de pierre et de vent.

Dans l'Épilogue de *Gaudete*, le sujet poétique apprend progressivement à prier la Déesse, à l'honorer et l'appeler de sa parole pieuse : dans le vingt-sixième poème il décrit les sujets qui peuplent et protègent son royaume, évoquant la loyauté inégalée du brin d'herbe, la fierté du merle arborant une bannière et celle du blaireau affichant sur son masque les armoiries de la reine implacable qui les gouverne. La métaphore militaire, filée au cours des vers, souligne l'ardente résolution des éléments du monde naturel et animal : derrière la simple mention d'un « brin d'herbe » (« grass-blade ») se dessine en effet une lame d'acier inflexible (« blade »), animée par une dévotion sans pareille (« The loyalty that never was beheld »). L'enjambement et la multiplication de marqueurs de négation (« is not », « without », « never ») mettent en avant cette qualité comme l'essence même de l'herbe, sans laquelle est n'existe tout simplement pas (« The grass-blade is not without / The loyalty »). De même, le merle se détache du fond informe du monde ordinaire, de la tourbe où gigote la vermine (« And the blackbird / Sleeking from common anything and worm-dirt »), tenant en équilibre le drapeau or sur fond noir de « la terreur » et de « l'exultation » (« Balances a precarious banner / Gold on black, terror and exultation »). Les lignes pures de l'oiseau (« Sleeking ») mettent en avant son plumage noir et terrifiant, où s'affiche le règne d'or de la Déesse triomphante.

De la même manière, le « sombre blaireau » (« The grim badger ») fait scintiller l'éclat des armoiries de la déesse sur son masque d'acier (« with armorial mask / Biting spade-steel »). De sa mâchoire fracassée et de ses crocs serrés (« teeth and jaw-strake shattered »), sous son

échine frémissante, s'échappe le dernier cri de bataille (« Draws that final shuddering cry / Out of its backbone »), affirmant la victoire écrasante de la Déesse, Terre-Mère et Fiancée Sacrée, féroce Reine des Enfers et clémentine Fleur du Paradis, à laquelle le sujet poétique accepte lui aussi de se soumettre (« Me too, / Let me be one of your warriors »), pour devenir l'un des siens et la servir à son tour (« Let your home / Be my home. Your people / My people »). Dans les vacanas de Basavaṇṇa implorant Śiva, la voix poétique implore le seigneur des rivières qui se rencontrent de ne plus dire « de qui est cet homme, de qui, de qui est cet homme », tout comme le sujet poétique, à l'orée des poèmes de l'Épilogue, demandait lui aussi ce qu'allait devenir cette « moitié d'homme » (« What will you make of half a man? ») et comment « corriger le vétéran des négatifs et le survivant de l'arrêt » (How will you correct / The veteran of negatives : and the survivor of cease »). Dans le vacana, la voix poétique supplie son seigneur d'affirmer à la place que « cet homme est le [sien], le [sien], cet homme est le [sien] » et de faire de lui le « fils de la maison », tout comme la figure de l'Épilogue espère enfin faire partie du « foyer » de la Déesse.⁹¹³ Par sa profession de foi, le sujet humain apprend donc la joie de la dépossession et de l'appartenance, la loyauté et la résolution mises au service de celle à qui il doit tout.

Dans le vingt-huitième poème, il invoque avec douceur la Déesse, faisant part de sa sollicitude à l'égard de celle qu'il sait ne pas être infallible (« I know well / You are not infallible »). Les reprises anaphoriques soulignent avec lyrisme la compassion de la voix poétique, attentive aux moindres marques d'affaiblissement de sa fiancée sacrée. La répétition des pronoms personnels et l'addition de qualificatifs participent de la mise en avant des attributs de la figure féminine, dans un intime blason se concentrant sur ses cheveux de bronze et son œil sombre. En outre, la coupure provoquée par l'enjambement entre les vers qui composent le second distique (« I know well your huge your unmanageable / Mass of bronze hair shrank to a twist »), puis entre le troisième et le quatrième distiques (« As thin as a silk scarf, on your skull, / And how your pony's eye darkened larger // Holding too lucidly the deep glimpse / After the humane killer »), l'accumulation soudaine et éphémère de virgules, le choc allitératif des occlusives et des sibilantes (« shrank », « silk », « scarf », « skull », « darkened », « glimpse »), mettent en avant la réduction des forces de la Déesse, aussi superbe que menacée, dont les cheveux, masse de bronze indisciplinée, se réduisent à un fin voile soyeux, tandis que

⁹¹³ « Don't make me hear all day / 'Whose man, whose man, whose man is this?' // Let me hear, 'This man is mine, mine, / this man is mine.' // O lord of the meeting rivers, / Make me feel I'm a son / of the house ». (*Speaking of Śiva. opus cit.* 5)

ses yeux s'agrandissent et s'assombrissent d'un même mouvement, ultime sursaut du regard qui voit la mort s'avancer. Le sujet poétique met aussi en avant la « trop » grande « lucidité » de la Déesse apercevant « le meurtrier humain », pointant du doigt la brutalité des hommes à travers l'oxymore insoutenable formé par l'adjectif « humaine ».

La description offerte par le poème fait écho à la mort de Felicity, au moment où Lumb stupéfait, rendu sobre par la violence du coup, suspend son souffle de crainte de détruire ce fragile équilibre qui empêche encore tout son monde de s'écrouler définitivement. Cependant, le sujet poétique sait désormais ce qui est attendu de lui, et même s'il est bel et bien trop tard, il fait un premier geste envers la figure féminine. Il prend la main de la défunte avec compassion (« And I had to lift your hand for you »), redressant son corps alors que tout s'affaisse, qu'elle baisse la tête et dissimule aux yeux de tous une beauté jalouée (« Your envied beauty »), admirée (« Your much-desired beauty ») et « à peine usée » (« Your hardly-used beauty »). La répétition monotone du nom « beauty », alourdi par des adjectifs composés, met en avant la « grande lassitude » (« sheer weariness ») éprouvée par une figure qui se dérobe aux yeux de tous ceux qui l'envient, la convoitent et cherchent à abuser d'elle. La Déesse, à présent, se lève et disparaît au-delà d'elle-même (« Of lifting away yourself / From yourself »), s'effaçant dans les pleurs et la douleur de l'effort (« And weeping with the ache of the effort ») que réclame le trépas. La formule pronominale réflexive, cependant, indique que dans la souffrance imposée par la mort, le sujet humain, à l'image de la Déesse, pourrait ne pas tout perdre, mais bien tout gagner. En dépassant ses « propres » limites et en se dégageant d'elle-même, elle échappe non seulement au sort auquel ses meurtriers l'ont condamnée, mais elle éprouve aussi une liberté que ne peut connaître celui qui n'aura pas tout donné.

L'attention enfin portée par le sujet humain à la Déesse qu'il doit honorer fait valoir cette qualité de l'écoute et de la prière mise en avant par Jean-Louis Chrétien. Alors que la figure féminine se meurt, « face à ce qui se dérobe » inéluctablement, le sujet humain « devient proprement lui-même » dans l'hospitalité de sa dévotion et de sa compassion. Jean-Louis Chrétien souligne que « la première fonction de la parole dans la prière est donc une manifestation de soi devant l'autre invisible »⁹¹⁴, et que c'est avant tout « nous que cette parole enseigne » et « sur nous qu'elle agit » : « nous nous affectons nous-mêmes devant l'autre et

⁹¹⁴ « [...] la première fonction de la parole dans la prière est donc une manifestation de soi devant l'autre invisible », manifestation qui devient manifestation de soi à soi par l'autre, et où la présence de soi à l'autre et celle de l'autre à soi ne se peuvent séparer » comme dans l'invisible poème de la respiration évoqué par Rilke. Cette manifestation ne met pas seulement en lumière ce qui était là avant elle, elle a sa propre lumière, celle d'un événement, l'événement où l'invisible à moi-même m'éclaire, d'une façon phénoménologiquement différente de l'entretien avec soi ou de l'examen de conscience. » (Chrétien 1998, 31)

vers lui. Telle est dans la prière la première blessure de la parole : la béance du destinataire a brisé son cercle, a ouvert en elle une faille qui l'altère » (Chrétien 1998, 29). Le parcours du sujet poétique dans l'Épilogue de *Gaudete*, réalisant ce que le Révérend Lumb n'a compris qu'*in extremis* dans le récit principal, raconte ce long et périlleux apprentissage qui vise à transformer l'être humain et la parole poétique et œuvre à leur accomplissement. La prière est une « parole blessée » qui fait « vaciller » la voix, car elle est une « mise à l'épreuve de la parole [...] incomparablement mise à nu, dans tout ce qu'elle cherche à cacher, à excuser, à justifier, à obtenir vraiment. La parole comparaît dans l'attentive lumière du silence, la voix est vraiment nue », qui « accepte de manger la chair et de boire le sang », dans l'eucharistie où elle fait sienne la plaie de la matière (Chrétien. *ibid.* 38-9).

Le sujet humain qui accepte la blessure de l'existence et de la parole est représenté dans le trente-cinquième poème de l'Épilogue, à travers la description de ce « monde horrible » où s'essouffent la mer en peine (« The sea grieves all night long »), la muraille gémissante (« The wall is past groaning »), le champ abattu (« The field has given up ») et l'arbre résigné (« Even the tree / Waits like an old man / Who has seen his whole family murdered »). Malgré son affliction, le sujet poétique, cependant, « fait entrer à nouveau, comme pour la première fois, la joie vierge » (« Where I let in again – / As if for the first time – / The untouched joy ») de l'espoir et de la confiance qu'il garde en sa promesse. L'adjectif « untouched » fait valoir l'aura irrémédiablement hors de portée d'un bonheur infini, qui guide néanmoins l'être humain qui apprend à ne jamais renoncer : dans le poème suivant, frissons et tremblements s'emparent de son corps, lorsqu'il entend l'écho du gémissement de la Déesse (« Hearing your moan echo, I chill. I shiver »). L'insistance des deux formules fait entendre un écho supplémentaire, celui de la lamentation du sujet humain, conscient de l'inéluctabilité de la mort. En effet, la structure anaphorique des trois distiques suivants met en avant le départ nécessaire de sa fiancée sacrée, qui ne peut demeurer parmi les arbres (« I know / You can't stay with those trees »), la solitude du fleuve légendaire, orphelin de la mère primordiale et divine (« I know / The river is only fabled to be orphan »), et le flétrissement des fleurs en quête de leur reine, et qui meurent de ne l'avoir trouvée (« I know / The flowers also look for you, and die looking »). Le fleuve, s'il est « légendaire », est aussi le flux du mythe qui récite (« fabled ») l'éternel renouveau et dont la Déesse de l'Être Complet, Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine et Fleur, se fait l'écho dans un ultime soupir.

Comme le suggèrent, dans *Remains of Elmet*, le frémissement des arbres et de la bruyère évoqués dans le poème « Widdop », de la ligne d'horizon et de la lumière du dénuement présentées dans « Light Falls Through Itself », le tremblement du corps humain renvoie à celui

de la voix de la nature, s'échappant dans un écho, au torrent du cours d'eau sans origine, aux fleurs qui ne parviennent pas à mener leur quête à sa fin avant de se faner.⁹¹⁵ C'est le tremblement de l'image qui perd ses formes et ses contours, alors que tous s'absentent pour mourir et renaître sans fin. Aucun de ces éléments naturels, pas plus que le soleil qui revient chaque jour, ou que le sujet poétique lui-même, ne sont éternellement et assurément promis à la divinité : une telle promesse s'arrache à chaque fois que le jour se lève ou que la nuit se fait, à chaque foulée faite en quête de celle qui n'a livré, en guise d'indice, que la « chaude et évanescence pression du bruit de pas » qu'elle laisse alors qu'elle arpente infiniment « sa cage de liberté » (« Each of you is nothing / But the fleeting warm pressure // Of your footfall // As you pace / Your cage of freedom »). Dans un vacana d'Allama Prabhu invoquant Śiva, la voix poétique souligne qu'effectivement personne ne connaît le fiancé ou la fiancée sacrée (« No one knows the groom / and no one the bride. / Death falls across / the wedding ») : la mort plane irrémédiablement sur la noce, écourtant la félicité des hommes, et comme lors de la cérémonie célébrée dans la cathédrale de *Gaudete*, « le fiancé est mort bien avant » que la fête ne soit finie. Seuls les protégés de la divinité « n'ont pas de mort » (« Lord, only your men / have no death ») car, en réalité, ils ont accepté pour toujours d'en endurer la douleur sans réserve.⁹¹⁶

La blessure imposée par la prière est celle qui mêle « la terreur et l'exultation », la douceur et la douleur, l'extase de la plus grande joie et les affres de la plus profonde peine, et elle fonde l'accomplissement de l'être humain, au terme d'une métamorphose alchimique que le trente-neuvième poème de l'Épilogue décrit en évoquant « l'homme aux pourpres palpitants » (« The steel man, in his fluttering purples »), forgé dans « l'acier que le fleuve répand horizontalement dans la gorge du ciel du soir » (« What steel was it the river poured / Horizontally / Into the sky's evening throat ») et qui éteint le soleil (« Put out the sun »). C'est cet acier issu des forces élémentaires de l'eau et du ciel qui constitue l'homme émergeant des fragments du moule de la nature (« Is lifted from the mould's fragments »). Le souffle qui répand la terreur sur sa peau (« I breathe on him // Terrors race over his skin ») est celui qui lui donne la vie, dès lors qu'il ose venir à la rencontre de l'implacable Déesse (« He almost lives /

⁹¹⁵ « A wind from between the stars / Swam down to sniff at the trembling. // Trees, holding, hands, eyes, closed, / Acted at world. // Some heath-grass crept close, in fear » (« Widdop »), « See skylines blue far / Trembling like flames flattened under wind. [...] // Light creeps in grass / And cries / And shivers. » (« Light Falls Through Itself », CP 488)

⁹¹⁶ « One dies, / another bears him to the burial ground: still another takes them both / and burns them. // No one knows the groom / and no one the bride. Death falls across / the wedding. // Much before the decorations fade / the bridegroom is dead. // Lord, only your men have no death. » (*Speaking of Śiva. opus cit.* 51)

Who dare meet you »), en même temps qu'il menace sa vie incessamment. Ce souffle redoutable est encore décrit dans l'un des vacanas d'Allama Prabhu : le repos de la Déesse est assuré, elle qui vit de la respiration qu'elle donne et prend aux hommes, et « aucun héros ne peut se tenir face à elle, car par ses flèches pourfendus, les hommes se lèvent et tombent ». Le rythme binaire qui berce les vers fait valoir le rythme de la respiration qui anime le monde et la placide pulsation du sang pourpre qui irrigue un cœur gonflé de courage, lorsqu'il s'offre aux flèches de sa féroce promesse.⁹¹⁷

La force singulière de la parole blessée qui, dans la prière, « s'altère » et s'offre à l'autre dans un don absolu apparaît à la fin de *Cave Birds*, quand, dans « A Riddle », le sujet humain fait place à la figure féminine, qui se demande « qui elle est », elle est qui est à la fois la fiancée, la fille et la mère de l'être renaissant. Comme le suggère son sous-titre, le poème annonce le « mariage incomparable » qui unit, au terme du processus alchimique et de l'énantiodromie, les forces opposées réconciliées au sein de l'âme humaine. Dans « A Riddle », un processus de renversement et de réunion des contraires est en effet mis en évidence par la structure du texte, qui oppose dans un premier temps le féminin au masculin. Ainsi, lorsqu'elle pose initialement la question « Qui suis-je ? » (« Who am I? »), la figure féminine qui fait entendre sa voix ne répond pas immédiatement et rappelle qu'elle est la « fiancée » de celui qui n'est autre que son « père » (« Just as you are my father / I am your bride »), soulignant le double lien qui l'unit au protagoniste et leur interdépendance. Pourtant, ce rapprochement fait, elle se distingue aussitôt de ce père et fiancé pour mettre en évidence le gouffre qui les sépare : alors que l'homme de la raison aiguise sa parole (« As your speech sharpened ») ou laisse s'échapper un rire de contentement (« As your laughter fitted itself »), elle est réduite à un silence toujours plus profond (« My silence widened ») et sent son corps s'engourdir (« My dumbness stretched its mouth wider »). Le polyptote entre le verbe « widened » et l'adjectif « wider », faisant valoir cet écartèlement du corps et l'incapacité de la figure féminine à rompre le silence, s'oppose directement aux forces grandissantes du sujet masculin, aiguissant ses armes langagières et expressives. C'est parce qu'elle est privée de sa voix qu'elle ne peut se défendre face aux assauts de l'homme qui, lui, parvient à progresser (« As you made good progress »), est capable de se défendre (« As you defended yourself »), d'esquiver les coups (« As you dodged »), de contre-attaquer (« As you counter-attacked »), et de se sauver (« As you saved yourself »).

⁹¹⁷ « Sleep, great goddess sleep / Heroine of three worlds / spins and sucks up / all draws breath / and throws them down / sapless // I know of no hero / who can stand before her. / Struck by her arrows, / people rise and fall. » (*Speaking of Śiva. opus cit.* 54)

L'adversaire du personnage masculin à cet instant précis n'est autre que la figure féminine : elle rapporte donc ici le « sac de preuves » qu'accumulaient les oiseaux officiant au procès du personnage masculin qui a lieu, à nouveau : déchirée et traînée au sol (« I was torn up and dragged »), recevant tous les coups, jetée en arrière (« I collected your blows, I was knocked backward »), frappée de plein fouet (« I was caught in full »), tombant à ses pieds (« I was under your feet »), et finalement perdue (« I was lost »), elle est la victime qui témoigne pour la première fois des épreuves qu'elle a elle-même endurées. C'est en cela que le poème est un dialogue : il porte face à face la voix de la figure féminine et le silence du sujet humain, qui se met « à l'écoute de la parole de l'autre » et, apprenant à se laisser « habiter et pénétrer » par cette dernière, son écoute « est, en son silence, toute résonnante de verbes ». Jean-Louis Chrétien, convoquant Maurice Merleau-Ponty, décrit ce processus : « Quand j'écoute [...], le discours se parle en moi ; il m'interpelle et je retentis, il m'enveloppe et je l'habite en tel point que je ne sais plus ce qui est de moi, ce qui est de lui [...] Je m'entends en lui et il parle en moi, c'est ici la même chose *to speak to* et *to be spoken to* ». ⁹¹⁸

La structure du texte, opposant symétriquement les gestes violents ou égocentriques du personnage masculin aux souffrances féminines, laisse présager leurs conséquences : les premiers vers des différents distiques, tout en mettant au premier plan une figure masculine dominante à l'agressivité primaire, place ce dernier dans le déséquilibre qu'entraîne la conjonction « As », tandis que les seconds vers, consacrés à la figure féminine, en forment la résolution. Elle est paradoxalement celle qui, endurant les pires et les plus injustes souffrances, se situe dans un équilibre que souligne l'anaphore du pronom personnel « I ». Ainsi, sans répondre directement à la question initiale « Who am I », elle apporte autant de réponses par détour, en venant à se définir par la douleur qu'elle supporte et qui en vient à fonder son existence. Il est donc signifiant qu'à l'inverse, le sujet masculin, n'ayant œuvré qu'à ses intérêts personnels se retrouve « vide » (« And so, when you arrived empty ») et égaré. C'est la figure féminine qui, ayant survécu au pire, fait montre du courage et de l'attention manquant au personnage masculin, qui en vient à s'abandonner aux affres de l'agonie, incapable de soutenir cette épreuve (« Now as you abandon yourself to your death »).

La conclusion du poème apporte sa réponse à l'énigme proposée : l'accentuation de la formule initiale qui apparaît à nouveau (« Just as surely as you are my father ») révèle une

⁹¹⁸ « Quant à l'écoute de la parole de l'autre, quelle que soit la nature de celle-ci, elle se laisse dire, elle se laisse habiter et pénétrer par la parole, elle est, en son silence, toute résonnante de verbes. » (Merleau-Ponty 1969, 197 ; cité par Chrétien 1998, 81)

vérité présente depuis le début. La structure circulaire du texte souligne la fermeture d'une boucle existentielle où la figure féminine, fille du protagoniste, n'est autre que sa mère (« I shall deliver you // My firstborn »). C'est bien la figure féminine, la Déesse à la fois Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers offensée et Fleur rêvée du Paradis qui le maintient en vie (« I hold your life »), tout en l'obligeant à assumer son châtiment, comme le suggère l'opposition directe entre les deux termes « your death » et « your life », suspendus à la fin des vers. La juxtaposition des deux adjectifs « changed » et « unchangeable » (« Into a changed, unchangeable word ») renforce cette impression, mettant en avant une métamorphose profonde et essentielle, où le sujet humain revient à lui-même en renaissant. Du procédé alchimique, advient le miracle de l'individuation, où le sujet humain, ramené aux éléments purs « du vent et du soleil, de la roche et de l'eau » (« Of wind and of sun, of rock and of water »), laisse à présent s'échapper un souffle et un mot authentiques (« a changed, unchangeable word »), que souligne le dépouillement du dernier vers, présentant simplement le verbe à l'infinitif « To cry ». Ce cri existe seulement ici de par sa pure et puissante possibilité : il fait place, pour l'instant, à la parole de l'autre et l'accueille dans le silence de son écoute. Alors que les regards se croisent enfin, « voir et entendre s'entrelacent », amoureuxment.⁹¹⁹ Le dialogue qui se construit peu à peu dans « A Riddle » est en effet la « musique silencieuse » du poète voyant et de l'union amoureuse : « les yeux parlent aux yeux et le cœur au cœur, et nul n'entend ce qui se dit que les amants sacrés qui parlent ». L'intransitivité du verbe de parole qui conclut le poème révèle la force d'une parole poétique et d'amour qui « peut ainsi signifier au-delà [d'elle]-même », dans le silence clair et secret « d'une mutuelle présence, où ceux qui se taisent se donnent l'un à l'autre, portant leurs dons à la pointe de leur intimité, et renforçant, approfondissant cette intimité des dons mêmes qu'ils échangent ».⁹²⁰

⁹¹⁹ Jean-Louis Chrétien souligne : « Le plus haut silence chrétien est silence amoureux, silence de l'union à Dieu. [...] C'est bien ce qui a lieu dans ce que le Cantique spirituel appelle la 'musique silencieuse', la *música callada*. » Il rappelle également que pour Saint-Jean de la Croix, l'âme, 'élevée à un haut degré de contemplation', 'appelle cette musique *silencieuse* parce que [...] c'est une intelligence calme et tranquille, sans aucun bruit de voix, et ainsi on jouit en elle de la douceur de la musique et de la quiétude du silence. Et elle dit que son Bien-Aimé est cette *musique silencieuse*, parce qu'en lui se connaît et se goûte cette harmonie de musique spirituelle'. Avant les *unheard melodies* de Keats, dans son *Ode sur une urne grecque*, plus douces que celles que l'on entend, c'est ici le monde entier qui chante Dieu et qui chante en Dieu. Voir et entendre s'entrelacent, comme en tout ce qui est humain, car seul écoute un être de regard, et seul regarde un être qui écoute. Il ne s'agit pas de les opposer comme si on passait d'un ordre à l'autre. Comme pour saint Augustin, chaque chose a ici sa 'voix', et cette voix est visible, s'offre au regard : elle n'est autre que sa beauté, sa puissance de manifestation. » (Chrétien. *ibid.* 100-1)

⁹²⁰ « Le silence palpite de sens lorsqu'il ouvre un nouveau vis-à-vis. [...] nous l'appelons colloque de silence : les yeux parlent aux yeux et le cœur au cœur, et nul n'entend ce qui se dit que les amants sacrés qui parlent. Conformément à la possibilité inaugurée et autorisée par le *Cantique des cantiques*, le contact le plus spirituel s'énonce et se décrit par ce qu'il y a de plus sensible et de plus charnel dans la rencontre amoureuse humaine. Seul l'amour peut ainsi signifier au-delà de lui-même. Ce silence à la fois clair et secret relève bien d'une mutuelle

Le motif incestueux apparaissant dans le poème souligne avant tout, selon l'intention de Ted Hughes, le procédé par lequel l'être humain répare la fracture qui le divise de l'intérieur, au terme d'un long processus de transformation spirituelle dont les métamorphoses alchimiques de la matière sont le symbole. Comme le rappelle Carl Gustav Jung dans *Mysterium Conjunctionis*, ce motif troublant sert, dans les écrits mystiques, à représenter la hiérogamie primordiale,⁹²¹ et il apparaît, presque partout, pour célébrer à nouveau le mariage symbolique de forces opposées et complémentaires.⁹²² C'est en ce sens que le poète réactualise cette image lui aussi : « now we come to the consummation of the *hierosgamos*, the 'earthing' of the spirit and the spiritualizing of the earth, the union of opposites and reconciliation of the divided » (Jung 14, 133). Le sujet humain apparaît enfin, individu guéri et complet, ayant accepté non seulement de faire face aux épreuves du monde extérieur, mais aussi d'affronter les énergies qui s'opposaient en lui-même, de manger la chair de sa chair et de boire son propre sang. C'est l'aigle mangeur de singe présenté dans le sous-titre (« A Monkey-Eating Eagle ») et la créature inquiétante dépeinte par Leonard Baskin, dont l'imposante silhouette semble pousser le bord du cadre (CB 45). Placé dans les bras de sa victime, comme contre les ténèbres qui remplissent le fond de l'image, le sujet poétique s'unit à elle afin d'être sauvé. Il prend enfin soin d'elle,

présence, où ceux qui se taisent se donnent l'un à l'autre, portant leurs dons à la pointe de leur intimité, et renforçant, approfondissant cette intimité des dons mêmes qu'ils échangent. » (Chrétien. *ibid.* 83-4)

⁹²¹ « Incest was the *hierosgamos* of the gods, the mystic prerogative of kings, a priestly rite, etc. In all these cases we are dealing with an archetype of the collective unconscious which, as consciousness increased, exerted an ever greater influence on conscious life. It certainly seems today as if the ecclesiastical allegories of the bridegroom and bride, not to mention the now completely obsolete *alchemical coniunctio*, had become so faded that one meets with incest only in criminology and the psychopathology of sex. Freud's discovery of the Oedipus complex, a special instance of the incest problem in general, and its universal incidence have, however, reactivated this ancient problem, though mostly only for doctors interested in psychology. [...] Today the medical man knows that the incest problem is practically universal and that it immediately comes to the surface when the customary illusions are cleared away from the foreground. But mostly he knows only its pathological side and leaves it steeped in the odium of its name, without learning the lesson of history that the painful secret of the consulting-room is merely the embryonic form of a perennial problem which, in the suprapersonal sphere of ecclesiastical allegory and in the early phases of natural science, created a symbolism of the utmost importance ». (Jung 14, 79)

⁹²² « Both texts point to a *hierosgamos* which presupposes a kind of consanguineous relationship between *sponsus* and *sponsa*. The relationship between Adam and Eve is as close as it is difficult to define. According to an old tradition Adam was androgynous before the creation of Eve. Eve therefore was more himself than if she had been his sister. Adam's highly unbiblical marriage is emphasized as a *hierosgamos* by the fact that God himself was present at the ceremony as best man (*paranymphus*). [...] As the Shulamite symbolizes the earth in which Adam lay buried, she also has the significance of a maternal *progenitrix*. In this capacity the black Isis put together again the limbs of her dismembered brother-spouse, Osiris. Thus Adam Kadmon appears here in the classic form of the son-lover, who, in the *hierosgamos* of sun and moon, reproduces himself in the mother-beloved. [...] The Shulamite's reversion to type is not a stroke of genius on the part of our author, but merely the traditional alchemical view that « our infant, » the son of the Philosophers, is the child of sun and moon. But in so far as he represents the hermaphroditic Primordial Man himself, the son is at the same time the father of his parents. Alchemy was so saturated with the idea of the mother-son incest that it automatically reduced the Shulamite of the Song of Songs to her historical prototype. [...] The cosmogonic brother-sister incest, like the Creation itself, had been from ancient times the prototype of the alchemists' great work. » (Jung 14, 305, 333-4, 404-5)

œuvrant lui aussi à la renaissance de sa propre fille, en même temps qu'il s'unit à sa Fiancée Sacrée et à sa Terre-Mère, la Déesse de l'Être Complet. Plongés dans les ténèbres, tout reste encore à faire : la créature dessinée par Baskin ouvre une gueule béante qui laisse passer ce cri élémentaire qui signe le retour à la vie. Sur ses pattes épaisses, qui semblent recouvertes d'écorce, se dessinent les nervures du corps, les méandres du langage et le chemin de l'être retrouvés.

Dans *Adam and the Sacred Nine*, soudain, un corbeau apparaît qui vient jusqu'à Adam, et, soulevant sa paupière, chuchotant à son oreille, lui confie un « murmure d'amour » et la nouvelle de sa renaissance. Adam écoute et regarde, et il s'éveille, poète voyant plein de cette promesse qui enfin se réalise. C'est ainsi que Jean-Louis Chrétien conclut son propos dans *L'Appel et la réponse* : « Il n'y a pas que l'oreille qui écoute, l'œil aussi le fait, et répond. Mais leur possibilité de le faire s'enracine en dernier lieu dans la totalité de la chair. La chair écoute. Et c'est d'écouter ainsi qui la fait répondre. [...]. Quand le corps tout entier rayonne et brûle de ce divin contact, il se fait chant et verbe, mais ce que de tout lui-même par l'Autre rassemblé et recueilli il chante est cela qu'il ne peut dire, cela qui l'excède infiniment, un excès auquel le toucher même est destiné, et qui dans la plus humble des sensations, dans le moindre contact ici, nous était déjà pour toujours ouvert » (Chrétien 1990, 153-4). Alors que l'esprit et la matière, *sponsus* et *sponsa*, la terre et le ciel, le soleil et la lune, se mélangent et s'unissent, a lieu une rencontre dans la totalité de la chair qui célèbre un cri nouveau de vent et de soleil, de roche et d'eau, dans la musique silencieuse de l'union amoureuse.⁹²³

c. La perle et les dieux de boue : de l'unité originelle du « cœur attentif » à l'union amoureuse et alchimique

⁹²³ « It is significant for the whole of alchemy that in Dorn's view a mental union was not the culminating point but merely the first stage of the procedure. The second stage is reached when the mental union, that is, the unity of spirit and soul, is conjoined with the body. But a consummation of the *mysterium coniunctionis* can be expected only when the unity of spirit, soul, and body is made one with the original *unus mundus*. This third stage of the coniunctio was depicted after the manner of an Assumption and Coronation of Mary, in which the Mother of God represents the body. The Assumption is really a wedding feast, the Christian version of the *hierosgamos*, whose originally incestuous nature played a great role in alchemy. The traditional incest always indicated that the supreme union of opposites expressed a combination of things which are related but of unlike nature. » (Jung 14, 363)

Dans le silence de l'anéantissement enfin accepté et consacré, a lieu la suprême transformation qui unit le sujet poétique à la Déesse qu'il a appris à honorer. Le Fiancé et la Fiancée sacrés, dans leur amoureux vis-à-vis, se préparent l'un pour l'autre, prêts, bientôt, à ne faire plus qu'un. Dans *Cave Birds*, ainsi, le poème qui célèbre le mariage alchimique, « Bride and Groom Lie Hidden for Three Days » est précédé de deux textes qui mettent en avant, dès leur titre, la figure féminine et le sujet humain, qui arrivent à la rencontre l'un de l'autre. Ainsi, dans « After There Was Nothing Came a Woman », est d'abord confirmée l'idée que la force du féminin apporte une réponse aux énigmes posées au sujet humain au cours de son cheminement dans *Cave Birds* et qu'elle détient les clefs d'un renouveau possible. Le néant cède sa place à une femme qui a su traverser les épreuves (« Whose breasts have come about / By long toil of earthworms »), accepter l'échec (« After many failures ») et faire face à elle-même (« Whose face has arrived at her mirror »). L'image des « fientes du chien sauvage » et du « gosier du vautour » dont elle émerge (« Via the vulture's gullet / And the droppings of the wild dog ») met en avant un rituel de renaissance douloureux, qui nécessite la régurgitation : la figure féminine est un reste animal, nauséabond, un simple déchet qui doit se « rappeler » avec humilité d'où elle vient (« and she remembers it »), et prendre soin du don qui lui a été fait (« Massaging her brow with cream ») pour le faire prospérer. De la même manière, sa poitrine est l'œuvre laborieuse des vers de terre (« Whose breasts have come about / By long toil of earthworms »), et elle les protège à présent avec soin (« but they are here now / And she protects them with silk »).

La mention de la « soie » et de la « crème » employées par la figure féminine met en avant la préciosité insoupçonnée de ses attributs, qu'elle consacre avec dévotion, à l'aide d'un onguent et d'un voile sacrés. Elle accepte que « ses os » soient « ce qu'ils sont », « parce qu'ils ne peuvent échapper à rien » (« Her bones / Are as they are because the cannot escape anything »). Suspendus dans l'espace, « cibles de tous les bombardements » (« They hang as if in space / The targets of every bombardment »), elle se tient prête à affronter toutes les épreuves et accepte le risque de la dissolution. En elle, vibre et s'anime tout un océan de possibles, écheveau des situations et des aventures qui l'attendent (« She found her belly / In a clockwork pool, wound by the winding and unwinding sea »). L'assonance en /w/ (« wound », « winding », « unwinding ») met en avant la « blessure » que la figure féminine a fait sienne, apprivoisant ses plaies, acceptant la douleur comme un mouvement inévitable dans le tumulte marin qui l'agite. Elle s'en est amusée comme d'un jouet, mais a fini par apprendre qu'il y avait une vraie utilité aux remous qui l'agitent (« First it was her toy, then she found its use »). L'opposition directe temporelle entre les adverbes « first » et « then » souligne un moment de

transformation, dans l'attitude de la figure féminine, apprenant à nouveau à faire sien et protéger ce qui constitue l'essence de sa vie corporelle (« She curtains it with a flowered frock »).

L'éclat qui apparaît dans ses yeux (« It makes her eyes shine ») signale une nouvelle clairvoyance que souligne le passage au présent simple. Cette révélation demeure partielle et modeste, comme le suggère l'image de l'agneau dans les vers suivants (« Having about as much comprehension as a lamb ») : elle lui apprend l'humilité nécessaire à garder parmi l'herbe qui tremble et les pierres usées (« She looks at the grass trembling among the worn stones »). Dépouillée, innocente et fragile comme l'agneau qui vient de naître, elle se tient attentive et désarmée, ouverte à tout ce qui l'entoure (« Who stares at everything simultaneously »). Il est significatif que le poème reste suspendu, à sa clôture : le recours à une aposiopèse souligne que le sauvetage se produit de justesse, *in extremis* (« She has made it but only just, just – ») : l'être humain est précairement rescapé du désastre, dans une pauvreté absolue : il a dû se dépouiller de tout pour espérer ne pas périr définitivement. Les traits légers et floutés tracés par Leonard Baskin le suggèrent : son dessin met en avant un oiseau, doté d'une poitrine généreuse et féconde, placé cette fois sur la droite de l'image, et donc proche du renouveau, mais qui demeure encore une simple silhouette, fragile et imprécise (CB 49). Dénudée et sans plumage, elle se tourne, résolument ouverte à tout ce qui l'attend encore.

Dans « His Legs Ran About » a alors lieu la rencontre intime du féminin et du masculin attendue depuis tant de temps. L'allitération en dentales qui densifie le premier distique met en avant l'entremêlement des deux corps, que souligne également la réunion des pronoms personnels masculins et féminins introduisant les mêmes termes (« His Legs », « Her legs », « His arms », « her arms », « his chest », « her breast », « his navel », « her navel »). Les deux figures se rapprochent effectivement pour se lier l'une à l'autre, avec la solidité que souligne la formule verbale « lay enwoven ». La répétition du segment temporel « at last at last » met en avant un instant de grâce qui fait tout basculer : les deux corps entrent en fusion de façon intense, comme le suggère la formule « at the end of everything ». Dans le distique suivant, la multiplication des répétitions met en évidence le face-à-face physique des deux corps qui se répondent, comme reflet l'un de l'autre (« His navel fitted over her navel as closely as possible / Like a mirror face down flat on a mirror »). Les comparaisons qui font de la rencontre amoureuse une étreinte à la puissance primaire et animale (« Like a bull pressing towards its cows, not to be stayed. / Like a calf seeking its mama / Like a desert staggerer, among his hallucinations / Finding the hoof-churned hole »), soulignent un rapport qui possède à la fois l'impétuosité du puissant taureau et la douceur innocente du veau cherchant sa mère, rappelant

que le protagoniste et la figure féminine sont à la fois mari et femme et père et mère l'un de l'autre. De même, la troisième comparaison fait valoir un moment révélateur, poussant les figures humaines au-delà d'eux-mêmes, les faisant basculer dans le rêve hallucinatoire qui ouvre à d'autres vérités.

Ces images, qui rappellent celle du poème « After There Was Nothing Came a Woman », sont signifiantes : elles révèlent le caractère aporétique et infini de la quête du sujet humain. Telle est la réponse apportée à l'énigme de « A Riddle » (« Then such truth and greatness descended ») : l'essence retrouvée du sujet humain est celle de l'éternel errant sur le chemin sans fin de l'être, rejoignant le mouvement des étoiles et de la terre (« And the stars come out / And the earth, bristling and raw, tiny and lost / Resumes its search // Rushing through the vast astonishment »). L'adjectif « vast » fait écho à la situation du chevalier de « The Knight » qui a fait l'apprentissage d'une « vaste patience », nécessaire à son adaptation au rythme de la nature et à ses exigences. De la même manière, les figures humaines du présent poème s'en sont également remises à la terre et à la mort, contemplant les étoiles qui ouvrent au devenir du monde. L'accumulation de courts adjectifs, assemblés par paires, suggèrent qu'à leur image, les figures humaines, dans le dépouillement et la nudité absolus de la pauvreté exigée, sont enfin prêts à s'unir définitivement dans un acte d'amour ouvrant à l'éternel renouveau de l'instant.

Ted Hughes décrit dans ses propres poèmes la résolution finale du schéma de l'Équation Tragique dont il a livré l'analyse détaillée dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, dans une perspective qui laisse deviner l'influence de la pensée gnostique. C'est à partir de l'exemple de *Pericles* qu'il explique la « cohérence de ce drame en apparence chaotique » : le héros shakespearien, comme le sujet humain qu'il met lui-même en avant dans nombre de ses séquences poétiques, en rejetant la Déesse, « s'est rendu coupable de la mort apparente de sa bien-aimée (sa femme et sa fille nouvellement née, autrement dit, sa propre âme) » et c'est le « crime mythique pour lequel il sera puni en des termes réels et dont il se rachètera auprès de sa femme et sa fille, comme ramenées à la vie, dans l'amour qui les réunira » finalement.⁹²⁴ Le poète souligne notamment, à ce titre, que le conflit meurtrier entre l'intelligence rationnelle et la « *Gnostis Kardias* », l'unité divine originelle du « cœur attentif » (« understanding heart

⁹²⁴ « The real coherence of this superficially chaotic drama rests, therefore, quite secure in that complete pattern of a Tragic Equation which develops into the Gnostic Coda and Theophany. Having rejected the Goddess, and therefore incurred the guilt, Pericles is the cause of the apparent death of his beloved (his wife and new-born daughter: alias his own soul). And that is the mythic crime for which he will be punished in real terms, and from which his wife and daughter, as if resurrected, will redeem him in reunited love. » (SGCB 348)

») trouve une résolution dans la pensée gnostique qui n'existe pas dans l'exégèse anglicane : l'opposition est dépassée, dans une théophanie accomplie ouverte à la rédemption et la réunion divine.⁹²⁵ Ce que Ted Hughes appelle aussi la « Coda » shakespearienne est la synthèse de deux mythes très similaires, le « mythe gnostique de Sophia » et le « mythe gnostique de la Perle ».⁹²⁶

Le mythe de la perle raconte qu'un jeune prince est envoyé en Egypte pour récupérer une perle jalousement gardée par un serpent et dissimulée dans les profondeurs de la mer. Cette quête lui permettra d'hériter du royaume de son père, le Roi des rois. Au cours de son périple, le jeune prince, distrait et trompé, s'enivre jusqu'à oublier sa mission et il faut que le roi lui transmette, sous la forme d'un aigle, une lettre qui lui rappelle le sens et le but de son voyage (SGCB 349-50). C'est finalement en récitant le nom des membres de sa famille que le jeune homme triomphe du serpent et rapporte glorieusement la perle tant désirée à son père.⁹²⁷ Le mythe de Sophia, plus abstrait, met en avant « le couple divin primordial et ineffable » que forment la « Profondeur – masculine » et le « Silence – féminin » et dont « émanent trente éons » d'être divins conçus par couples masculin-féminin. Sophia est la plus jeune de ces éons et « elle est séparée de son éon divin, communément connu sous le titre de Volonté », suite à un « acte d'hybris » coupable. Sophia, dans sa quête du Savoir divin et de la Divine Union, n'a voulu s'en remettre qu'aux pouvoirs de l'intellect. Dans son orgueil, elle s'écarte du Divin Mystère de la Profondeur et du Silence, et connaît la déchéance. Elle bascule dans « l'horreur des ténèbres extérieures », devient prisonnière du « monde de la souffrance et des ténèbres », et ne

⁹²⁵ « Very like the Christian conflict of the two old myths in the reformation (and in the Tragic Equation), Gnosticism incorporated the myth of the Goddess as the divinity, the Goddess fallen into evil, and the Goddess all but destroyed by the madness of a Goddess destroyer. Its mythology dramatized a situation in which rational intelligence had been separated from and set in murderous opposition to the *Gnosis Kardias*, the original divine unity of the 'understanding heart. Unlike Reformation theology, Gnosticism (though not its manichean variant) went beyond that opposition (as Occult Platonism also attempted to do), and with a true theophany redeemed it, returning the Goddess to a union with the Divine. » (SGCB 348-9)

⁹²⁶ « What I have called the Coda – suggest a direct influence of Gnostic ideas, in particular of the Gnostic myth of Sophia, perhaps combined with the Gnostic myth of the Pearl, which is a variant of the same. » (SGCB 348-9)

⁹²⁷ « In the myth of the Pearl the child of splendidly wealthy parents in the East is divested of his royal robe, equipped, and sent down into Egypt to find the one pearl which lies in the depth of the sea, guarded by the encircling serpent. If he returns successfully, he will be robed again in glory and made heir to the kingdom. He goes (accompanied by two royal helpers), descends through perils into the land of Babel, thence alone into the depths of Egypt, finally taking up lodgings in an inn, close to the serpent. Disguising himself as one of the 'unclean ones', in spite of his vigilance, drinking and eating with them he becomes one of them, forgets made his mission, and sinks into a deep torpor. His father sends him a letter to remind him of his task. The letter flies as an eagle, lands beside him and becomes a voice. Waking, he finds it a letter, reminding him of what he is about, and who he is. Having conquered the serpent, by reciting over it the names of his father and mother (and brothers), he takes the pearl, and returns home. He dons his divine robe (described as the mirror image of his divine, true self, which is also the image of the King of Kings, quivering with the movements of the Gnosis) and mounts in glory to his father. » (SGCB 349-50)

produit plus que des « monstres démoniaques », qui la retiennent captive. C'est l'éon Jésus, « tel le frère angélique et spirituel du démon titanique et matériel », Jaldabaoth, qui porte secours à Sophia des démons qu'elle a elle-même créés et qui la retiennent prisonnière. L'éon Jésus libère Sophia, devient son « Fiancé Sacré » et ils s'unissent dans « la Plénitude Divine du Paradis ».⁹²⁸

Selon le poète, le stade des illusions et de l'aveuglement est symbolisé par le « sommeil » qui empêche le sujet humain de voir que la « perle », à savoir son âme, sa bien-aimée, la Fiancée Sacrée, pour ce qu'elle est, à savoir comme l'objet même de sa quête, mais aussi, alors qu'il cherche à tout prix à la repousser et à l'éliminer, comme la guide et l'auxiliaire qui marche dans sa direction, dans le seul objectif de l'aider à mener à bien sa mission.⁹²⁹ Dans *Prometheus On His Crag*, le Titan fait précisément cet apprentissage alors que, dans le quinzième poème, il se satisfait du privilège inestimable dont il bénéficie (« advantageous prospect ») de pouvoir « voir, même pendant son sommeil, les éons qui orbitent » (« see, even as he slept, / The aeons revolving »). La reprise de la formule « he could see » met en avant la nouvelle illusion dont

⁹²⁸ « From the primordial, ineffable divine pair (Depth – masculine; Silence, feminine) emanate thirty Aions, which are imagined as divine beings arranged in male-female couples. The youngest of the Aions is Sophia. She is separated from her divine partner Aion, generally known as Will. The actual cause of the separation has to be divined from what follows. In her lost state, Sophia begins to seek for Gnosis (Divine Understanding, Divine Union) with a distorted (because separated) intelligence. The distorted intelligence manifests itself as Pride – Conceit in the infallibility of her intellectual powers – which impels her to search out the Divine Mystery of Depth and Silence using the intellect alone. This act of 'hubris' proves to be the tragic crime. it corresponds to the act of rational discrimination and judgement behind Adonis's 'double vision'. As a result of it, Sophia falls from the realm of Divine Unity into the world of suffering and darkness. [...] At this juncture, in the Sophia myth, Sophia splits into two. The higher Sophie floats back into provisional relationship with the partner from whom she separated, Will. But the lower Sophia continues with the dramatic consequences of the distorted intelligence. In the horror of the outer darkness, the lower Sophia begins to produce demonic monsters. Her successive states of mind – grief, fear, ignorance, bewilderment, and her constant passion to return to Divine Union – materialize as the elements of the created world. A demiurge, Jaldabaoth, likewise materializes to take tyrannical possession of the new creation of agonized materials, in which Sophia (actually the creatress of the whole thing) is now a prisoner. So, in a sense, Jaldabaoth, who imprisons and makes her suffer, is her son. The antithesis of Jaldabaoth, the Aion Jesus (like a spiritual angelic brother of the material titanic daemon), comes into being and descends into the world of terror, to find Sophia in her prison. He rescues her, lifts her out of her debasement among the demons, and becomes her 'Sacred Bridegroom', both together marrying into a reunion with the Divine Fullness of Heaven. » (SGCB 351-2)

⁹²⁹ « [...] the searcher's 'sleep' corresponds to the tragic hero's condition of insane delusion, which prevents him from seeing his beloved for what she is: so it corresponds to Hamlet's banishing of Ophelia and raging castigation of his mother, to Othello's murdering of Desdemona (casting 'a pearl away / Richer than all his tribe'), Macbeth's murder of Duncan, Lear's banishing of Cordelia, Timon's inability to find one redeeming thing in Athens, Coriolanus's will to destroy Rome and everybody in it. Likewise, the searcher's sudden awakening to his true purpose corresponds closely in spiritual feeling to the Coda of the mutated Tragic equation in the late plays. There is a suggestion in the myth of the pearl, as everywhere in Gnostic variants of this phase of the basic idea, that the Pearl (the soul, the Sacred Bride) is the active one in the searcher's eventual redemption of both the Pearl and himself. In other words, in the latter part of the myth she can be portrayed as the dominant partner, the initiator of the action, through her resolute will to be redeemed. She is so in Shakespeares' Theophany. So the arrival (in thunder) of the eagle letter corresponds to Lear's realization that Cordelia alone is his salvation, while Cordelia herself is already actively marching towards him. » (SBCG 350)

Prométhée est victime au cours de ses rêves. Pour la troisième fois dans le recueil, le Titan sombre dans le sommeil et dans le piège de promesses rassurantes : « He could see, centre of every aeon, / Like the grit in its pearl, / Himself sealed in his rock. » Bien qu'il soit bel et bien prisonnier de son rocher, il espère que ce dernier ne soit en réalité que l'enveloppe qui le protège, comme une perle sous sa coquille. Cependant, en cédant aux appâts d'une douce sécurité, Prométhée se condamne, comme l'homme de la raison, à un solipsisme stérile. La coquille doit s'ouvrir pour que l'œil la découvre, tout comme Prométhée doit s'offrir chaque jour en pâture au vautour. Il doit renoncer au rêve égocentrique qui fait de lui le joyau autour duquel le monde s'organise, pour voir l'immensité qui l'entoure, tout comme il doit comprendre que le don qu'il fait aux hommes est à la fois une bénédiction et une malédiction, un feu de joie et de deuil à la fois.

C'est en résolvant ce dilemme que Prométhée peut faire l'expérience transformatrice essentielle aux yeux du poète : il n'y a aucun centre qui tienne s'il n'est le lieu d'une transformation permanente où s'unissent les contraires, et où jamais ne cesse le mouvement. Au creux de chaque éon, dans le grain au cœur de la perle, se reproduit enfin le miracle d'une réunion harmonique, qui est celle du langage renouvelé par le chant des oiseaux, où femme et homme, humain, animal et dieu se rencontrent. Le centre alors n'existe que parce qu'il englobe tout dans un écrin universel, centre qui se dilate pour disparaître en enveloppant le tout du monde, et non plus pour l'exclure dans des marges interdites. Prométhée détient en lui-même la clef de sa libération, qui lui permettra de parler à nouveau, et de se construire plus fort qu'avant : le langage est son rocher, fardeau qu'il lui faut assumer, en renonçant à une fausse liberté, gouffre noir de l'échappatoire (« He could see himself wading escaping through dark nothing / From aeon to aeon, prophesying / Freedom »). A son réveil, Prométhée doit faire face aux désillusions : c'est le retour aux « chaînes anciennes et à l'ancienne agonie » (« In a new aeon to the old chains and the old agony ») : la répétition de l'adjectif « old », cependant, est contrebalancée par son contraire : un éon « nouveau » anime Prométhée d'une force sans pareille, une fois que le rêve se dissipe. L'éon, unité vitale qui s'incarne en chaque homme selon la théologie gnostique, a le pouvoir de rappeler à Prométhée la nécessité d'endurer son calvaire. Il est une force qui rend à l'homme sa liberté et lui offre la connaissance, dès lors qu'il a compris la nécessité de s'unir à lui-même, de se retrouver, dans la souffrance de l'épreuve, au cœur de la matrice primordiale qui signe sa réunion à la terre, que le rocher matérialise. De même, dans *Cave Birds*, face au miroir (« After There Was Nothing Came a Woman / Whose face has arrived at her mirror » // « His navel fitted over her navel as closely as possible / Like a mirror face down flat on a mirror »), il n'y a plus d'illusion : les yeux s'illuminent de l'éclat

de la révélation (« It makes her eyes shine » // « Finally got what it needed, and grew still, and closed its eyes // Then such truth and greatness descended ») enfin comprise, enfin assumée. Une fois le néant apprivoisé, une fois la souffrance et la mort traversées, l'ordalie s'achève par la renaissance et le mariage harmonique des forces opposées.

Dans *Cave Birds*, « Bride and Groom Lie Hidden for Three Days » célèbre la noce magique entre les deux amants qui s'unissent et renaissent l'un à l'autre dans un acte d'amour et de création réciproque, parachevant le long cheminement du sujet humain descendu aux enfers, jugé, condamné, châtié, et enfin renaissant.⁹³⁰ Le texte fait partie des poèmes exclus de l'édition publiée de *Crow* (CP 1270), laissant en suspens le récit des aventures du fripon. Comme il le suggère dans son entrevue avec Ekbert Faas, tel est l'épilogue que le poète envisageait pourtant de donner à sa séquence poétique : Crow doit répondre aux questions de l'ogresse qu'il porte sur son dos au cours de son périple, et ses réponses le font peu à peu progresser, comme le personnage mis en scène dans *Cave Birds*, « d'une relation absolument désastreuse » avec la figure féminine qui l'accompagne, à leur « union parfaitement bienheureuse et réussie » (« His answers move from one pole of total disaster in the relationship between him and the female to the opposite pole of totally successful, blissful union »). D'autres épisodes se succédaient encore, avant que l'ogresse, transformée miraculeusement en une figure à la beauté extraordinaire, ne devienne définitivement sa fiancée et s'unisse à lui. Dans « Bride and Groom Lie Hidden for Three Days », les images employées mettent en avant le mariage idéal de deux amants créant le corps de l'autre avec un soin infini et œuvrant à leur perfection réciproque, d'une manière qui rappelle encore le rituel à l'œuvre dans les poèmes de l'Épilogue de *Gaudete*.⁹³¹ Ainsi, la noce du chêne et de sa fiancée célébrée dans la béatitude qu'évoque le quinzième poème de l'Épilogue (« The oak is in bliss ») rappelle la forêt (« the oak forest ») dans laquelle l'ogresse se tient prête à finalement accueillir Crow. Alors qu'est

⁹³⁰ A Nick Gammage, le 15 décembre 1992 : « That poem is the hieros gamos moment in the alchemical resuscitation of the protagonist. Like the 'soul' in the Bardo Thodol, having won his way to rebirth (the Bardo Thodol would say, having lost the opportunity of escaping from the cycle of death and rebirth), he 'sees' his parents begetting him: he sees the psychic reunion that then manifests itself in his rebirth as a new 'soul'—on a transcendent plane. So the marriage is (a) the ritual reassembly of the shattered fragments of his total being (b) his reunion with his lost 'life'—with the divine renewing healing life of his natural being (his 'bride'), and (c) the conception or begetting of his 'rebirth'. Having died as a jumble of things, he is reborn (as in Egypt) as a Falcon. There are two principal actors in the drama: him—his trial, death, punishment, redemption and rebirth—and his 'bride' whose fate is parallel and contrapuntal. » (*LTH* 618-9)

⁹³¹ « That's right at the end of the story, when Crow is crossing the river and has the seven questions put to him by the Ogress he carries across. His answers move from one pole of total disaster in the relationship between him and the female to the opposite pole of totally successful, blissful union. And meanwhile, this Ogress on his back turns into a beauty before she escapes into the oak forest on the other side of the river. And here are many more episodes in this happy land until the Ogress eventually becomes his bride. » (Faas 213)

déjà mentionnée leur première étreinte (« grasp ») dans l'émoi de « tremblantes convulsions » (« The tremulous convulsion »), c'est dans le vingt-septième poème que le sujet poétique décrit l'intimité du corps de la Déesse (« Between your breasts // Between your thighs »), et dans le trente-troisième poème, comme dans « His Legs Ran About », « leur chair et leurs poils » se trouvent et se mêlent enfin.

Le texte, qui fait partie des plus courts poèmes de l'Épilogue, est structuré par un effet de miroir : dans les deux premiers distiques, apparaît un homme d'un côté, suspendu à une poignée de cheveux (« A man hangs on / To a bare handful of hair »), tandis que de l'autre, une femme est, de manière similaire, suspendue à une poignée de chair (« A woman hangs on / To a bare handful of flesh »). C'est en s'agrippant à ces éléments du corps humain que les deux figures semblent repousser le moment de la chute, signifiée, ensuite, par le nom « drop » : lorsqu'à cet instant, ils joignent leurs mains et laissent s'échapper chair et poils, ces derniers, peut-être, ne les suivront pas dans leur chute. La question qui émerge dans les deux derniers distiques semble, à l'image de l'homme et de la femme, elle aussi suspendue par le caractère elliptique de la syntaxe. Ainsi, la formule : « Who is it / Reaches both hands into the drop // Letting flesh and hair / Follow if they can? » laisse planer le doute quant à l'identité représentée par le pronom « it », faisant s'effacer et se fondre l'un dans l'autre, alors qu'ils tombent, l'homme et la femme qui acceptent de ne plus maintenir leur emprise sur leur corps, ne tenant plus à leur enveloppe de chair, et s'unissant aussi bien physiquement que spirituellement, dans un mariage alchimique de la matière et de l'esprit, du féminin et du masculin. Dans *La Langue rémunérée*, Joanny Moulin explicite les symboles empruntés par le poète à la théologie gnostique, mais aussi aux systèmes religieux orientaux et au mythe platonicien des androgynes.⁹³² Ainsi, dans les vacanas de Dēvara Dāsimaṃyā, l'accent est mis sur le Mystère

⁹³² « Cette androgynie apparente provient de ce que les entités qu'elles qualifie se trouvent au-delà de la division des sexes, aussi bien qu'au-delà du temps. C'est cela qui se retrouve encore, plus tard, dans le fait qu'Ariel, le personnage de *La Tempête*, est pour Hughes un esprit androgyne (SGCB 413), mais aussi et surtout, dans le fait que ce que le poète appelle la Déesse puisse être indifféremment, successivement ou simultanément, aussi bien mâle que femelle. Pour conclure, voici deux sources possibles de cette idée que reprend Hughes, mais qui semble bien être assez répandue, dans des systèmes théologiques fort divers. D'abord, voici ce que dit Irénée de Lyon du 'Dieu Caché', ou 'Pro-Père', dans l'hérésie valentinienne, où il n'est jamais concevable que comme parèdre masculin d'une syzygie : 'Avec lui coexistait la Pensée qu'ils appellent encore Grâce et Silence. Or, un jour, cet Abîme eut la pensée d'émettre, à partir de lui-même un Principe de toutes choses cette émission dont il avait eu la pensée, il la déposa, à la manière d'une semence, au sein de sa compagne Silence'. Autre source d'inspiration possible, et, celle-ci- plus probable, puisque Hughes a étudié le *Livre des morts tibétain*, ou *Bardo Thödol*, lorsqu'il travaillait à un projet d'opéra avec le musicien chinois Chou Wen Chung, en 1959. Dans ce système bouddhiste aussi, la divinité comprend des 'Divins Pères-Mères des Cinq Ordres'. Car ce mode de pensée ne se limite pas aux hérésies qui se développèrent dans les premiers siècles du christianisme, mais revêt un caractère bien plus universel : 'Vairocana est l'Initiateur de tous les phénomènes, la Cause de toutes les Causes. En tant que Père Universel, Vairocana émet ou exprime toute chose comme semence, ou sperme. Sa *shakti*, la Mère du Grand

sacré de cette indifférenciation (« that Mystery indifferent to differences ») entre le masculin et le féminin : au-delà des apparences, le « soi n'est ni homme ni femme » (« the self that hovers / in between / is neither man / nor woman ») et, dans la béatitude de ne faire plus qu'un avec Śiva (« To the utterly-at-one with Śiva »), il n'est pas possible de dire si le feu qui anime toute vie est mâle ou femelle (« tell me now, / the fire that's born, / is it male or female, / O Rāmanātha? »).⁹³³ De même, dans *Le Banquet*, Aristophane raconte le destin de l'espèce humaine, partagée entre les hommes, les femmes et les androgynes aux « formes sphériques » et aux « mouvements circulaires », divisés à la naissance par Zeus, en punition pour leur orgueil. Les androgynes, rêvant de retrouver leur unité première, sont les syzygies de la philosophie gnostique, les « couples ou paires de *parèdres* masculins et féminins » émanant des éons de la Lumière primordiale, dont le poète célèbre le mariage, « union harmonieuse et divine » où ils « s'interpénètrent et s'équivalent ».⁹³⁴

Dans « Bride and Groom Lie Hidden for Three Days », le personnage féminin « donne » à l'homme des yeux (« She gives him his eyes »), qu'elle « trouve parmi les gravas, parmi les scarabées » (« she found them / Among some rubble, among some beetles »), et elle lui offre à la fois la vision d'un rêve d'éternité, que symbolisent les coléoptères, et la conscience de l'humilité qu'un tel don requiert, et que rappelle le tas de ruines. Ce sont les mêmes insectes qu'observe Lumb, puis le sujet poétique de l'Épilogue de *Gaudete* lorsqu'il accepte, dans le sixième poème, de se laisser pénétrer et habiter par la nature toute-puissante autour de lui, qui œuvre à la réalisation de ses impératifs. Les plosives (« rubbles », « beetles ») font tressailler le vers alors que l'homme ouvre le regard et « donne » à son tour une peau à la femme (« He gives her her skin ») qu'il « semble avoir arrachée à l'air » et avec laquelle il la recouvre comme d'un voile délicat (« He just seemed to pull it down out of the air and lay it over her »).

Espace, est la Matrice Universelle où la semence tombe et se développe pour donner naissance aux systèmes du monde'. » (Moulin 239) Voir aussi Platon. *Le Banquet. opus cit.* 74 sqq.

⁹³³ « If they see / breasts and long hair coming / they call it woman, // if beard and whiskers / they call it man: // but, look, the self that hovers / in between / is neither man / nor woman // O Rāmanātha » ; « Suppose you cut a tall bamboo / in two; / make the bottom piece a woman, / the headpiece a man; / rub them together / till they kindle: tell me now, / the fire that's born / is it male or female, O Rāmanātha? » (*Speaking of Śiva. opus cit.* 22-4).

⁹³⁴ « Ainsi, par exemple, dans le système de Valentin, cet hérésiarque romain d'origine égyptienne, dont le système est connu par les réfutations d'Irénée et de Tertullien, les émanations à partir du 'Pro-Père' ou 'Dieu Caché', qui correspond à la Lumière, dans le système de Hughes, forment une cascade de nombreux éons, qui sont tous des couples ou paires de *parèdres* masculins et féminins. Or, ces sortes d'hétérozygotes divins portent un nom : ce sont les *syzygies*. Ce terme, utilisé dans les domaines allant de la théologie à la biologie, en passant par les mathématiques et la prosodie ancienne, vient encore d'un mot grec (συζυγία, union, conjugaison, paire, attelage à deux chevaux, etc.) qui dérive lui-même du mot grec qui a donné *zeugme* (ou *zeugma*) en rhétorique. Chez Hughes, il n'y a qu'une seule syzygie, union harmonieuse et divine, où les *parèdres* masculin et féminin s'interpénètrent et s'équivalent. C'est de cette syzygie que les poèmes dits de mariage offrent une image. » (Moulin 237)

Le souffle léger que font passer les sons /e/ et /ə/ (« air », « lay », « over », « her »), à travers le progressif renfermement vocalique, met en valeur l'étoffe qui enveloppe et dissimule le corps. Les pleurs de la figure féminine mettent en avant sa « peur » et sa « stupéfaction » (« She weeps with fearfulness and astonishment »), tout en dirigeant l'attention vers ses yeux pleins de larmes, et faisant se rencontrer les regards. Les deux personnages partagent en outre cet émerveillement réciproque : c'est « ébahis » qu'ils se contemplent tous deux (« They are amazed at themselves »), et qu'ils touchent leur corps pour en éprouver le miracle (« they go feeling all over her »), alors que le processus de création n'en est pourtant qu'à ses débuts.

Le début du poème met en avant, d'un même mouvement, l'œil qui voit et la main qui touche, liant l'optique et le tactile dans cette possibilité « haptique » du regard qui engage le corps tout entier tendu dans la proximité du contact physique et sensible.⁹³⁵ La figure féminine trouve en effet des mains pour l'homme qu'elle attache à ses poignets (« She has found his hands from him and fitted them freshly at the wrists »), tandis qu'il « assemble son épine dorsale » (« He has assembled her spine »), en nettoie chaque élément et les ordonne avec soin (« he cleaned each piece carefully and sets them in perfect order »). La méticulosité avec laquelle est décrit le passage, par le recours à de nombreux adverbes ou compléments circonstanciels, reflète la minutie du personnage masculin assemblant le corps comme « un puzzle surhumain » (« A superhuman puzzle »). « L'inspiration » dont il fait preuve (« but he is inspired ») fait valoir un rituel proprement « surhumain » : il met en avant les capacités créatrices que l'homme puise dans une atmosphère sacrée, où la Genèse se rejoue entre ses mains. Alors que la chair éprouve sa réalité en touchant d'autres corps et en se donnant elle-même à toucher, le sujet humain découvre son existence dans sa plus profonde sensibilité et sa plus haute spiritualité à la fois. Le toucher fonde la vie, et l'être qui vit « s'atteste » dans la caresse perpétuelle de l'amour.⁹³⁶ Le rire incrédule et les mouvements de joie de la figure

⁹³⁵ Dans *Logique de la sensation*, Gilles Deleuze définit le terme « haptique » : « L'haptique, du verbe grec aptô (toucher), ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, mais une « possibilité du regard », un type de vision distinct de l'optique » (Deleuze, Gilles. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. 1981. Paris : Le Seuil, 2002, 116). Dans *Mille plateaux*, il précise aussi : « Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique » (Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. 1980. Critique. Paris : Les Editions de Minuit, 2016, 614).

⁹³⁶ « Le toucher va aussi loin que la vie elle-même, à travers des modalités différentes. Perpétuel fondement de la vie sensible, il est aussi ce qui peut permettre de nommer, à sa fine pointe, l'acte le plus haut de l'esprit pur. [...] Seule une pensée de l'amour, toutefois, donne à la chair toute sa charge d'esprit, et conduit le toucher à sa possibilité la plus haute. Du fini à l'infini, certes, toute continuité se brise d'une discontinuité toujours plus forte, et toute ressemblance fleurit en une dissemblance plus lumineuse encore. Le contact avec l'infini est nécessairement dans un autre ordre que le contact avec le fini. Mais le toucher, dans et depuis sa propre finitude, est précisément déjà ouvert à une présence sans image et sans représentation, à une proximité intime qui jamais ne devient possession, à une exposition nue à l'insaisissable. L'excès sur moi de ce que je touche et de ce qui me touche s'atteste sans fin dans la caresse. » (Chrétien 1990, 150-2)

féminine, éprouvant avec fascination les aptitudes de son corps nouveau (« She leans back twisting this way and that, using it and laughing incredulously ») offre un contre-exemple flagrant à la monstrueuse Création décrite par Ted Hughes dans *Wodwo* et dans *Crow*. Ici laissée au soin et à la volonté de l'homme et de la femme, elle redevient un processus magique et harmonieux, où le rire et la danse ont enfin remplacé les distorsions du corps torturé et les cris de douleur et de détresse.

C'est ce que confirme la suite du poème : lorsque des pieds sont liés au corps masculin (« Now she has brought his feet, she is connecting them »), ce dernier s'anime d'une nouvelle lueur (« So that his whole body lights up »), éclat de joie du mouvement, liberté de la marche et de la danse. De plus, en modelant de nouvelles hanches pour sa fiancée (« And he has fashioned her new hips »), en les arrangeant à son corps comme une parure sublime aux anneaux « brillants et luisants », dont il polit le moindre élément (« with newly wound coils, all shiningly oiled / He is polishing every part »), la figure masculine procède à un rituel sacré. L'adverbe « shiningly » et les verbes « oiled » et « polishing » font en effet miroiter le vernis d'une huile sainte, transformant la figure féminine en Reine et Déesse. Elle est alors le miracle auquel il peine à croire (« he himself can hardly believe it »), car elle est celle-là qu'il n'osait plus attendre. Se portant tous les deux toujours plus près du soleil, ils poursuivent leurs découvertes (« They keep taking each other to the sun, they find they can easily / To test each new thing at each new step »), et apportant les derniers détails à leur création, ou s'occupant de ses fondations intérieures, parviennent enfin à la plus grande félicité.

La figure féminine « lisse » ainsi le crâne de son compagnon « pour que ses jointures ne soient plus visibles » (« And now she smooths over him the plates of his skull / So that the joints are invisible »), tandis qu'il relie « sa gorge, sa poitrine et le fond de son ventre d'un seul fil » (« And now he connects her throat, her breasts and the pit of her stomach / With a single wire »). Le renforcement du rythme incantatoire du poème, par la combinaison anaphorique des deux termes « And » et « now » met en évidence l'attention ininterrompue que les deux fiancés se portent et l'aboutissement du processus créatif. Il ne leur reste plus qu'à ajouter des dents à la bouche (« She gives him his teeth, tying their roots to the centrepin of his body ») ou des cuticules aux doigts (« He sets the little circlets on her fingertips »), d'arranger les derniers détails de leur œuvre merveilleuse (« She stitches his body here and there with steely purple silk / He oils the delicate cogs of her mouth, / She inlays with deep-cut scrolls the nape of his neck / He sinks into place the inside of her thighs »). Leur joie extatique, mise en évidence à la fin du poème (« So, gasping with joy, with cries of wonderment »), est non seulement celle de voir leur labeur accompli, mais également celle du héros de *Cave Birds*, dieu de boue (« Like

two gods of mud ») né à nouveau et éprouvant le bonheur parfait de l'être complet (« They bring each other to perfection »).

Il n'est pas anodin que la progression des activités créatrices des deux figures aille de pair avec l'accroissement de la lumière qui les éclaire : les corps s'illuminent (« his whole body lights up ») et rutilent (« shiningly ») alors qu'ils se rapprochent du soleil (« They keep taking each other to the sun »), car ils brillent du feu de la Divine Harmonie et de la Plénitude qui, en orghast, s'appelait HOAN, et dans lequel, le mot de l'unité, « one », peut résonner.⁹³⁷ Comme le rappelle également Joanny Moulin, la plénitude et l'unité de HOAN sont celles que la théologie gnostique désigne par le terme de plérôme⁹³⁸ : c'est le « feu originel et créateur [...] à partir duquel le monde se crée, ou trouve son origine », et vers lequel la somme de tous les éons progresse. Dans la mythologie d'*Orghast*, le plérôme s'organise selon une trinité « qui regroupe, *cum grano salis*, le Père (SUN), la Mère (MOA) et le Saint-Esprit (HOAN) » : en chacun, brûle le feu et rayonne la lumière, et si aucun ne disparaît ni ne se fond dans les autres, ils ne fonctionnent qu'ensemble, comme les cellules d'« un seul et même tissu » qui assurent sa croissance permanente. C'est précisément en ce qu'elle a de continu et d'immanent qu'apparaît la vérité de la « théophanie » imaginée par le poète.⁹³⁹ Joanny Moulin évoque à cet

⁹³⁷ La « lumière de la Divine Harmonie s'appelle, en orghast, *Hoan*. Ce qui porte ce nom sans doute phonétique proche du mot de l'unité en anglais, *one*, c'est l'Être, la plénitude ontologique. HOAN, c'est en somme 'le sommet du ciel', 'le cockpit du tonnerre' (*Tales from Ovid*). Hughes, encore une fois, établissait une équation parfaite entre le signifiant de l'être et le signifiant de la lumière : 'Un autre rapport existait entre HOAN, *lumière*, et les formes du verbe *être*' (Smith 51). Ce feu, cette lumière, c'est ce que Hughes appellera plus tard la « Plénitude de l'Être ». (Moulin 235)

⁹³⁸ « Or, en théologie gnostique, cette plénitude de l'être est communément appelée le *plérôme*. Ce mot est calqué sur le grec πλήρωμα, dérivé de la racine πλήρης, qui désigne le plein. C'est la plénitude, la complétude, la totalité du divin. Le terme s'oppose, pour schématiser, aux *éons* – mot qui vient du grec αἰών : le temps, ou l'éternité. Le mot anglais '*fulness*' (sic.), qui signifie plénitude, est celui qui traduit πλήρωμα dans la Bible anglicane : « For him dwelleth the fulness of the Godhead bodily » (Colossians 2 : 9). En corollaire de cette acception théologique, le mot plérôme est également utilisé en botanique, où il désigne la partie la plus interne du *méristème* (du grec μερισ, -ίδος, la partie, d'où μεριστός : partagé ou divisible), qui est le tissu primaire, à partir duquel se développent et croissent les tissus d'un végétal. Comme le méristème végétal, le plérôme HOAN est la source de tout le tissu mythique : c'est 'le feu originel et créateur'. C'est le lieu à partir duquel le monde se crée, ou trouve son origine. Or, si le plérôme HOAN est la partie interne de ce qu'il est commode de se figurer comme un tissu primaire mythologique, ce tissu a également une partie externe, sans solution de continuité avec la première, mais où la division cellulaire s'est amorcée. » (Moulin 235-6)

⁹³⁹ « MOA et SUN sont comme les deux organes du plérôme, le premier féminin (la 'matrice', 'womb'), le deuxième masculin ('le père', 'sire'). Ils sont dans une union harmonieuse toujours à faire et jamais défaite. S'il était possible de considérer, comme Deleuze et Guattari, que divin et division participent de la même étymologie, ils sont l'incarnation foncièrement paradoxale de l'oxymoron que formeraient alors les expressions 'divine harmonie' ou 'Divine Amour'. Cela explique que trois termes apparaissent dans la description du plérôme : la Lumière (HOAN en orghast), MOA et SUN. C'est une trinité d'un type assez spécial, qui regroupe, *cum grano salis*, le Père (SUN), la Mère (MOA) et le Saint-Esprit (HOAN). Ce sont là comme trois personnes en une : chacune d'elle, le texte le dit clairement, est égale au feu, qui équivaut aux trois, ensemble et séparément. En fait, ce n'est pas vraiment une trinité. La Lumière, ou HOAN, c'est SUN et MOA considérés ensemble. La Lumière, ou HOAN, c'est le plérôme de ce méristème. La Lumière forme la partie interne du tissu, SUN et MOA en forment

égard « la révélation permanente » d'un « épanouissement » et d'une « éclosion » qui permettent « de saisir du même coup l'être et le devenir, l'essence et l'apparence, le même et l'autre ». ⁹⁴⁰

Le titre du poème de *Cave Birds* fait écho à un récit alchimique cité par Carl Gustav Jung dans *Psychologie et Religion*, mettant en avant l'embrasement des deux fiancés qui renaissent « en une chair faite une ». ⁹⁴¹ Dans son œuvre, C. G. Jung évoque aussi l'idéal de « l'individuation » comme le but de la cure psychologique, qui vise à faire s'équilibrer les forces du conscient et de l'inconscient en un « centre de gravité » où le Moi peut s'épanouir. ⁹⁴² Le

la partie externe, mais c'est un seul et même tissu, sans solution de continuité, avec seulement une sorte de méiose, une sorte de division cellulaire inhérente. » (Moulin 236)

⁹⁴⁰ « Voilà qui pourrait être donné comme définition de la théophanie de Ted Hughes. Cet épanouissement, cette éclosion, est un concept qui permet de saisir du même coup l'être et le devenir, l'essence et l'apparence, le même et l'autre. Le truc ('crib'), c'est de saisir dans une même notion et la permanence et le changement. La nature, le monde de la physique, devient par là même et simultanément le lieu d'une révélation permanente. En d'autres termes, la distinction entre physique et métaphysique cesse d'être pertinente : il n'y a qu'une physique qui inclut son propre au-delà, ou bien encore, ce qui revient au même, il n'y a qu'une métaphysique, mais immanente, ici même. » (Moulin 262)

⁹⁴¹ C. G. Jung évoque ce récit parmi d'autres exemples de rituels sacrificiels magiques : « In the still older 'Tractatus Micreris', dating perhaps from the twelfth century, we find the 'fiery sword' in a quotation from Ostanes: 'The great Astanus [Ostanes] said: Take an egg, pierce it with the fiery sword, and separate its soul from its body'. Here the sword is something that divides body and soul, corresponding to the division between heaven and earth, the ring of fire and paradise, or paradise and the first parents. In an equally old treatise, the 'Allegoriae sapientum . . . supra librum Turbae', there is even mention of a sacrificial rite: 'Take a fowl [volatile], cut off its head with the fiery sword, then pluck out its feathers, separate the limbs, and cook over a charcoal fire till it becomes of one colour'. Here we have a decapitation with the fiery sword, then a 'clipping', or more accurately a 'plucking', and finally a 'cooking'. The cock, which is probably what is meant here, is simply called 'volatile', a fowl or winged creature, and this is a common term for spirit, but a spirit still nature-bound and imperfect, and in need of improvement. In another old treatise, with the very similar title 'Allegoriae super librum Turbae,' we find the following supplementary variants: 'Kill the mother [the prima materia], tearing off her hands and feet.' 'Take a viper . . . cut off its head and tail.' 'Take a cock . . . and pluck it alive.' 'Take a man, shave him, and drag him over the stone [i.e., dry him on the hot stone] till his body dies.' 'Take the glass vessel containing bridegroom and bride, throw them into the furnace, and roast them for three days, and they will be two in one flesh'. » (Jung, Carl Gustav. *Psychology and Religion*. In *The Collected Works of Carl Gustav Jung*. Eds. Herbert Read, Michael Fordham et Gerhard Adler. Trad. R. F. C. Hull. 1958. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 11, 1975, 238-9).

⁹⁴² « When, in treating a case of neurosis, we try to supplement the inadequate attitude (or adaptedness) of the conscious mind by adding to it contents of the unconscious, our aim is to create a wider personality whose centre of gravity does not necessarily coincide with the ego, but which, on the contrary, as the patient's insights increase, may even thwart his ego-tendencies. Like a magnet, the new centre attracts to itself that which is proper to it, the 'signs of the Father,' i.e., everything that pertains to the original and unalterable character of the individual ground-plan. All this is older than the ego and acts towards it as the 'blessed, nonexistent God' of the Basilidians acted towards the archon of the Ogdoad, the demiurge, and – paradoxically enough – as the son of the demiurge acted towards his father. The son proves superior in that he has knowledge of the message from above and can therefore tell his father that he is not the highest God. This apparent contradiction resolves itself when we consider the underlying psychological experience. On the one hand, in the products of the unconscious the self appears as it were a priori, that is, in well-known circle and quaternity symbols which may already have occurred in the earliest dreams of childhood, long before there was any possibility of consciousness or understanding. On the other hand, only patient and painstaking work on the contents of the unconscious, and the resultant synthesis of conscious and unconscious data, can lead to a 'totality', which once more uses circle and quaternity symbols for purposes of self-description. In this phase, too, the original dreams of childhood are remembered and understood. The alchemists, who in their own way knew more about the nature of the individuation process than we moderns do,

texte de Ted Hughes met en avant ce même processus au terme duquel les opposés s'unissent et les contraires concordent (*coincidentia oppositorum*), faisant se faire face deux êtres dont la plénitude dépend de celle de l'autre. Pourtant, les amants décrits par le poète sont plus que le simple reflet l'un de l'autre : ils ne sont qu'un même être qui se confronte à la fois à l'altérité radicale du monde autour de lui, mais aussi à sa propre étrangeté. Le texte n'est ainsi pas seulement le lieu de la célébration d'un mariage radieux entre un homme et une femme, qui offre un reflet harmonieux au sordide Eden auparavant décrit par le poète. Il est également le lieu d'une réunion individuelle entre l'*animus* et l'*anima*, Isis et Osiris, entre le corps et l'esprit tout entiers confondus l'un dans l'autre, dans une rencontre permanente, toujours renouvelée, car irrémédiablement précaire. « Dieux de boue », les hommes sont faits de ce mélange vivifiant mais fragile entre la terre et l'eau. Dans l'introduction donnée du poème à la radio, Ted Hughes explique : « Somehow the earthly woman has become his bride. They have just found each other, hardly created yet, on an earth, not easily separable from the heaven of the eagles ». L'ambiguïté de la formule « not easily separable » est la même que celle qui demeure perceptible dans le vers final. Le poète évite de conclure quant au caractère définitif des réussites qu'il décrit, car elles ne peuvent être, à l'image de l'homme, qu'imparfaites et provisoires, mais c'est dans ce mouvement continu de « perfectionnement » que réside toute la richesse de l'âme humaine, qui tend en permanence vers le « paradis des aigles », royaume de créatures prédatrices et farouches.

La vision de Ted Hughes se distingue donc de la pensée gnostique en cela que « là où les gnostiques exècrent le mélange impur de ce monde et rêvent de s'en libérer, Hughes n'adore que cela et ne rêve que de s'y libérer, car pour lui c'est la séparation qui aliène ». Comme le suggère encore Joanny Moulin, le feu, ainsi, « est tout à la fois matière et esprit, ici le terrestre se confond avec le divin, dans une présence totale où la lumière domine ». Si le nom « care » fait résonner le mot « caritas », l'amour prodigué par ces dieux de boue a la force de l'Eros qui marque la chair en même temps qu'il porte l'âme au-delà d'elle-même et la fait rayonner comme un soleil.⁹⁴³ Enfin, « s'il y a un dualisme de Ted Hughes, il est maintenant possible de

expressed this paradox through the symbol of the uroboros, the snake that bites its own tail. » (Jung 9ii, 162-3 ; cité par Moulin 263)

⁹⁴³ « Cela rejoint la vision qu'a Ted Hughes d'une théophanie comme avènement de 'la Divine Amour'. [...] L'allusion à mots couverts qu'y fait le texte de 'Corbeau Communie' indique assez bien que Hughes affecte de ne même pas connaître le sens du mot *agapê* : 'Dieu gisait, bouche béante, grande carcasse / Corbeau en fit une agape'. Pour Hughes, il n'y a pas d'autre amour qu'Eros. [...] C'est la même chose que signifient les poèmes de mariage : chaque amant aime son prochain comme lui-même au pied de la lettre, puisqu'il s'y fond, corps et âme, 'Sans Dieu ni témoin' ('Without guest or God'). » (Moulin 267)

voir, mieux encore qu'auparavant, que le dualisme même en est l'un des pôles, l'autre en étant la résolution » (Moulin 262-3).

d. Le crocus évangile, le joyau arc-en-ciel et le coup de foudre : l'alchimie du verbe renaissant et la parole embrasée du divin amour

Dans le dix-neuvième poème de *Prometheus On His Crag*, le Titan qui, désormais, sait à quel point il a de la chance d'être humain (« Lucky, you are so lucky to be human! »), se libère de ses chaînes en « poussant des cris et ses mots s'envolent en toutes directions comme des oiseaux » (« Shouts and his words / Go off in every direction / Like birds ») qui en appellent d'autres, encore, dans leur écho, et se dissipent dans le vent (« Like startled birds / They cry the way they fly away / Start up others which follow // For words are the birds of everything - / So soon / Everything is on the wing and gone »). Dès l'orée du recueil, Prométhée a pris la parole pour se demander s'il était aigle, faisant de la conquête de son humanité et de la recherche d'un langage expressif comme le chant des oiseaux les deux facettes d'une même cause (« Feeling his ice-burned lungs gulp huge clarity / Letting his laborious chest lift him // Like the wingbeats of an eagle/ and / 'Am I an eagle?' »). Dans son essai consacré au langage d'*Orghast*, Ted Hughes le soulignait : certains animaux et les oiseaux expriment « l'être de façon pure et sans effort, et dans leur voix et la tonalité de cette dernière résonnent toute la vérité de l'existence, dans ce qu'elle a d'absolu et de désolé », « vérité parmi toutes les vérités, bien au-delà de ce dont les mots des hommes peuvent rendre compte ».⁹⁴⁴ Le poète, comme l'oiseau, accompagne l'homme et chante son parcours, de la douleur infinie à l'accomplissement de son être dans l'extase du châtiment enfin accepté et compris. Le poète entonne l'hymne de l'alliance et de la recollection de l'être et du langage, et célèbre le mariage alchimique grâce auquel l'individu s'épanouit et grâce auquel le mot qui prononce le monde ne fait plus qu'un avec lui, dans une éclosion permanente.⁹⁴⁵

⁹⁴⁴ « Some animals and birds express this being pure and without effort, and then you hear the whole desolate final actuality of existence in a voice, a tone. There we really do recognize a spirit, a truth under all the truths. Far beyond human words. » (WP 125)

⁹⁴⁵ Joanny Moulin explique à cet égard que « pour Hughes, le logos est avant tout ce qui sépare. Pour Héraclite, au contraire, 'ce mot signifie : poser une chose à côté d'une autre, les mettre ensemble, bref : rassembler ; dans cette opérations les choses sont en même temps distinguées les unes des autres' (Heidegger). Logos désigne alors ce fondement paradoxal de l'humain, qui le coupe du monde en cela même qu'il l'y articule. Il est assez éclairant de se tourner encore vers une analyse que fait Heidegger de la notion de physique, qui chez Aristote définissait

Il devient possible de saisir et de rassembler des « morceaux de la terre verbeuse » (« Pieces of wordy earth together »), grâce à cette expressivité magique dérobée aux oiseaux. Ce moment de grâce, pourtant, demeure encore fragile : la « bouchée » expressive laisse seulement résonner son écho glacial (« And the mouth shuts / Savagely on a mouthful / Of space fright which make the ears ring ») dans le silence d'un monde vide, où les mots ont tout dévoré (« But pops to space-silence and space-cold / Emptied by words / Scattered and gone »). La détonation retentit à nouveau dans le quarante-et-unième poème de l'Épilogue de *Gaudete*, réveillant brutalement le sujet poétique (« A bang »). Le souffle de la déflagration s'accompagne d'un vacarme assourdissant, dont l'écho fait s'effondrer le vallon (« In a vale crumbling of echoes »). L'attention du sujet humain est attirée par une « colombe solitaire » qui, depuis un arbre, s'exprime par des cris et des pleurs dont il ne peut soutenir la puissance (« A solitary dove / Cries in a tree – I cannot bear it »). Alors que les cris de Prométhée s'enfuyaient confusément de toutes parts, la colombe esseulée est au contraire le « centre » qui « épuise la boussole » (« From this centre / It wearies the compass »). Sur le chemin de leur accomplissement, l'être et le langage doivent trouver eux-mêmes la direction à prendre : ils sont l'aiguille qui les guide, et le pays dont il faut partir à la découverte tout à la fois (« Am I killed ? / Or am I searching? »), le sujet et l'objet d'une quête dont le trésor multicolore se dissimule dans les plis soyeux de la chair transformée par la magie alchimique (« Is this the rainbow silking my body? »). La formule finale fait d'un arc-en-ciel la soie qui recouvre le corps du sujet poétique comme une nouvelle peau : la verbalisation du nom « silk » souligne l'étrangeté merveilleuse du corps en train d'éprouver la violence de sa propre mort, déjà masqué par un suaire. La dernière question, qui laisse le poème en suspens, porte plus loin encore la métamorphose du sujet poétique : les ailes qu'il remarque (« Which wings are these? ») sont les siennes, alors qu'il devient le reflet de la colombe. Comme elle, il pousse un cri qui déchire le silence morbide dans lequel le vallon est plongé, éprouvant le trésor d'un corps épuisé qu'il apprivoise à nouveau.

par défaut la métaphysique, puisque pour les Grecs elle désignait l'ensemble des choses accessibles à l'entendement humain, qu'il soit ordinaire ou de l'ordre de la *tyché*, c'est-à-dire aidé par l'entremise divine. La physique, pour parler simple, c'est la nature. Or, voici ce qu'en disait le philosophe allemand : 'Nous savons que l'être s'ouvre aux Grecs comme *phusis*. La prédominance de ce qui perdure dans l'épanouissement est en même temps en elle-même l'apparaître paraissant. Les racines de *phu-* et *pha-* désignent la même chose. *Phuein*, l'épanouissement reposant en soi, est phainesthai, se mettre à luire, se montrer, apparaître.' » Joanny Moulin met en évidence, dans l'écriture de Ted Hughes, « une inflexion à partir de la conception d'un logos de la pure division, à la Zénon, vers un logos de la collection, à la Héraclite ». Il souligne ce « rêve » dans lequel, enfin « la langue colle aux choses », où le poète « peut se persuader, avec Heidegger, que '*Phusis* et *logos* sont une seule et même chose'. » (Moulin 262-3)

Dans *Adam and the Sacred Nine*, la colombe vient jusqu'à Adam, la poitrine gonflée par ces arc-en-ciels qui annoncent l'issue magique donnée aux épreuves qu'elle endure avec détermination (« The Dove Came // Her breast big with rainbows / She was knocked down »). Elle a beau sans cesse être abattue, ses ailes, toujours, frappent le ciel comme des éclairs, sa voix retentit comme un coup de tonnerre, et dans le ciel couleur d'argent et de violette, elle donne sa chair, le lait de son sang, dans une eucharistie alchimique sans réserve (« She gave the flesh of her breast, and they ate her / She gaver the milk of her blood, they drank her »). Dans son bec et dans son chant, la colombe porte, comme des rameaux d'arc-en-ciel, les ronces et le soleil dont l'éclat et la piqure sont ceux du cœur qui s'offre en un don absolu.⁹⁴⁶ Ainsi, le vingtième et avant-dernier poème de *Prometheus On His Crag* est une longue pièce délibérative où le Titan qui devient oiseau apprend à faire siens les ailes de la colombe et l'arc-en-ciel qui marbre sa peau (« Is this the rainbow silking my body? // Which wings are these? »), à ne plus attendre d'autres réponses à ces questions que celles que ces dernières en elles-mêmes lui apportent, comme la récompense que le châtiment librement enduré peut en soi constituer.

C'est cela que Prométhée, durant ses observations, comprend, lorsqu'il voit dans le vautour le négatif de son être propre (« unborn », « anti-self », « unbeing »). L'évocation du néant et du vide fait miroiter à nouveau la menace du châtiment (« vacuum », « empty ») imposé par le charognard, absurde agonie incessamment répétée, comme le souligne le polyptote formé dans les vers « His dying and his death, torn daily / From his immortality? ». Le Titan à la tête divine (« godhead ») doit l'assumer comme le prix de son humanité (« his condemned human ballast », « in his human ballast », « the fates to suffered », « Was life his transgression? / Was he the punished criminal aberration? »), aussi terrible que ne sont précieux le savoir aux yeux de cailloux (« The Knowledge, pebble-eyed »), le feu de « l'esprit surnaturel » et de la « chair naturelle » (« Was it the fire he had stolen? [...] / Or the supernatural spirit itself / That he had stolen from, / Now stealing from him the natural flesh? »), « illumination de la terre » (« earth's enlightenment ») qu'il obtient en retour, en faisant sienne la condition des simples mortels. Déchiré entre les cieux et la terre (« slung between heaven and earth »), le Titan accepte son « fardeau d'homme damné » (« condemned human ballast ») qui le lie à la

⁹⁴⁶ « The dove came, her wings clapped lightning / That scattered like twigs / She was knocked down // The dove came, her voice of thunder / A piling heaven of silver and violet / She was knocked down / She gave the flesh of her breast, and they ate her / She gaver the milk of her blood, they drank her / The dove came again, a sun-blinding // And ear could no longer hear // Mouth was a disembowelled bird / Where the tongue tried to stir like a heart // And the dove alit / In the body of thorns. // Now deep in the dense body of thorns / A soft thunder / Nests her rainbows. » (« The Dove Came », CP 449)

matière, car tel est le destin qu'il doit endurer « à son image » (« Of the fates to be suffered in his image? »). Le vautour, tel le négatif de cette image, est lui-même le feu dérobé (« Was it the fire he had stolen? »), le savoir aux yeux de cailloux, la vie anéantie dans le « trou en lambeaux » (« tattered hole ») et la « porte du rien » (« nothing door »). Ces béances, en réalité, font aussi valoir une voie de passage à travers le néant qui habite l'être de Prométhée, et dans lequel il s'engouffre comme un courant d'air pour y trouver une issue (« draughting through him »). Le vautour qui le mutile « l'initie » ainsi aux lumières de la terre (« Or was it the earth's enlightenment – / Was he an uninitiated infant / Mutilated towards alignment? ») ; il est le bourreau qui, comme le poème « The Executioner » le montre dans *Cave Birds*, œuvre à son accomplissement, qui, paradoxalement, défera ses liens et lui offrira la liberté éternelle (« Or was it, after all, the Helper / Coming again to pick at the crucial knot / Of all his bounds...? »). La lumière est celle de la clarté immense (« the huge clarity ») qui inondait déjà, dans le premier poème, la question laissée sans réponse du Titan enchaîné à son rocher. Désireux de s'envoler jusqu'au royaume des aigles, pour y porter son être et sa parole, c'est contre la roche que ces derniers s'éprouvent, comme une lame qui s'affute en silence.

Dans *Cave Birds*, au processus de complétion du sujet humain, initié dans « A Riddle » et progressivement mis en scène dans « After There Was Nothing Came a Woman », « His Legs Ran About » et « Bride and Groom Lie Hidden for Three Days », s'ajoute une révolution d'une autre dimension, que certains de ces poèmes soulignent déjà, et qui dans « The Guide », « Walking Bare », « The Owl Flower » et « The Risen » apparaît pleinement. Ces textes élèvent en effet le sujet humain à un ordre cosmique, où son corps et son esprit se mêlent à l'univers et à ses forces élémentaires. Dans « The Owl Flower », de nombreux motifs disséminés dans le recueil, ainsi que dans d'autres points de l'œuvre du poète, se trouvent finalement assemblés, mettant en valeur l'avancée du sujet humain dans son cheminement individuel. Ainsi, la « terreur immense » qui descend dans le premier vers du poème (« A big terror descends ») n'est plus la peur qui paralysait le protagoniste et l'empêchait de s'engager : elle est la manifestation enflammée du plus grand péril qui soulève l'âme et le corps avant de les emporter, la terreur mêlée d'exultation (« terror and exultation ») qui pousse le sujet poétique, dans le vingt-sixième poème de l'Épilogue de *Gaudete*, à s'engager pour sa Déesse, qui court sur sa peau, dans le trente-neuvième poème, pour l'exhorter de venir à sa rencontre (« Terrors race over his skin. // He almost lives // Who dare meet you »). Le regard et le visage mis en avant (« A drumming glare, a flickering face of flames ») font valoir, comme un reflet, ceux du sujet humain qui fait face à la menace de l'extinction : dans le tourbillon de flammes qui l'embrase a lieu l'ultime transformation alchimique qui, au lieu de l'effacer définitivement,

le fait advenir (« Something separates into a signal / Plaintive, a filament of incandescence »). Les lignes consonantiques tracées dans ces vers, de l'allitération en fricatives (« flickering », « face », « flames ») à celle en sibilantes (« something », separates », « signal »), mettent en avant un souffle continu et univoque, ligne sonore qui reproduit celle du « filament incandescent ». La comparaison qui souligne sa ressemblance avec un cheveu (« As if it were a hair ») fait aussi entendre l'air qui passe et insuffle une nouvelle énergie à l'être humain.

Telle est la résolution donnée à l'Équation Tragique étudiée par le poète dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* : après avoir rejeté et abandonné la Déesse primordiale du Divin Amour, se détruisant ainsi lui-même, le sujet humain a dû endurer son châtiment pour mériter la rédemption et espérer s'unir finalement à sa promise, la Déesse de l'Être Complet qui assurera son épanouissement et la renaissance de son âme.⁹⁴⁷ Ted Hughes mettait en avant la complexité du parcours du héros shakespearien, soulignant qu'il fallait distinguer deux types de mort : dans le premier cas, Adonis, après avoir violemment rejeté la Déesse, ne reconnaissait pas ses torts pour autant et permettait l'émergence de Tarquin, et la transformation de la Déesse en un monstrueux sanglier assoiffé de vengeance. C'était dans le second cas seulement qu'Adonis, comprenant les raisons de sa mort et acceptant son sort, s'ouvrait à la possibilité de la renaissance sous la forme d'une fleur divine.⁹⁴⁸

The two different kinds of death are both composed of the Boar combined with the Goddess' high purpose. In the first death, the Boar is dominant, and the purpose simply suffers through it, as that divine qualities in the voice of Adonis's suffering and in the voice of Tarquin's madness – which eventually glows into Macbeth's vision of the new-born child. In the second death, the Flower is dominant 'as the hero's soul reborn into the purpose of Divine Love, which brings him back to life

⁹⁴⁷ « If it is as I have argued, if the Tragic Equation beginning back there in *Venus and Adonis* is the story of the fundamental crime, where the secularizing, moralizing, defensive ego rejects the primeval Goddess of Divine Love, which is to say the Goddess of 'total, unconditional' Love, and if that rejection implicates the ego in a simultaneous rejection of its own soul (is in fact the same thing) and if the tragic sequence of dramas is a coherent investigation of that crime, a methodical analysis of the evidence (which Shakespeare traces into every detail of what the criminal ego thinks, feels, says and does), and is also the judgement, pronounced in that court case in *The Winter's Tale*, under the eye of Apollo, as the god of poetic inspiration and revealed oracular truth, and if the Theophany which develops (as I have traced) out of Shakespeare's ethical determination (his sacred shamanic mission) to heal the crime, redeem the criminal, and reconsecrate his victim (the human avatar of Divine Love, the beloved, the incarnation of the 'soul') is the whole purpose of the last four 'romances' (as I have argued), and if these dramas achieve this atonement, redemption and reconsecration in a sacred marriage of 'new-born' souls, and if, finally, the sequence of four Theophanies culminates in *The Tempest* then... The sacred nuptial ceremony in *The Tempest* ought to be the consummation of the whole tremendous labour. » (SGCB 440-1)

⁹⁴⁸ « On either plane, then, this flower is not simply Adonis 'changed'. It is Adonis transformed by being suffused with the Goddess in the form of the Boar. On the higher plane, the redeemed Adonis flower is suffused with the Boar as the punishing Goddess that forced him to atone. On the lower plane, with the Boar as the excluded, enraged Goddess, who simply took possession of him. But since, in either case, the Boar is a form of the Goddess, the Flower is Adonis suffused, one could say, simply with the Goddess: the supernatural, magical element in this flower of rebirth is the Goddess. » (SGCB 474)

redeemed [...]), and the Boar, the passion of enraged, rejected Divine Love is transformed now simply to Divine Love, within the body of the reborn hero. The whole operation is driven by the nature of the Boar (in its striving to reclaim Adonis) and the nature of the Flower, which has condensed out of the ethical spirit that always rode the Boar, and that bears the child. [...] The poetry has to suffer the acts of Tarquin, so to speak, as that vision of the bloody babe has to suffer the fate of Macbeth. Both are manifestations of the extreme poles of the single process – which is the ethical purpose of Divine Love. Or, in the rebirth of the transcendental plane, the Flower radiates the sexual passion of the Boar, spiritualized, rooted in the earth but consecrated and blossoming in the spirit. (Throughout the mythic plays the Boar is identified as being itself Hell, or the son of Hell. This is orthodox: the Boar always was Hell: Phorcus (pig) became Orcus, the Underworld. Which is to say that Shakespeare's opus transforms 'Hell' into the Flower of Paradise, as Dante's did.) (SGCB 480-1)

Rappelant le mot d'Héraclite, déjà placé à l'orée de la lecture de *Gaudete*, qui faisait d'Hadès et de Dionysos le même, le poète en soulignait l'acuité : le monstre infernal, une fois ses erreurs comprises et corrigées, se révèle dans le dieu de l'ivresse, et renaît au monde de l'Être Complet, sous la forme de cette fleur qui éclôt aussi à la fin de *Cave Birds*.⁹⁴⁹

Dans « The Owl Flower », en effet, un « grain » se forme (« a mote ») qui est l'œuf-fœtus de « A Flayed Crow in the Hall of Judgement » et la « graine » de « The Baptist », l'être sur le point de renaître, réduit à son essence la plus pure. Il est replacé au centre du cosmos, dans « l'œil du maelstrom » (« In the maelstrom's eye »), « au cœur du bourgeon-paradis débordant » (« In the core of the brimming heaven-blossom »), « sous la volute de plumes qui se tend » (« Under the tightening whorl of plumes »). La transformation alchimique a lieu dans un « chaudron de langues » (« In the cauldron of tongues ») bouillonnant, où des gouttes de condensation apparaissent, joignant le pouvoir vivifiant de l'eau à celui des flammes, des fleurs et de l'air, pour mettre au jour l'être humain régénéré. A travers les termes « maelstrom » et « whorl », réapparaît la « roue de la galaxie » (« the wheel of the galaxy ») qui, dès le premier poème, était sur le point de broyer le sujet poétique : la roue de la fortune, ici, semble fermer une boucle et entraîner l'être humain sur la route des origines retrouvées et le chemin d'une conversion réussie. Du grain, germe en effet « une feuille de la terre » (« A leaf of the earth »), porteuse de guérison (« a cooling health ») : l'une des images les plus révélatrices du texte est en effet le mouvement de torsion du cercueil (« A coffin spins in the torque ») qui accompagne

⁹⁴⁹ « Heraclitus made the observation 'Hell and Dionysos are the same.' The apparent implication of this is: better stay clear of both. [...] By co-opting the Adonis myth, Shakespeare took full account of the boar's identification with Hell and with the reborn god of frenzy. But while he analysed the manifestations of that frenzy within a world of suppressive (Puritan) order, he reintegrates the results of his analysis within the world of Complete Being, where the reborn god of frenzy became – as it was Adonis's original nature to become – a flower. The Boar that he found, in the Puritan world, as the son of Hell became, because of his skilful husbandry, in the world of Complete Being, a flower. » (SGCB 481-2)

la renaissance du sujet humain. Alors que dans le vingt-cinquième poème de l'Épilogue de *Gaudete*, le sujet poétique voit le « cercueil prendre un mauvais chemin » (« the coffin took a wrong turning »), ici, un mort se soulève (« The dead one stirs »), et de ses blessures fusent non plus le sang de la mort mais la sève de la vie (« Wounds flush with sap »), le pollen fertile (« headful of pollen ») et le nectar humide qui guérit du poison (« Wet with nectar »). Il est cette « graine momie » qui se défait de ses bandages, le sujet humain grandi et mature qui n'a plus besoin de sa mère mais l'honore, fendant son armure (« A seed in its armour ») pour faire éclater son sourire (« is cracking its smile »).

Dans le « chaudron de langues » a lieu cette conversion absolue qui rend au sujet humain et à sa victime toute leur grandeur. Le poème apporte une réponse aux motifs tissés dans « The Plaintiff » : à nouveau s'entremêlent les images faisant valoir les langues, les feuilles, les plumes, pour souligner une authentique renaissance au monde et au mot du sujet humain. C'est la réponse ultime apportée à l'énigme posée dans « A Riddle » : pour savoir qui il est (« Who am I »), l'homme doit effectivement renaître dans un monde et par un mot, changés et inchangeables à la fois (« Into a changed, unchangeable world »). A la question « Qui suis-je » (« Who am I »), il répond en affirmant qu'il est le phénix qui renaît de ses cendres, guidé depuis le début par une congrégation d'oiseaux, mais qui, comme lui, a révélé d'innombrables visages et fait entendre de multiples voix au cours d'un long et périlleux voyage. Ulysse errant est prêt maintenant à rentrer à Ithaque : le vaisseau de fleurs frôle le quai de la peau (« The ship of flowers / Nudges the wharf of skin ») et la pierre-œuf se fend, écartant ses pétales, pour révéler son éclat (« Burst among broody petals »). L'entremêlement des images humaines (« glare », « face », « hair », « eye », « wounds », « smile », « tongues », « blinks »), ornithologiques (« whorl of plumes », « egg », « broody »), botaniques (« blossom », « leaf », « sap », « pollen », « flowers », « petals »), nautiques (« ship », « wharf ») et l'évocation du déchaînement des forces physiques élémentaires (« flames », « maelstrom », « earth », « torque », rainbows ») mettent en avant le processus magique par lequel le sujet humain revient à la vie (« coffin », « wounds », « dead », « mummy », « stirs », « egg », « broody », « staggering »). L'abondance des métaphores souligne que cette métamorphose concerne également le langage : débridée, la voix poétique met en avant un chaos d'images étranges, étrangères l'une à l'autre, qui s'embrasent et se dissolvent dans le « chaudron de langues ». L'accent est mis sur les différentes étapes de la transformation alchimique (« flickering », « separates », « filament », « core », « scalds », « cooling », « flush », « wet », « cracking », « cauldron », « bursts », « fired », « heat », « source »), rituel au terme duquel s'avance une figure titubante, « embrasée par les arc-en-ciels » (« Fired with

rainbows »), resplendissant d'une chaleur vivifiante (« raw with cringing heat »), et qui, dans un clignement d'œil, contemple la source absolue de toute chose (« Blinks at the source »). L'adjectif « raw » et le nom « source », à la fin du texte, mettent en avant ce retour fondamental aux origines, grâce auquel le sujet humain à nouveau vivant, s'unit à « la fleur hibou », faisant sienne celle qui est à la fois sa Terre-Mère et sa fille adorée, sa Fiancée Sacrée, la Reine des Enfers et la Fleur du Paradis.

De l'union des fiancés de « Bride and Groom Lie Hidden for Three Days », Isis et Osiris réconciliés, naît Horus, le dieu soleil aux traits de faucon, dans « The Risen », guide des âmes dans le royaume des morts et symbole de l'éternelle puissance du renouveau sacré. L'être qui se dresse dans le poème est le condamné absous, qui s'est acquitté de ses dettes et franchit enfin le seuil des ténèbres. Sur le dessin de Leonard Baskin, se détache d'un épais aplat de noir vertical, la figure majestueuse d'un faucon à la fois alerte et serein (CB 61). L'image, la seule à utiliser les ressources de l'aquarelle de façon visible dans le recueil, met en avant une créature dessinée non plus seulement à l'encre : l'eau qui la détrempe fait valoir une figure à la fois puissante et éthérée, les serres solidement ancrées dans la terre, le bec tendu vers les cieux et les ailes prêtes à se déployer. Le sous-titre du poème renforce cette impression : le faucon est un être « spectral » (« A Ghostly Falcon »), non plus l'ombre de lui-même mais au contraire essence impalpable de l'être complet vers laquelle le sujet humain tend de toutes ses forces. En étendant ses ailes, « il abandonne les vestiges » d'un « résidu en désordre, brouillé comme un placenta » (« A mess of offal, muddled as an afterbirth »). Le nom « afterbirth », faisant écho au nom « shell », met en avant l'armure dont le sujet humain s'est débarrassé, prêt à s'envoler dans un dénuement absolu. Ce sont les restes de sa vie passée et de ses erreurs dont il peut à présent s'alléger, car, s'étant acquitté de ses torts, ils n'ont plus de valeur ni d'utilité. Le nom « offal », en outre, ne désigne pas seulement un « déchet », mais également le produit de la consommation alchimique : c'est le produit de la transformation magique, faisant apparaître le sujet humain, sous la forme la plus aboutie et la plus pure, rappelant l'homme d'acier (« steel man ») des poèmes de l'Épilogue de *Gaudete*. Les sonorités font valoir cette purification progressive : le son /ɪ/, renforcé par le son /i:/ dans le troisième vers du poème (« He lifts wings, he leaves... »), est repris dans le distique suivant (« His each wingbeat – a convict release »), intensifiant le son et poussant la voix alors que le sujet humain, tel un faucon, regagne sa liberté.

En prenant son envol, il repart pour un nouveau et ultime voyage, au-delà même du « sommet du monde » (« He slips behind the world's brow ») où résonne la « musique qui s'échappe du crâne, de l'horloge et de la ligne d'horizon » (« As music escapes its skull, its clock, and its skyline »). L'allitération en occlusives, qui bat la mesure iambique du vers fait

entendre la pulsation élémentaire du cœur qui anime l'être qui s'est débarrassé de ses oripeaux et a affronté la mort avec résolution, qui a accepté de s'en remettre au rythme de la nature dans le territoire infini d'un monde à la fois changé (« He shifts world ») et immuable. La musique qui s'élève est celle d'un mot lui aussi changé et immuable : il résonne dans les cris des flammes qui embrasent les buissons (« Under his sudden shadow, flames cry out among thickets ») et le corps de l'homme « dévoré par la lumière » (« eaten by light »). En s'élevant, tel un nouveau Christ ressuscité sur sa croix (« When he soars, his shape // Is a cross / On the Creator's face »), il rétablit la vérité du récit créateur et chante les merveilles de la renaissance accomplie. Le rougeolement des flammes rappelle que le sujet humain est bien parvenu au terme de la transformation alchimique : le *rubedo* signe l'individuation de l'être complet, la réunion des forces opposées symbolisée par la croix, alors que se croisent aussi les forces élémentaires de la terre tremblante et du soleil perçant (« as sunspots / Emerge as earthquakes »).

Le miracle d'une « brûlure inconsumée » et « d'un arbre tournoyant » révèle la vérité des épreuves endurées jusqu'alors par le sujet humain. Mordu par les flammes et emporté par les puissantes énergies du monde naturel, il trouve son équilibre dans le danger permanent de la chute, il progresse toujours plus loin sur un chemin qui ne connaît pas de fin. De « l'apocalypse sans feuille » (« A skin sloughs from a leafless apocalypse »), la peau se débarrasse pour devenir elle-même la page où s'inscrit le mot sacré de la révélation (« apocalypse »). C'est sur la peau, comme sur le pétale d'une graine devenue fleur, qu'est gravé à l'aide d'un diamant ce mot qui consacre l'essence humaine dans « chacun de ses atomes » (« Each atom engraves with a diamond »). Pourtant, nul ne peut le lire : il demeure invisible, impalpable, et seul le souffle du vent en porte la rumeur confuse lorsqu'il caresse « le creuset de sa splendeur » (« In the wind-fondled crucible of his splendour »). « Dieu de boue » (« the dirt becomes God ») en perpétuel devenir, le sujet humain demeure finalement suspendu dans l'incertitude d'une question laissée sans réponse, dans l'in-complétion d'une métamorphose toujours en cours, mais aussi dans l'élan qui le pousse éternellement plus loin. Sur son poignet, le faucon qui le guide ne se posera probablement jamais (« But when will he land / On a man's wrist »), car jamais il ne connaîtra le repos de faire face à son reflet parfait. Dans *Le Cantique des oiseaux* de Farīd ad-Dīn 'Aṭṭār, les mêmes images sont convoquées : « Parce qu'il se tait le faucon se pose sur le poignet du roi / parce qu'il chante le rossignol reste dans la cage / Si ton âme prend l'habitude de se taire / chaque atome te parlera / Jusqu'à quand murmureras-tu comme la source / si tu te tais tu deviendras océan / Quiconque dans cet océan veut la perle / doit pour plonger retenir son souffle ». L'oiseau fait valoir la sobriété d'une

révélation permanente où le chant se libère en silence, où le regard s'ouvre au fond de la mer, où l'être s'anéantit dans une quête dont il est le seul objet, et qui n'aura pas de terme puisque sa source est elle-même infinie.

C'est la vérité, à l'âpreté minérale, contenue dans le dernier poème de *Prometheus On His Crag*. Dans le septième poème, apparaissaient le bourgeon du soleil et la terre qui empourrait ses crocus (« So the sun bloomed, as it drank him, / Earth purpled its crocus »), faisant valoir la couleur du joyau qui prenait aussi forme, dans *Remains of Elmet*, à partir des éons (« their lasting purple eons », « Heather »), dans l'ombre d'une forge magique et sauvage (« Where the millstone of sky / Grinds light and shadow so purple-fine », « Wadsworth Moor »).⁹⁵⁰ Ainsi, naissaient le joyau d'améthyste évoqué dans « Spring-Dusk » (« a frost-frail / Amethyst ») et le chant de cristal de l'oiseau qui s'élançait dans « Heptonstall Old Church » (« Its song put a light in the valleys », « Its song brought a crystal from space ») pour libérer la lande. Veillé par sa Terre-Mère aux yeux fermés, Prométhée repose quant à lui dans l'écrin de la montagne, comme le trésor de « figue bleue » qu'elle libère (« His mother covers her eyes. / The mountains splits its sweetness. / The blue fig splits its magma »), comme le « berceau de flammes » qu'offre aussi la nuée de l'oiseau qui traverse les cieux (« And the cloudy bird / Tearing the shell / Midwifes the upfalling crib of flames »). La lave du volcan qui s'éveille est le sang « prononcé » dans un cri d'oiseau (« the cry bulges »), l'encre qui s'imprime désormais sur la chair et dans la terre (« The mountain is uttering / Blood and again blood. / Puddled, blotched newsprint »), la sève qui nourrit les crocus évangiles qui fleurissent à flanc de coteau, et illuminent l'homme qui naît et le héros qui se libère :

With crocus evangels.
The mountain is flowering
A gleaming man.

And the cloudy bird
Tearing the shell
Midwifes the upfalling crib of flames.

And Prometheus eases free.
He sways to his stature.
And balances. And treads

On the dusty peacock film where the world floats. (CP 296)

⁹⁵⁰ Ces images rappellent l'éclat du buisson phosphorescent de *Gaudete* lorsque Maud et Lumb s'enlacent et s'unissent l'un à l'autre « And now thickening their flames with the flaming / Of her whiteness / And with the flames of his purple / As if these two were petroleum. [...] / He embraces her. Their kiss deepens. / In a bush of flames they are burning » (G 122).

Prométhée est le fruit de la terre et l'enfant de la montagne ; elle s'ouvre, dans une apocalypse, pour révéler au jour un homme nouveau (« gleaming man »), qui rayonne, comme l'oiseau, de ces flammes qu'il détient en lui-même (« Midwives the upfaling crib of flames »). Prométhée n'est plus prisonnier de son rocher, mais il ne s'enfuit pas pour autant : il « foule le voile de poussière iridescent sur lequel flotte le monde » (« And treads / On the dusty peacock film where the world floats »).⁹⁵¹ Il est, comme la figure présentée à l'issue de *Cave Birds*, dans « The Risen », le joyau aux reflets couleur de paon et d'arc-en-ciel, errant sur un chemin infini, celui, recouvert de soie et de poussière, d'une éclosion permanente.

À tout point de vue, le sujet humain qui renaît dans les flammes est le phénix annoncé dans *Adam and the Sacred Nine* : sa voix est une « lame du désert, combat de lumière » qui brille de tous ses feux dans « la douce vallée de rosée » (« Its voice / Is the blade of the desert, a fighting of light / Its voice dangles glittering / In the soft valley of dew »). Le poète n'a eu de cesse de cultiver ces images : dans « And the Phoenix Has Come » les plumes de l'oiseau sont celles avec lesquelles il écrit sur des feuilles qui bruissent et crépitent comme des langues de feu, articulant la parole tremblante de la « chair sur l'autel de sa vie et de sa mort ».⁹⁵² L'œuvre poétique est un don absolu d'être et de langage, une création livrée sans réserve aux flammes, comme un nouveau-né riant dans le brasier d'une ardente révélation (« it offers itself up // And naked the newborn / Laughs in the blaze »). Dans le poème suivant, intitulé « Light », la lumière éveille le regard et révèle au sujet humain les feuilles qu'il contemple d'un œil rieur et naïf (« Light // Eased eyes open, showed leaves »). L'écho formé entre le verbe « eases » et le nom « leaves » fait valoir la façon dont l'œil, comme la bouche, s'ouvre et se libère, profitant du spectacle que lui offre la lumière autour de lui. C'est le poète lui-même qui jongle joyeusement avec les mots, les faisant se refléter et résonner de vers en vers, et qui emporte effectivement le regard de son lecteur sur la feuille de papier dans une ronde ludique. Le regard « court parmi les fleurs de feuilles et se pose sur « le pont de lumière qui le mène de feuille en feuille », et, s'y accrochant, « éprouve chaque similitude » qu'il distingue, jusqu'à « la limite de l'ultime feuille, jusqu'à la moindre veine de la moindre feuille-fleur » (« Eyes ran to the limit / To the

⁹⁵¹ Joanny Moulin traduit par le « le tégument iridescent où flotte le monde », faisant valoir de manière organique le tissu qui se trouve à la jointure des deux mondes dont le poète célèbre la réunion. (Moulin 265)

⁹⁵² « Its voice flies flaming and dripping flame », « Its voice burns in a rich heap / Its feathers shake from the eye / Its ashes smoke from the breath // Flesh trembles / The altar of its death and its birth. » (« And the Phoenix Has Come », CP 450)

last leaf / To the least vein of the least flower-leaf »).⁹⁵³ L'insistance des répétitions, soudain, devient plus pesante : le passage de l'adjectif « last » à l'adjectif « least » provoque un renversement brutal. L'œil ne peut aller plus loin, s'aiguiser davantage et faire de nouvelles découvertes, mais se trouve contraint de se contenter du peu qu'on lui donne. De même, la variation vocalique entre les deux adjectifs, encore appuyée par la reprise du nom « leaf » crispe la mâchoire dans un sourire forcé. Elle culmine dans le distique suivant qui reprend jusqu'à l'absurde le verbe « smile », figeant le visage dans un rictus qui a perdu tout son charme insouciant (« Light smiled / And smiled and smiled »). Le regard s'est bien assombri, dissipant l'illusion ; le sourire insistant qu'offre la lumière finit par instiller le doute effrayant « tout à coup, qu'il n'y ait rien de plus » à tout cela (« Eyes / Darkened / Afraid suddenly / That this was all there was to it »).

Telle est la frustration que redoute le sujet humain éprouvant les limites de ses capacités visuelles et expressives : le langage dont il dispose, tout comme son regard, sont des outils faillibles qui à tout moment peuvent lui faire défaut. Les yeux se plissent, la voix s'assèche vainement face à l'éclat aveuglant de la lumière et l'ineffabilité du miracle divin dont il essaie de s'approcher. C'est le paradoxe qui fonde l'œuvre poétique de Ted Hughes, qui n'a de cesse d'éprouver son matériau jusqu'à la rupture, mettant en avant ce que le langage ne parvient irrémédiablement pas à saisir, ce que l'imagination ne peut même pas concevoir. Dans le trente-huitième poème de l'Épilogue de *Gaudete*, ainsi, des têtes se soulèvent hors de terre, rappelant, dans le récit principal, l'impuissance des villageois prisonniers de la boue comme de leur condition humaine : les paupières humides que ces visages affichent et les coups d'œil aveugles qu'ils jettent comme des nouveaux-nés mettent en avant leur humanité littéralement humiliée. Les hurlements qu'ils poussent, en outre, « demi-cris » d'un être blessé et condamné à mort, sont une piteuse tentative faite pour « prononcer » le nom d'une Déesse qui demeure voilée, pour définir un miracle qui demeure insaisissable, bien au-delà de ce que leurs aptitudes peuvent leur permettre de réaliser. En réalité, dans le quarante-deuxième poème est mis en évidence le fait que le sujet humain doit se commettre dans son impuissance même, et que c'est précisément en prenant le risque de frôler l'extinction qu'il s'approche le plus près de son but. Dans le poème, il est décrit après sa mort (« The dead man »), immobile (« lies », « without moving », « So he lies still »), mais paradoxalement toujours en mouvement (« marching here

⁹⁵³ « Eyes, laughing and childish / Ran among flowers of leaves / And looked at light's bridge / Which led from leaf, upward, and back down to leaf. // Eyes, uncertain / Tested each semblance. / Light seemed to smile. // Eyes ran to the limit / To the last leaf / To the least vein of the least flower-leaf. » (« Light », CP 450-1)

and there »). Il s'entête, continuant de se battre avec opiniâtreté pour vivre encore (« In the battle for life »), et prie qu'il pourra connaître « ce qui l'attend après » (« He prays he will escape for what comes after »), ou qu'il pourra « au moins s'échapper » (« At least that he'll escape »). Le parallèle syntaxique entre les deux vers, et la réduction manifeste des espoirs du sujet humain, mettent en avant de façon presque risible la façon dont peu à peu il renonce à ses exigences, puisque, déjà réduit à l'état de cadavre, il n'a guère plus la possibilité de les imposer.

Frappé par une balle passée inaperçue (« But it arrives / Invisible as a bullet »), le corps humain se soulève, dans un dernier sursaut, en poussant un cri « incompréhensible » (« And the dead man flings up his arms / With a cry / Incomprehensible in every language »). La souffrance indicible que le cri exprime, inconnu de toutes les langues (« Incomprehensible in every language »), révèle la cruelle absurdité du coup qui frappe un homme déjà mort. Il met également en évidence le passage d'un seuil, signalé par la formule « And from that moment », à partir duquel l'homme qui est deux fois mort, entraîné dans une danse et un chant macabres éternels, « ne cessera jamais plus de tenter de danser, de tenter de chanter » (« He never stops trying to dance, trying to sing »), mu « peut-être », par le baiser de la Déesse (« And maybe he dances and sings // Because you kissed him »). L'adverbe « maybe » et la répétition, puis l'abandon du verbe « try », mettent en avant le fait que c'est précisément au moment où le sujet humain renonce à tout, à la dernière exigence, au moindre espoir, qu'advient enfin quelque chose qui lui permet d'échapper provisoirement à l'impuissance et la mort, l'animant d'une volonté sans attente, devenue pure « tentative » d'exister. Le baiser que lui offre, seulement de façon fugitive et incertaine, la Déesse, éveille un instant celui qui, sans cela, mais aussi parce que ce n'est, « peut-être », que cela, retombe dans l'immobilité de la mort, « parmi les faits inévitables » (« If you miss him, he stays dead / Among the inescapable facts »). C'est en se commettant entièrement dans un don sans réserve qu'advient ce miracle qui anime l'être et sa parole. Pour échapper aux « faits inévitables » et faire l'expérience du divin, il faut accepter de faire face au péril absolu, là où aucune stabilité ne peut être trouvée : sur l'arête étroite de la montagne, sur le fil tendu par le vent et au bord du précipice où se jette le torrent, se meut le poète saltimbanque, le « danseur des solitudes » qui ne craint plus la chute.

Comme le suggère Jean-Louis Chrétien, la parole blessée de la prière « n'est pas repli dans un arrière-monde ni fuite de la finitude, puisqu'elle rend le monde tout entier présent à l'invisible, et en nous manifestant à lui corps et âme nous découvre notre propre condition et notre propre finitude dans une lumière sans esquive, dans la clarté incandescente de la voix suppliante ». La prière est « blessée par cette écoute et cet appel qui l'ont toujours déjà précédée, et qui la découvrent à elle-même ; dans sa vérité toujours en souffrance, toujours

agonique, luttant comme Jacob toute la nuit dans la poussière pour arracher à Dieu sa bénédiction, et en gardant le signe d'un déhanchement et d'une claudication par lesquels la parole est d'autant plus confiante qu'elle est moins assurée de sa propre démarche. Car l'orant apprend dans la prière qu'il ne sait pas prier », et il accepte, dans sa prière, de faire sienne la blessure d'une « altérité radicale » qu'il convoque dans une « pure adresse ». La prière est une parole qui, à aucun instant, « ne se dissocie de l'épreuve, elle est éprouvée en tout sens par elle-même, et par ce qu'elle dit, et par ce qu'elle n'arrive pas à dire, et par celui auquel elle parle. Elle-même apprend de cette épreuve, et c'est pourquoi cette blessure la rend plus forte, d'autant plus forte qu'elle n'aura pas cherché à la guérir ».⁹⁵⁴

De la même manière, l'être s'éprouve dans la permanence de l'épreuve où il lutte, entre la vie et la mort, pour exister et pour s'approcher du divin, faisant, comme le suggère l'avant-dernier texte de l'Épilogue de *Gaudete*, de « son agonie son temple » (« Its agony is its temple »). Dans le quarante-quatrième poème, le sujet poétique fait face au chêne noir de la Déesse qu'il invoque « dans les siècles de l'instant » (« Waist-deep, the bloack oak is dancing / And my eyes pause / On the centuries of its instant »), dans l'extase, aussi éphémère qu'éternelle du « paradis des tremblements » aperçu dans « As I Came, I Saw a Wood » où dansaient les oiseaux et les animaux, les insectes et les fleurs. Le chêne noir qui s'envole, à califourchon sur la terre (« The oak is flying / Astride the earth »), est le gardien et le danseur d'un « puits de feuilles » (« A guard, a dancer / At the pure well of leaf ») qui endure les affres de l'agonie dans un jardin idyllique, où est célébrée une « annonce de glaise, d'eau et de soleil » (« Agony in the garden. / Annunciation / Of clay, water and the sunlight »). Il tolère cette blessure inguérissable car c'est elle, alors que les étoiles s'écroulent (« Under the crumbling of stars »), que le tonnerre gronde (« They thunder under its roof »), et que la mer se soulève, assoiffée de tempête (« The seas are thirsting / Towards the oak »), qui lui permet de s'envoler, pour un voyage éternel, vers la splendeur des paradis qu'il chante. L'être se réalise en l'arbre qu'embrassait naguère Lumb pour y enfouir sa prière (« He sinks his prayer into the strong tree and the tree stands as his prayer », G 53), et qui, désormais, lui donne (é-)corps(-ce). Dans le poème de Rainer Maria Rilke, était évoqué l'être humain qui « rythmiquement advient » à lui-même, dans l'air qui jadis fut « l'écorce lisse, la courbe et la feuille de [ses] mots » (Rilke 186), dans le souffle du vent qui, dans « A Wind Flashes the Grass », ancre le sens de son message

⁹⁵⁴ « Cet acte d'une parole blessée par l'altérité radicale de celui auquel elle parle est pure adresse. Il ne parle pas pour apprendre quelque chose à quelqu'un, même s'il dit toujours quelque chose de nous-mêmes et du monde, il confie à l'autre ce que l'autre sait et lui demande ce dont il sait que nous avons besoin. » (Chrétien 1998, 53-4)

dans la roche dont tout émane (« Sets us listening for below words / Meanings that will not part from the rock ») : c'est le fougueux « oracle de la terre » (« oracle of the earth ») qui à présent traverse ses territoires au grand galop, qui parle parce qu'il n'a pas les mots, qui vit seulement de ne connaître que trop la mort, dans le péril absolu du danseur qui recherche le vertige.

L'homme, créature « eucharistique », doit rendre grâce en priant et chantant la gloire de la Déesse créatrice⁹⁵⁵ et, face à sa « beauté même qui soudain nous interdit, coupe le souffle et suspend la voix », il lui faut arracher au silence un « sacrifice de louanges ».⁹⁵⁶ La beauté de la Déesse, qui « altère » et « brise » la voix de celui qui la contemple, « n'atteint tout son éclat » que lorsqu'on lui donne voix : les merveilles de ses charmes sont « parole et chant », « sa splendeur même est vocale », mais son éclat est celui du soleil qui éblouit l'œil et assèche la gorge. Le poète est l'Icare qui, comme l'alouette des poèmes extraits de *Wodwo*, « Skylarks », et d'*Adam and the Sacred Nine*, « The Skylark Came », s'élance dans un effort surnaturel. La gorge « déchirée » par l'effort (« Rip in and out through your voicebox »), le cœur prêt à rompre (« your heart must be drumming like a motor »), l'oiseau échappe à la gravité pour faire se rejoindre la terre et les cieux.⁹⁵⁷ Dans les deux poèmes, l'oiseau souffre dans son « labeur », prêt à mourir en accomplissant son œuvre,⁹⁵⁸ mais son chant d'agonie est aussi plein de joie, comme galvanisé par l'espoir fou de pouvoir attraper l'astre en feu de sa griffe et dans son

⁹⁵⁵ « Philon le Juif faisait de l'homme une créature 'eucharistique', une créature dont l'acte le plus propre, et intégralement sien, est de rendre grâces, puisque tout ce qu'on pourrait offrir à Dieu lui appartient déjà, sauf l'acte même par lequel nous remercions 'par toutes les expressions de la voix qui sont échues à la parole et au chant'. La voix humaine devient un lieu de retour du monde à Dieu. Elle donne ce qu'elle n'a pas, ce qui ne signifie pas qu'elle ne donne rien, et du reste elle ne peut se donner que parce qu'elle ne se possède pas, la voix étant en toute parole ce qui ne s'appartient pas. » (Chrétien. *ibid.* 51-2)

⁹⁵⁶ « La beauté même qui soudain nous interdit, coupe le souffle et suspend la voix, faut-il la dire purement visible, et soustraite à la parole par l'acuité de son éclat, ou serrant notre gorge, ne signifie-t-elle pas vivement sur notre voix une revendication plus impérieuse encore ? Ce qui altère la voix, y sera-t-il fait suffisamment réponse en ouvrant grand les yeux ? Ce qui altère la voix et qui la brise ne lui est-il pas intimement présent, pour pouvoir ainsi aller jusqu'à sa source ? Ce qui altère la voix est-il autre que la voix, ou bien une autre voix ? Un visible inaudible, ou bien une voix visible ? [...] La beauté visible devient proprement visible quand elle nous parle et que nous l'interrogeons. Pour la voir en tant que belle, il faut qu'elle nous dise quelque chose. Son charme n'est pas séduction, fascination, captation paralysante par des formes qui luisent sans mot dire, mais parole et chant. Le visible n'atteint tout son éclat qu'en délivrant sa résonance. La splendeur même est vocale. Non seulement l'œil écoute, mais il ne voit vraiment qu'en écoutant. Plus intime au regard que la vision elle-même est son écoute. Il ne suffit pas d'ouvrir les yeux pour voir, il faut que ces yeux interrogent, et se fassent les sourciers de ce verbe que toute chose non seulement porte en elle, mais chante aussi à fleur de forme. [...] L'obéissance à l'appel de la beauté se donne dans le déploiement de ma réponse, dans le « sacrifice de louange ». Elle ne saurait être une obéissance muette : respecter la beauté, ce n'est pas la regarder en silence, c'est la chanter. » (Chrétien 1990, 45, 47, 85)

⁹⁵⁷ « A whippet head, barbed like a hunting arrow, // But leaden / With muscle / For the struggle / Against / Earth's centre », dans « Skylarks » (CP 173-6) ; « With its crest / Which it intends to put on the sun /// Which it meanwhile wears itself / So earth can be crested », dans « The Skylark Came » (CP 445).

⁹⁵⁸ « A towered bird, shot through the crested head / With the command, Not die // But climb // Climb // Sing // Obedient as to death a dead thing », dans « Skylarks » ; « With its song / Erected between dark and dark // The lark that lives and dies / In the service of its crest », dans « The Skylark Came ».

chant.⁹⁵⁹ Toute la douleur endurée dans l'agonie en vaut la peine (« And maybe the whole agony was for this ») quand le chant, à la fois « cri de joie et appel à l'aide » (« O song, incomprehensibly both ways - / Joy! Help! Joy! Help! / O lark »), fait entendre la « joie pure de l'oiseau » qui fait face à la splendeur rutilante du soleil.

Pour le poète s'élevant, comme l'oiseau, vers la « lumière souveraine qui tant [s'élève] au-dessus des pensées mortelles », ⁹⁶⁰ « à mesure qu'il s'approche de la présence céleste, du cœur de la rose de feu, la difficulté à exprimer l'indicible se fait plus grande ». Dans l'analyse qu'il livre du silence poétique face à l'éblouissant miracle divin, George Steiner le souligne : « Les mots se révèlent de plus en plus impuissants à traduire le caractère immédiat de la révélation. La lumière traverse de moins en moins les vers ; au lieu de rendre la syntaxe translucide, elle répand, semble-t-il, l'incendie de sa gloire et réduit le texte en cendres », et alors que ce dernier espère encore en transmettre « une parcelle infime », « les paroles se dissolvent et laissent parler la lumière ». Dante chantant la gloire de Béatrice est comme Pétrarque chantant Laura. Laura est l'aura, cette apparition d'un lointain qu'aucun voyage ne peut atteindre, et qui, lorsqu'elle apparaît, comme le soleil à l'aurore, est une révélation foudroyante⁹⁶¹ : « au lieu de recueillir l'aura lumineuse, [le poète] plonge les mains dans les flammes », son cœur se tord et sa voix se rompt, là où le langage atteint ses limites.⁹⁶² Comme le sujet poétique du dernier vacana d'Allama Prabhu prononcé à la gloire du Seigneur des Cavernes, la voix se brise dans des éclats de lumière, dans l'émerveillement qui la coupe, à la vue de « l'aube soudaine d'un million de millions de soleils ». Si le Divin est pure lumière, « il ne peut y avoir de métaphore » (« O Lord of Caves, / if you are light, / there can be no metaphor »).⁹⁶³

⁹⁵⁹ « Seeing the lark labour near its cloud [...] / Only the sun goes silently and endlessly on with the lark's song », dans « Skylarks » ; « With its effort hooked to the sun, a swinging ladder // With its song / A labour of its whole body / Thatching the sun with bird-joy », dans « The Skylark Came ».

⁹⁶⁰ Dans le chant XXXIII du Paradis (vers 68-72), le poète invoque cette lumière souveraine (« O somma luce che tanto ti levi / da' concetti mortali ») dans l'espoir qu'elle « rende [sa] langue sui puissante qu'une étincelle de [sa] gloire puisse arriver aux gens futurs » (Dante 504).

⁹⁶¹ « Chez Pétrarque, l'*aura* n'est qu'un jeu de mots sur *Laura*, la femme toujours trop distance – toujours « trange », toujours « unique » – qui égrène dans son texte tout un réseau signifiant du désir et de l'art poétique, ici so laurier ou son or (*lauro, oro*), l) son aurore (*aurora*) convoquée, etc. » (Didi-Huberman 1992, 114)

⁹⁶² « Le cercle se referme : le langage humain sous sa forme la plus achevée, lorsqu'il frôle le règne de la lumière, se désagrège et rejoint celui de l'enfant qui n'a pas encore dompté les sons. Qui prétend porter le discours au-delà de la sphère que lui assignée la toute-puissance, qui veut ramener le *Logos* aux dimensions de notre expression, méconnaît à la fois le génie du verbe et le caractère foudroyant de la révélation. Au lieu de recueillir l'aura lumineuse, il plonge les mains dans les flammes. » (Steiner, George. *Langage et silence*. 1967. Trads. Lucienne Lotringer, Guy Durand et al. 1969. Paris : Bibliothèques 10/18, 1999, 71-2)

⁹⁶³ « Looking for your light / I went out: // it was like the sudden dawn / of a million million suns, // a ganglion of lightnings / for my wonder. // O Lord of Caves, / if you are light, / there can be no metaphor » (*Speaking of Śiva. opus cit.* 56)

Ainsi, dans le dernier poème de l'Épilogue de *Gaudete*, le sujet poétique, aveuglé par l'éclat du monde et de la Déesse (« Glare out of just crumpled grass », « Glare out of muddled clouds », « Glare out of house-gloom ») plisse, cligne et ferme définitivement les yeux (« Blinded, I blink », « I close my eyes »). Il pénètre l'obscurité (« I go in ») qui elle-même s'est embrasée et se jette dans les « flammes », s'offrant corps et âme à celle qui, pourtant partout, est déjà partie, car rien ne peut en saisir le divin mystère (« And the darkness too is aflame. // So you have come and gone again / With my skin »). C'est l'alchimiste mystique Farīd ad-Dīn 'Aṭṭār qui le chante avec le plus d'acuité, dans le *Cantique des oiseaux*. De la nuée d'oiseaux ayant traversé les sept hautes vallées pour aller à la rencontre de la Sîmorgh, « la pure essence de l'Oiseau souverain », « Trente parvinrent au seuil, et trente seulement / Trente oiseaux déplumés, faibles et abattus / Cœur brisé, corps épuisé, et l'âme envolée », et ils sont éblouis, quand au loin, leur apparaît la « Présence dont l'éclair de Plénitude brillait / Qui brûlait, chaque instant, cent mondes dans son feu », où semblent se consumer « des milliers de soleils réunis / Et des milliers de lunes, d'étoiles éclatantes ». Les oiseaux ne parviennent pas à l'appeler car « Son nom est au-delà de ce que peut la langue / Plus de cent mille voiles recouvrent sa splendeur / Des voiles de lumière et des voiles de ténèbres » ('Aṭṭār. v. 4180-4, 326 ; v. 715-6, 85). Lorsqu'ils veulent la voir et la dire, les trente oiseaux demeurent impuissants, comme prisonniers de l'écran d'un miroir. Ils ne voient rien d'autre qu'eux mêmes, et ne peuvent que se présenter eux-mêmes, car en réalité, Si-morgh, qui, en farsi peut être traduit par « trente oiseaux », c'est bien eux :

Le soleil éclatant de la Proximité
 Resplendit du lointain, et irradia leur être
 Alors dans le reflet de la Sîmorgh des mondes
 Ils virent, lumineuse, la Face souveraine
 Ils virent reflétés trente oiseaux, les *sî morph*
 Ils virent que Sîmorgh n'était autre qu'eux-mêmes
 Que sans l'ombre d'un doute Sîmorgh était *sî morph*
 Stupéfiés de se voir autres et pourtant eux-mêmes
 Ils ne savaient plus quoi, avant d'être cela
 C'était exactement la Sîmorgh qu'ils voyaient
 Et Sîmorgh était là : et Elle était *sî morph*
 Quand ils La regardaient, Sîmorgh était Sîmorgh
 Quand ils se regardaient, ils étaient bien *sî morph*
 Pourtant, ils étaient autres et Sîmorgh était là
 Et quand ils regardaient et Sîmorgh et eux-mêmes
 Ils ne se voyaient qu'Un, en Sîmorgh, ou bien presque
 Ceci étaient ceux-là et les uns étaient l'Autre [...]
 Ne pouvant rien comprendre, les oiseaux hébétés
 Sans user de la langue, interrogèrent Sîmorgh
 Ils demandèrent la clé de ce puissant mystère
 Et la résolution de ce « toi » qui est « nous »
 Sa Majesté Sîmorgh leur dit, mais sans parler :
 « Le Soleil de la Majesté est un miroir

Vous avez cherché l'Autre en cheminant longtemps
 Vous ne voyez pourtant que vous, vous seulement !
 Car quel regard jamais peut atteindre où Nous
 sommes ? [...]
 Vous avez traversé les sept hautes vallées
 Et vous avez fait preuve d'un courage viril
 Pourtant c'est dans Mes œuvres que vous cheminez
 Vous n'avez que rêvé la vallée de l'Essence
 Vous étant endormis au creux des Attributs
 Vous voilà trente oiseaux hébétés et perplexes
 Aux cœurs énamourés, impatients et sans vie
 Mais Moi, Je suis la seule véritable Sîmorgh
 Je suis la pure Essence de l'Oiseau souverain
 Il vous faut maintenant, dans la grâce et la joie
 Annihiler votre être tout entier en Moi
 Afin de vous trouver vous-mêmes dedans Moi. »
 Ils s'annihilèrent donc, cette fois pour toujours
 Et l'ombre disparut dans le Soleil, enfin !
 Pendant qu'ils cheminaient, la parole régnait
 Une fois le but atteint, il ne resta plus rien
 Ni début et ni fin, ni guide, ni chemin
 Et c'est pourquoi, ici, la parole s'éteint.
 ('Aṭṭār. v. 4261-88, 331-3)

Les vers tournoient autour de Si-morgh, comme la nuée d'oiseaux épuisés et bouleversés par la révélation, alors que la parole et le regard poétiques se heurtent aux facettes innombrables d'un miroir qui, les renvoient toutes à eux-mêmes, faisant se recoller le même et l'autre dans la joie d'un frisson magique. Dans *Adam and the Sacred Nine*, c'est le roitelet qui porte cette vérité étourdissante. L'oiseau demeure en effet « inconnu » et les mots ne peuvent capturer son essence qui reste « cachée en lui » (« The Unknown Wren // Hidden in Wren, sings only Wren »). Pourtant, le roitelet ne chante que lui-même, il s'atteste, s'affirme et assure sa permanence par son chant (« He sings / World-proof Wren ») : il est « inaltérable » et aucun vent ne peut le déstabiliser (« Wren unalterable / In the wind-buffed wood »). Le réseau assonantique en /w/ (« wren », « world », « wrestling », « wind », « wood ») fait valoir, par cette magie du langage, la lettre de la blessure vivifiante (« wound ») qui anime l'aile de l'oiseau et fait se lever le vent, lettre de la métamorphose et du voyage, qui, d'une langue à l'autre devient voyelle ou consonne, et qui ici, passe dans un souffle d'air sans rien saisir de l'oiseau dont même le nom s'échappe, presque inaudible.

Alors qu'il s'embrace, dans le tumulte d'une « transfiguration », frappé par la foudre du « dieu des roitelets » (« Electrocution by the god of wrens – / A battle frenzy, a transfiguration ») l'oiseau entonne, dans un « buisson humide », l'hymne qui ne chante que lui (« Wren is singing in the wet bush / His songs sings him »). Chaque feuille du buisson, chaque plume de l'oiseau, sont des langues de feu prêtes à engloutir le ciel (« every feather is a tongue / He is a song-ball of tongues – / The head squatted back, the pin-beak stretching to swallow the sky // And the wings quiver-lifting, as in death rapture / Every feather is a wing beating »). Alors que le poème fait résonner le nom d'un autre oiseau (« swallow »), rien d'autre n'advient que le roitelet qui triomphe. Le roitelet est le maître chanteur, le guide du poète qui pousse les limites de son langage pour s'envoler toujours plus près du soleil, et d'un battement d'ailes qui frôle la mort, lui arrache un éclat de lumière et le rapporte sur terre pour l'éclairer davantage (« Imminent death only makes the wren more Wren-like / As harder sunlight, and realler earth-light / Wren reigns! Wren is in power! »). C'est le plus grand péril qui rapproche le roitelet le plus près de lui-même, comme le poète qui voulait naguère s'approcher toujours plus près du renard ou de la loutre : l'oiseau célèbre alors sa proximité avec sa propre essence, et chante la fortune du roi des roi-telets, le règne du souverain roi-telet des roitelets, alors que le soleil se lève et que, paradis des tremblements, les arbres du bois s'animent du frisson magique qui

célèbre la gloire de l'oiseau et la beauté de son cantique sans paroles (« But now the lifted sun and the drenched woods rejoice with trembling – // WREN OF WRENS! »).

Les majuscules de l'envoi final font valoir des mots qui appellent et le geste de la voix tendue vers le monde qui l'entoure, dans une pure dispense d'énergie qui vise seulement à répandre sa gloire et ses lumières, prête à accrocher d'autres rayons et à les entraîner dans sa danse miroitante. C'est un cri qui se célèbre lui-même, dans l'exultation d'entendre s'épanouir dans l'air les sons qui le composent. Le poète fait valoir le mystère absolu du langage des oiseaux qui peut rendre compte de l'expérience sacrée de la beauté et de l'amour, avec la force d'un coup de foudre. Comme le suggère Leili Anvar à propos de l'œuvre de Farīd ad-Dīn 'Aṭṭār, ce langage fonde toute sa puissance en ce qu'il est « comme le chant, une simple vibration de l'air, un néant en somme, mais qui reflète l'infini ». C'est le langage de la Sîmorgh, qui parle sans jamais parler, langage du « secret indicible » et de « l'amour indescriptible », qui, inéluctablement, rappelle aux hommes que « 'tout cela n'est qu'un conte, une narration vaine / Et [que] l'œuvre des vrais hommes est d'effacer leur moi'. Il faudrait le silence pour dire le néant. Mais le silence alors serait encore de la parole. Il faudrait ne plus être. Et ce serait alors être vraiment. Et cela, seul le poème peut en rendre compte, qui déborde de son âme 'bouillonnante', qui devient le lieu épiphanique par excellence, miroir pur où se reflètent les multiples facettes de la Face de la Beauté, Une, Infinie et éternelle. L'œuvre toute entière d' 'Aṭṭār s'achève sur cette aporie. ne pouvant la résoudre, il ne lui reste que la prière pour demander à Dieu de lui pardonner d'avoir parlé, quand il eût fallu se taire » ('Aṭṭār 17, 19)

La vérité ineffable de la Déesse souffrante rejetée par Lumb dans le Prologue, qui s'inscrit sur la pierre tombale dans le mot « Gaudete », « Annonce de glaise, d'eau et de soleil » ou « crocus évangile » s'exprime dans le tourbillon de la danse agonique et sacrée du chêne noir à la fin de l'Épilogue. Elle fait valoir la réconciliation des énergies qui s'opposent grâce au mariage alchimique des « dieux de boue », miracle arc-en-ciel de la rédemption et de la renaissance du sujet errant sur les chemins infinis de l'accomplissement de son être et de sa parole. Elle est, dans l'analyse livrée par Ted Hughes de l'œuvre de William Shakespeare, le « mot dans le mot » que Cordélia, Fleur du Paradis, dans l'unité originelle du cœur attentif, ne peut exprimer par le biais du langage et confie au silence, le « pouvoir primaire et créatif du Divin Amour » que détiennent aussi la fouguese Cléopâtre, le monstre féroce, le sanglier sauvage de la ténébreuse Reine des Enfers Perséphone, l'Adonis, l'Aron et le Caliban noirs

décrits par le dramaturge.⁹⁶⁴ Du chêne noir qui tournoie s'élève donc la prière qui lui a été remise : noire aussi est la plaie de la parole qui devient pure incantation, qui n'attend pas de réponse et qui épouse le silence. Enraciné dans la terre et ancré dans la roche, cet être sauvage s'exprime, dans le plus grand dénuement, « avant le langage et même contre le langage ».⁹⁶⁵ Il parvient à ce que le poète décrivait aussi comme « l'envers universel du langage », « miracle poétique » qui rend audible des significations « sans perturber le silence » et révèle le « noyau vital », divin et insondable de l'être poétique, en parlant comme les animaux et les oiseaux, qui, « bien au-delà des mots des hommes », parviennent à faire valoir la vérité de l'existence dans ce qu'elle a de plus « étrange, beau, pathétique et terrible ». C'est le Maure de Shakespeare, le « Sanglier avec une Fleur dans sa Bouche » qui chante ce mot que Crow ne pouvait prononcer. Il est le poète du Divin Amour qui danse dans un paradis amoureux de soleil et d'étoiles :

As he embodies the rejected Divine Love, and as he strives to recombine with its lost light and its fallen consort, and as he is the power unit and vital protagonist of Shakespeare's entire dramatic, tragic, transcendental, poetic creation, this Blackamoor, alias the Boar with the Flower in its mouth, can be translated, word for word, like the last lines of Dante's *Paradiso*:

Already my Desire and Will were rolled –
Even as a wheel that moveth equally –
By the Love that moves the sun and the other stars. (SGCB 504)

⁹⁶⁴ « This is another way of putting what I described at the end of the discussion of *Othello* as the *perpetuum mobile* of the Tragic Equation. [...] Given that the divine energy source (in that distorted opening situation of the dramatic action) is within the Boar, and the divine ethical source (towards which the Boar, with its Flower and Babe, strives blindly) is within Lucrece, and given that these two exist in unarguable, inspired poetic reality within Shakespeare's works, then it can be said that he created these works (there cannot have been any other way) out of a mystical self-identification with both: with the ineffable 'word within a word', in Cordelia, and with the daemonic entity within the Boar.[...] Not so much has been said about that dark being which, in the body of the possessed Tarquin hero, drives these mature plays. Even less has been said about the very odd fact that this self-identification with a creature partly from the blood sea, partly from the tree of nerves, partly straight out of the astral (which according to the equation – it cannot be said too often – incarnated that omnipotent 'lust' for recombination, the primal, creative power, of the rejected Divine Love), took a form which the plays present as the Moorish Aaron at the beginning of his career, the Moorish Caliban at the end, and the Wild Boar of Persephone within all the tragic heroes between. » (SGCB 502-3)

⁹⁶⁵ « Without too much difficulty Shakespeare can be granted that first self-identification with the speechless truth of the all-suffering woman dedicated to Divine Love. It is peculiar enough – it suggests an extreme and even afflicted degree of spiritual isolation – but at least it is understandable, since it belongs traditionally where Shakespeare repeatedly puts it, in the ascetic life of a saintly nun, or in her perfectly loving marriage to a redeemed (and therefore Christ-like) man. It is not so easy perhaps, to accept his simultaneous self-identification with the most alien, outcast and inimical figure of the Elizabethan Christian world, the black Saracen, the 'Blackamoor'. A Blackamoor moreover who, in *Lear's* and *Timon's* madness, revealed himself as he did (with Shakespeare's ultimate eloquence), as the naked, essential man, before language and even against language, the 'bare, forked animal' – all but the Boar itself, hovelled 'with swine', rooting in the earth. In his punished but primordial and indomitable truth to nature (his deity, the creative power and substance of the Goddess of Complete Being herself) this figure is a strange twin brother to Cordelia in her punished but primordial and indomitable truth to the soul (her deity, the spiritual axis of the Goddess of Complete Being), and who is, like him, 'before language and even against language'. » (SGCB 503-4)

e. Le chant du vent, la danse, l'errance

Dans le quarante-deuxième poème de l'Épilogue de *Gaudete*, c'est à partir du moment où le sujet poétique renonçait à ses derniers espoirs que sa danse et son chant se transformaient, portés par une force nouvelle, celle de la possibilité, fût-elle infime, de recevoir le baiser de sa reine (« And maybe he dances and sings // Because you kissed him »). Dans le trente-deuxième poème, déjà, il s'était mis à ses genoux et à son service, et c'est elle, la Terre-Mère, qui foulait de ses pieds celui qui l'écrasait autrefois, pour en extraire le plus précieux nectar, lui faire boire le vin et lui offrir l'ivresse du chant qui balaie toutes les peurs. Dans le quarante-quatrième poème, enfin, s'envolait le chêne noir, le « gardien et danseur du puits de feuilles » (« A guard, a dancer / At the pure well of leaf »), prêt à endurer les affres de l'agonie pour sa reine, Terre-Mère dont il traversait désormais tous les territoires au grand galop (« The oak is flying / Astride the earth »). Si la danse s'impose comme un modèle esthétique pour le poète, c'est parce que la parole cisèle le temps et l'espace dans lequel elle retentit comme un geste, d'une force de saisie qui ne peut perdurer car elle n'existe que du mouvement qui l'emporte dès qu'il l'a dessinée. C'est ainsi que se lance le sujet humain sur les chemins infinis où s'accomplissent l'être et le langage, progressant par spirales, tourbillon tirant sa force d'un jeu dangereux où son équilibre est sans cesse menacé.

Le péril que prend celui qui chemine comme s'il dansait est celui de l'équilibriste recherchant le vertige. Dans *Le Funambule*, Jean Genet exalte celui qui, quand il dansera sur le fil, « sera mort – décidé à toutes les beautés, capable de toutes ». Sa pâleur ne sera non pas celle « de la peur, mais de son contraire, d'une audace invincible », qui laissera apparaître l'« âme livide » et donnera au mouvement sa précision et toute sa perfection : « plus rien ne te rattachant au sol tu pourras danser sans tomber. Mais veille de mourir avant que d'apparaître, et qu'un mort danse sur le fil ».⁹⁶⁶ Dans *Lupercal*, ainsi, les équilibristes du poème « Acrobats » se jettent littéralement dans le néant (« Out onto nothing »), avec une fougue et une témérité dont seuls eux sont capables. La formule « Bodily out of space » rend manifeste la force exceptionnelle de ces corps qui, défiant la gravité et devenant « surnaturels » (« unearthly »), échappent à la fois aux lois physiques et spirituelles (« Out of all sedentary belief »),

⁹⁶⁶ Genet, Jean. *Le Funambule*. 1983. L'Arbalète. Paris : Gallimard, 2010, 15.

accomplissant un « miracle » que la pensée ne peut même envisager (« else but miracle »). Ils habitent un monde « plus libre » et « plus ferme » (« freer firmer world »), trouvant leur stabilité dans le plus grand déséquilibre, vivant « plus fort » aussi de s'engager sans peur dans le vide. La rapidité, l'éclat et la vigueur des acrobates sont mis en avant par le verbe « flashed » : placé en fin de vers et sans complément, il reproduit le saut qu'ils effectuent, zébrant le ciel comme des éclairs. Les acrobates défient « l'antique inertie de la terre, la volonté chancelante, et la fadeur de la chair dans l'orbite du rêve » (« Above earth's ancient inertia, / Faltering of the will, / And the dullness of flesh – / In the dream's orbit »). Comparés aux oiseaux (« bird-vaulting »), ils s'élancent et brillent, comme portés par le vent et éclairés par les astres qu'ils rejoignent (« shone, soared »), devenant, même, des comètes qui transpercent le ciel.

Un autre exemple de ce prodige d'intrépidité est donné par les moucheron mystagogues, ivres de vertige, du poème « Gnat-Psalm », extrait de *Wodwo*. Comme le remarque le critique Leonard Scigaj, rien n'arrête les moucheron qui, à l'image des alouettes de « Skylarks », sont prêts à tout donner, mettant toutes leurs forces à contribution pour accomplir leur œuvre. Les insectes danseurs n'épargnent pas leur énergie : leur frénésie et leur acharnement mettent en avant « l'agonie » dont il faut endurer les affres pour vivre, car c'est d'elle qu'ils tirent justement le souffle qui anime leur existence.⁹⁶⁷ Les moucheron de « Gnat-Psalm » sont les guides du poète : il les observe danser le soir, évoluant dans les airs comme s'ils y gribouillaient des figures (« Scribbling on the air »), brouillant les signes multiples de leur « jargon fou » (« Scrambling their crazy lexicon »), « mêlant leur Cabale muette » à l'ombre des feuilles d'arbre (« Shuffling their dumb Cabala / Under leaf shadow »). Les allitérations sifflantes et chuintantes de la première strophe (« gnats », « dance », « Scribbling », « sparring » « sparely », « Scrambling », « crazy », « lexicon », « Shuffling », « shadow ») font résonner le bourdonnement des insectes. Ils s'activent avec frénésie, « à l'ombre des feuilles » (« Under leaf shadow »), comme le poète qui, lui, s'épuise, incapable de produire autre chose que « des feuilles, seulement des feuilles » (« Leaves only leaves »), alors que s'efface tout ce qui vient d'être écrit (« Writing on the air, rubbing out everything they write »), alors que les lettres s'emmêlent en des noeuds inextricables (« Jerking their letters into knots, into tangles »).

⁹⁶⁷ « At the conclusion of the poem the persona attains such a state of sympathy and harmony with the larks' escapades that he recognizes in the arc of their efforts a metaphor for the entire joyous agony of life, a paying back with their labor the life-principle that gave them the breath of existence. Similarly in 'Gnat-Psalm', the persona's absorption in the frenetic, untiring activities of the gnats inspires him to create a metaphor for the totality of life as an unceasing expenditure of energy. » (Scigaj 111)

Le poète qui se heurte aux limites de son matériau continue pourtant d'en forcer les limites : la longueur irrégulière des strophes et la structure variable des vers font valoir un texte dont les coutures éclatent, et les répétitions déjouent l'impuissance du langage par leur pure force incantatoire. Ainsi, le poème, comme les moucheron, « danse danse » (« Dancing / Dancing »), autour d'un centre qui l'attire (« Immense magnets fighting around a centre »), alors le poète aiguise son regard fragile (« their frail eyes ») et poursuit ses efforts. Il affirme, comme Icare, qu'il n'a « pas peur du soleil » (« That they are not afraid of the sun »), qu'il peut « être son propre soleil » et qu'il sait naviguer, comme Ulysse, « au large du néant » (« That they are their own sun / Their own brimming over / At large in the nothing »). Les moucheron, en effet, tirent parti de leur fragilité pour franchir un seuil inaccessible aux autres (« Their fragility / Has outleaped that threshold ») : minuscules, en apparence insignifiants, c'est justement parce qu'ils sont si proches de « n'être rien », qu'ils font du néant leur territoire. Échappant aux « griffes de l'herbe », pour se placer à l'ombre des sycomores, ils « dansent, dansent » encore (« above the claws of the grass / Dancing / Dancing / In the glove shadows of the sycamore »), portés par la musique silencieuse qui, dans *Gaudete*, courait de branche en branche et transmettait la prière que Maud adressait à la Déesse offensée.⁹⁶⁸

Le reflet formé entre les lettres des noms « God » et « Gnat », ainsi que l'écho entre le nom « gnat » et l'adverbe « not », font de « Dieu un Moucheron Tout-Puissant » (« And God is an Almighty Gnat »), une divinité du néant, à la fois moquée et révélée : les insignifiants insectes deviennent « les plus grands de toutes les galaxies ! » (« You are the greatest of all the galaxies ! »). Ils sont prêts à s'offrir en sacrifice (« That they are the nails / In the dancing hands and feet of the gnat-god »), endurant l'épreuve qui leur offre une ultime danse (« A dance giving their bodies to be burned »), alors qu'ils communient, dans leur passion, avec toute la nature endolorie. Ils écoutent avec attention la plainte du vent et des collines (« That they hear the wind suffering / Through the grass / And the evening hill suffering »), et ils les entraînent dans leur danse macabre étourdissante, soulignée par d'incessantes répétitions (« Dancing in the wind / The wind's dance, the death-dance »). L'écho formé entre le participe passé « Ridden » et le participe présent « Riding » souligne la volonté des moucheron qui se précipitent vers leur mort, dans l'ivresse d'une course vers la liberté et la vitalité éternelles. L'épreuve douloureuse et passive du trépas est transformée en un acte joyeux et délibéré, faisant des moucheron « les anges du seul paradis ! » (« You are the angels of the only

⁹⁶⁸ « She watches a magpie on top of a sycamore. [...] / By the wind that jerks the grass and passes like a rumour / from tree to tree up the side of the graveyard. » (G 94)

heaven! »). Se ralliant à la danse endiablée des moucheron (« Your dancing // Your dancing »), le poète voit ses mains s'envoler dans les airs (« My hands fly in the air »), sa langue se suspendre aux feuilles (« My tongue hangs up in the leaves ») et ses pensées se faufiler dans des recoins insoupçonnés (« My thoughts have crept into crannies »). Les moucheron divins accompagnent le poète qui, enfin semblable à eux, rejoint l'ordre de la nature et son rythme total où le silence est parole.

On peut par exemple entendre, dans la répétition frénétique du participe passé « Shaken in the air, shaken, shaken », la paix qui dépasse l'entendement célébrée à la fin de *The Waste Land* dans le mot sanskrit « *Shantih shantih shantih* ». ⁹⁶⁹ La fleur qui plaît à son cœur désolé ⁹⁷⁰ a un parfum d'ivresse : le poète est un « danseur devant Dieu » qui fait siennes les flèches qui transpercent sa peau. Son chant est un cantique d'oiseaux, un psaume d'insectes, et « l'ombre dans sa bouche » ne fait plus passer un silence morbide mais le rythme du souffle vital qui anime toute la Création. ⁹⁷¹ A cet égard, c'est aussi la réconciliation entre les énergies de Dionysos et d'Apollon qui est enfin fêtée, alliance qui permet à l'être de parvenir à l'unité originelle dont son cœur bat la cadence. La distinction établie par Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* entre Apollon et Dionysos, entre le dieu solaire du rêve et de la belle apparence offerte par l'art plastique et le dieu sauvage de l'ivresse et de « l'effroi et la terreur » suscités par la musique, doit beaucoup à la lecture d'Arthur Schopenhauer. ⁹⁷² D'une part, elle

⁹⁶⁹ T. S. Eliot explicite lui-même son emprunt avec une note : « Shantih. Repeated as here, a formal ending to an Upanishad. 'The Peace which passeth understanding' is a feeble translation of the content of this word ». (Eliot 1998, 75)

⁹⁷⁰ La dernière partie de *The Waste Land*, « What the Thunder Said », se conclut par ces vers : « *Poi s'ascese nel foco che gli affina / Quando fiam ceu chelidon – O swallow swallow/ Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie / These fragments I have shored against my ruins / Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe./ Datta. Dayadhvam. Damyata. // Shantih shantih shantih* ». (Eliot. *ibid.* 69)

⁹⁷¹ L'hommage fait par Ted Hughes à T. S. Eliot, *A Dancer to God: Tributes to T. S. Eliot*, inclut notamment une reprise du poème « The Death of Saint Narcissus », poème qui se conclut par cette strophe : « So he became a dancer to God. / Because his flesh was in love with the burning arrows / He danced on the hot sand / Until the arrows came. / As he embraced them his white skin surrendered itself to the redness of blood, and satisfied him. / Now he is green, dry and stained / With the shadow in his mouth ». (WP 279)

⁹⁷² « Apollon, le dieu de toutes les formes plastiques, est en même temps le dieu prophétique. Lui qui d'après la racine de son nom est le 'brillant', la divinité de la lumière, règne aussi sur la belle apparence du monde intérieur de l'imagination. [...] c'est la mesure dans la délimitation, la liberté vis-à-vis des émotions les plus sauvages, le calme tout de sagesse du dieu sculpteur. Le regard d'Apollon doit être 'solaire', conformément à son origine ; même chargé de colère ou de mauvaise humeur, la grâce de la belle apparence ne le quitte pas. C'est pourquoi on pourrait appliquer à Apollon, en un sens détourné, ce que Schopenhauer dit de l'homme prisonnier du voile de Maya. [...] Oui, on pourrait dire d'Apollon qu'en lui la confiance inébranlée dans ce *principium* et la calme assise de celui qui en est prisonnier trouvent leur expression la plus sublime. On pourrait même désigner Apollon comme la superbe image divine du *principium individuationis*, dont le geste et le regard nous disent tout le plaisir et toute la sagesse de l'apparence', ensemble avec sa beauté. Dans le même passage, Schopenhauer nous décrit la prodigieuse horreur qui s'empare de l'homme que désorientent soudain les formes conditionnant la connaissance des phénomènes, parce que le principe de raison, sous l'une quelconque de ces figures, paraît souffrir une exception. – Si nous ajoutons à cette horreur l'extase délicate que la rupture du *principium individuationis* fait

révèle l'indissociabilité des deux divinités, que l'homme fixe en même temps du regard, voyant dans Apollon « le génie transfigurateur du *principium individuationis*, par qui seul peut se produire la délivrance dans l'apparence ; alors qu'à l'appel jeté par Dionysos dans la jubilation mystique, les frontières de l'individuation volent en éclats, frayant ainsi la voie qui mène jusqu'aux Mères de l'être, jusqu'au tréfonds le plus intime des choses » (Nietzsche 1872, 96). D'autre part, elle rappelle encore l'importance capitale de la musique, dont les pouvoirs révélateurs et la richesse expressive sont loués.

C'est « l'évangile de l'harmonie universelle », cantique d'oiseaux ou psaume de moucherons, qui consacre la réunion de l'homme à l'Un primordial, à la nature jusqu'à présent abhorrée, ou, pour reprendre les mots du poète, à sa Terre-Mère et Fiancée Sacrée : « par le chant et la danse », l'homme « a désappris de marcher et de parler et, dansant, il est sur le point de s'envoler dans les airs » et chacun de ses gestes traduisent la béatitude divine qui s'exprime en lui, résonant « de même que les animaux maintenant parlent, et que la terre donne lait et miel » : « ce qui se révèle ici dans le tressaillement de l'ivresse, c'est, en vue de la suprême volupté et de l'apaisement de l'Un originaire, la puissance artiste de la nature tout entière. Ce qui est pétri ou sculpté, c'est l'argile la plus noble, le marbre le plus précieux, l'homme lui-même, et sous les coups de ciseaux du demiurge dionysiaque retentit l'appel de Mystères d'Eleusis : 'Vous vous jetez à terre, millions d'êtres ? O monde, pressens-tu ton créateur ?' »⁹⁷³ Le poète qui chante le tumulte des corps embrasés, porté par la musique organique de la transe religieuse, dans l'extatique ivresse de la danse, célèbre l'Un originaire à l'occasion du mariage qui le lie à sa Terre-Mère et Fiancée Sacrée, Reine des Enfers et Fleur du Paradis, la Déesse de l'Être Complet. Dans la danse, est à l'œuvre ce double mouvement entre le même et l'autre qui

monter du fond le plus intime de l'homme, ou même de la nature, alors nous nous donnerons une vue de l'essence du *dionysiaque* que l'analogie de l'ivresse nous rendra plus proche encore. Que ce soit sous l'influence du breuvage narcotique dont parlent dans leurs hymnes tous les hommes et les peuples primitifs, ou lors de l'approche puissante du printemps qui traverse la nature entière et la secoue de désir, s'éveillent ces émotions dionysiaques qui, à mesure qu'elles gagnent en intensité, abolissent la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi. [...] Il y a des hommes qui par marque d'expérience ou par stupidité se détournent de tels phénomènes comme de 'maladies populaires', avec des sarcasmes ou des airs de pitié, tout remplis qu'ils sont du sentiment de leur propre santé : les malheureux, ils ne soupçonnent certainement pas quel teint cadavérique et quelle allure fantomatique prend leur 'santé' quand passe en grondant auprès d'eux le cortège, flamboyant de vie, des fous de Dionysos. » (Nietzsche 1872, 29-31)

⁹⁷³ « Sous le charme de Dionysos, non seulement le lien d'homme à homme vient à se renouer, mais la nature aliénée – hostile ou asservie – célèbre de nouveau sa réconciliation avec son fils perdu, l'homme. Spontanément, la terre dispense ses dons, et les bêtes fauves des rochers et des déserts s'approchent pacifiquement. Le char de dionysos se couvre de guirlandes et de fleurs ; on y attelle la panthère et le tigre. [...] Maintenant, dans cet évangile de l'harmonie universelle, non seulement chacun se sent uni, réconcilié, confondu avec son prochain, mais il fait un avec tous, comme si le voile de Maya s'était déchiré et qu'il n'en flottait plus que des lambeaux devant devant le mystère de l'Un originaire. » (Nietzsche. *ibid.* 31-2)

permet leur rencontre et, au moment où les corps se touchent et les âmes se confondent, honorent leurs différences et les élèvent à la plus haute distinction. Les moucheron mystagogues sont le modèle de cette danse qui rassemble : in-sectes, ils sont proprement indivis, ils sont l'Un divin.

Dans *Le Danseur des solitudes*, Georges Didi-Huberman définit, à travers les travaux de Stéphane Mallarmé ou de Paul Valéry, la danse comme un art de la « dépersonnalisation » et de « l'altération », un « acte pur des métamorphoses » et il fait valoir l'identité « Danser : devenir l'autre ».⁹⁷⁴ Sa réflexion, en réalité, prend pour point de départ un passage de *Logique de la sensation*, où Gilles Deleuze fait valoir « une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse. Cette puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision, l'audition, etc. [...] L'ultime, c'est donc le rapport du rythme avec la sensation, qui met dans chaque sensation les niveaux et les domaines par lesquels elle passe. Et ce rythme parcourt un tableau comme il parcourt une musique. C'est diastole-systole : le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même ».⁹⁷⁵ Ainsi, le danseur des solitudes est celui qui éprouve, dans l'infini du rythme, l'altérité qui le traverse comme un souffle pris et libéré.

Georges Didi-Huberman, faisant siennes les remarques de l'écrivain espagnol José Bergamín, s'intéresse à la danse du poète, décrivant la façon dont, en poésie, comme « dans la nuit, on perd la mesure des choses et on se retrouve dans la démesure de ses propres solitudes psychiques ». Ainsi, « un geste poétique est un geste qui ouvre une nuit, qui démesure les choses du jour. 'Le poète, écrit Bergamín, n'est pas seulement poète quand il chante, mais quand il perd la mesure. Quand le poète perd la mesure, il ne peut plus scander ses vers. Et les

⁹⁷⁴ « On se souvient que Mallarmé est allé aussi loin que possible – parallèlement à son propre projet de 'mystère' consacré à la danse de Salomé – dans l'esthétique d'une danse comprise comme dépersonnalisation. Danser : devenir autre. Dès lors, 'danser les solitudes' reviendrait, littéralement, à *se perdre comme personne* dans l'espace et le temps des mouvements produits. [...] Paul Valéry, qui admirait tant La Argentina que toute sa *Philosophie de la danse* lui fut, en 1936, comme dédiée, voyait dans le geste dansé une façon d'engendrer des 'myriades de questions et de réponses' à travers les 'tâtonnements étourdissants' du corps en mouvement. La danse est 'poésie générale de l'action', mais aussi une action philosophique comme telle, une puissance à faire de chaque pas une 'interrogation' sur l'être. Or cette puissance est, justement, puissance d'*altération*. Etre dans le mouvement, c'est être hors des choses, hors des cadres habituels où les choses se distribuent avec plus ou moins de stabilité dans l'espace. Si le danseur produit une 'forme du temps', comme l'écrit Valéry, cette forme ne sera cependant que 'moments, éclairs, fragments, [...] similitudes, conversions, inversions, diversions inépuisables' qui altèrent et la forme (au sens de l'aspect) et le temps (au sens de la succession). Ce que Valéry nomme, magnifiquement, 'l'acte pur des métamorphoses'. Comment, dans un tel acte, le danseur pourrait-il préserver l'unité de sa personne ? 'Cet Un veut jouer à Tout. [...] Il veut remédier à son identité par le nombre de ses actes ! Etant chose, il éclate en événements !' [...] ici le *danger* fait visiblement partie de l'exercice dansé, portant à l'évidence cette phrase magnifique d'Edwin Denby : 'Le risque est partie intégrante du rythme (*the risk is a part of the rhythm*). » (Didi-Huberman, Georges. *Le Danseur des solitudes*. 2006. Paradoxe. Paris : Les Editions de Minuit, 2018, 23-6)

⁹⁷⁵ Deleuze 1981, 31 ; cité par Didi-Huberman, 2006, 7.

vers ne savent plus sur quel pied danser. Les vers ne vont pas au bal, poète. Ton silence a laissé la danse et le chant subtil sans cadence et sans rythme. Et le silence était si profond qu'on voyait trembler la pensée' ». Le silence est puissant, comme le soulignait déjà Jean-Louis Chrétien, parce qu'il est tactile et Georges Didi-Huberman le formule encore une fois : « l'épreuve de la nuit, qui est dessaisissement du Moi, devient *expérience de l'écoute*, qui est, non pas le jour, mais l'aurore, non pas la saisie, mais l'approche tactile de l'Autre ». C'est dans cette claudication du corps, et quand la voix se suspend, qu'apparaît le noyau spirituel et tremblant de l'être poétique. Ce qui demeure « inarticulable » par le langage humain s'exprime dans l'articulation du corps dansant, « dans le souffle d'air qui passe et que notre visage sent comme une caresse » (Didi-Huberman. *ibid.* 69, 178).

Le contact le plus élémentaire, la première caresse, c'est le pied qui foule la terre, celui du chêne danseur qui traverse le monde dans *Gaudete*, celui du sujet humain qui se met en route dans « Walking Bare », à la fin de *Cave Birds*, celui d'Adam qui se relève comme l'enfant qui apprend à se mettre debout. Le dernier poème de la séquence *Adam and the Sacred Nine*, intitulé « The Sole of a Foot » le fait valoir avec éloquence : lors de sa « première rencontre » avec la surface de la « roche du monde » (« Pressed to world-rock, flat / Warm », « The first acquaintance of the rock-surface »), la plante du pied « se réjouit d'une pression plus douce encore » (« The first host, greeting it, gladdened / With even, gentle squeeze »). Elle est reconnaissante envers la roche qui l'accueille et lui dit : « je ne suis pas une aile qui foule le néant, j'étais faite pour toi » (« Grateful / To the rock, saying // I am no wing / To tread emptiness. / I was made // For you »). C'est la « plante » des pieds, qui s'enfonce dans la terre non pas pour prendre racine mais pour prendre son élan et se mettre en chemin, guidé par sa « carte humaine » (« With its human map ») et par l'éclat des étoiles (« Since it was star-blaze »). C'est pieds nus, ainsi, que le sujet humain décrit dans « Walking Bare » chemine sur la route sans fin de l'être renaissant, sous l'éclat du soleil. Seul demeure « ce que la vie a acheté » (« What is left is just what my life bought me ») : l'homme, qui comme Prométhée, s'est acquitté de son dû (« I am the PAYMENT ») peut enfin avancer, libre de ses dettes.

Il est devenu « le joyau de lui-même » (« The gem of myself »), joyau arc-en-ciel, phosphorescent cristal de vie à la densité et la préciosité inégalées. Il est plein d'une « certitude nue » (« A bare certainty »), dépouillé du moindre doute inutile, et sans appareil (« without confection ») derrière lequel il pourrait se dissimuler. Comme l'indique la formule contrastive « little enough // But enough », il a en effet appris à se contenter du moindre bien, y trouvant les plus grandes richesses. Soutenu par les pierres, invité par les vallées en leur sein (« The stones do not cease to support me. / Valleys unfold their invitations »), l'homme apaisé s'est

réconcilié aux énergies du monde. Il progresse ainsi sans entrave, pas à pas, au rythme lent et régulier de la nature (« A progress beyond assay, breath by breath »). Les points qui concluent chaque vers donnent un souffle régulier et calme au poème, mettant en avant les bouffées de respiration que le sujet poétique prend l'une après l'autre, s'emplissant du vent qui lui intime la direction à prendre. Sans indifférence ni désirs excessifs, le sujet humain avance, en parfait équilibre (« I rest just at my weight »), soutenu et protégé par sa Terre-Mère (« support ») qui lui apprend la « patience » du mouvement (« Movement is still patient with me ») continu qui l'anime (« do not cease »), et que soulignent les multiples répétitions qui émaillent le texte. Cet équilibre est le risque qui anime le sujet humain sur les chemins infinis de l'accomplissement de l'être et du langage, le péril que recherche sur le fil le danseur amoureux du vertige.

Si dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Martin Heidegger définit la « sûreté » avec laquelle l'étant se met en péril, et souligne qu'elle est liée à la force pesante de l'équilibre qu'il a ainsi trouvé, c'est de « plus en plus léger », pourtant, que le sujet humain dépeint à la fin de *Cave Birds* progresse sur le chemin tracé par l'aurore qui grandit (« Lightness beyond lightness releasing me further »), et lui permet de s'envoler toujours plus près du soleil. Dans *Gaudete*, le chant des grives et des tourterelles se mêlait à la rumeur du vent et aux frissons des arbres, et s'approfondissait dans un jeu synesthésique où les répétitions faisaient chatoyer les couleurs et la mélodie des mots. Les horizons du jour qui passe s'ouvraient pour accueillir et accompagner le poète errant de la lumière retrouvée.⁹⁷⁶ Les « montagnes de la tourmente et de mica », à la fois immenses et mobiles, (« And the mountains of torment and mica / Pass me by »), lui rappelle la cruauté éphémère de la douleur qu'il faut endurer pour lui donner sens. Le recours à des formes comparatives de supériorité va de pair avec la logique de progression intimée dans le poème à partir de la préposition « beyond » : les adjectifs « ampler », « wider », et « simpler » mettent en avant l'ouverture des lignes d'horizon, et animent les ailes des oiseaux toujours plus grandes et puissantes, prêtes à s'envoler vers la source d'une lumière toujours plus essentielle et pure.

Sur le dessin de Leonard Baskin, les plumes du « corbeau de prismes » annoncé dans le sous-titre (« A Crow of Prisms ») sont des lames fragiles agitées par le vent, derrière lesquelles disparaît l'oiseau (CB 55). Elles incarnent aussi ces cris de sang qui retentissent et emplissent la bouche du sujet humain (« The blood wrapped cries have hardened / To

⁹⁷⁶ « And thrush, lofty, calmer beyond thrush / And ringdove mulling bluely beyond ringdove / Like treetops, blueing and blurring, stirring beyond treetops. / Heavens opening higher beyond heavens / As the afternoon widens. » (G 110)

moisteners for my mouth »), circulant en lui sans lui prêter attention (« Traffic through me, ignore me »). Ils forment des « mondes de voix » (« Hurrying worlds of voices »), qui s'affrontent en lui : il est le lieu de leur collision, où s'affirme ainsi une forme nouvelle d'expressivité, fondée sur un contact intime et physique avec le monde (« A one gravity keeps touching me »). Lui qui se tenait à l'écart de « la roue de la galaxie » en est venu à l'incarner, sous la forme d'une « planète éteinte », gravitant dans le néant (« For I am the appointed planet / Extinct in an emptiness »). Dans un « éclat d'inhalation », il s'embrase, balayé par le souffle élémentaire et sacré (« But a spark in the inhalation / Of the corolla that sweeps me ») d'un astre floral, d'une fleur astrale, touché et emporté, en somme, ravi par sa promesse, sa Terre-Mère et sa Fiancée Sacrée, à la fois Reine des Enfers et Fleur du Paradis, la Déesse de l'Être Complet.⁹⁷⁷

Cette force à la fois immobile et mouvante est celle de la « gravité » qui anime le langage secret des animaux et des oiseaux, la musique silencieuse au rythme de laquelle la nature, dans « Fern », « dansait gravement » (« whose music will now be pause / And the one note of silence / To which the whole earth dances gravely »). La fougère donnait sa « forme » à la révélation de la Déesse voilée de *Gaudete* (« Looking for her form / I find only a fern »), à laquelle le sujet humain s'unissait dans la « sécurité périlleuse et fragile » (« a perilously frail safety ») évoquée dans le quinzième poème de l'Épilogue et dont la vérité apparaît enfin. En effet, dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, ayant souligné que le plus grand risque procure la sécurité de l'équilibre, Martin Heidegger soutient aussi que ceux qui risquent plus sont ceux qui disent plus « par leur chant », et qu'« en pareil chant, l'espace intime du monde s'établit lui-même », de même que ceux qui le disent (Heidegger 1962, 380-2). Le souffle qui, se risquant, prononce ainsi le monde et l'étant est un chant inédit qui résonne, depuis le « centre inouï de la pleine nature » comme le vent que le poète décrit dans « A Wind Flashes the Grass »

⁹⁷⁷ « 'Corolla', a diminutive of 'corona', the astronomical term for the crown of flames around the sun, is used most often of the whorl of plumes that forms the inner envelope of a flower; this combination of botanical and astronomical is the springboard for 'The Owl Flower'. » (Robinson 140) Comme l'ont souligné Neil Roberts et Terry Gifford, le terme « corolla » semble se substituer au terme astronomique « corona » et confond donc cette double image d'un astre floral et d'une fleur astrale, auquel le poème « The Owl Flower » donnera sa résolution Gifford, Terry, et Neil Roberts. Eds. *Ted Hughes: A Critical Study*. Londres : Faber, 1981, 228). Dans une lettre qui leur est adressée le 26 février 1979, en réponse à leurs questions en vue de la publication de *Ted Hughes: A Critical Study*, Ted Hughes explique : « The point you made about 'corolla' in the poem in Cave-Birds is quite right. Technically, it should be corona. I expect I was seduced into 'corolla' by the underlying image of 'flower', and was effectively repelled from 'corona' by that word's more immediate associations – which are more than discordant—and by the element of hardness in it. So even now, fully awakened to what I've done there, I prefer to leave it as it is. Corolla in fact is just what I want there. If it were absolutely wrong technically, I still wouldn't use 'corona' – I'd have to do something else. Many thanks though for drawing my attention to it. There is a latent conflation of corolla & corona, anyway, in the courtship of 'l' & 'n', as in the image of sun's flame-ring & flower's petals. » (LTH 403)

: il ancre son message dans la roche dont tout émane, et que foule la plante des pieds nus (« Sets us listening for below words / Meanings that will not part from the rock »), et fait résonner sa parole oraculaire dans le froissement de l'herbe (« the oracle of the earth »).

Les pâtres du vent, depuis les collines d'Elmet (« Wind-shepherds », « Two Trees at Top Withens »), offrent ainsi la vision d'un lendemain éternel et d'un territoire sans frontières (« Now hills bear them through visions ») dont les oiseaux, dans « Grouse-Butts » transmettent également la promesse : dans ce royaume sauvage où les lignes d'horizon s'embrassent enfin et se reposent (« Where all the lines embrace and lie down »), où les pierres retrouvent leur liberté (« Where the stones roam again free »), ils convoquent d'un air impérieux la colline qu'ils voient « au-delà la colline au-delà la colline » (« *I see a hill beyond a hill beyond a hill* ») et le jour qu'ils voient « au-delà le jour au-delà le jour au-delà le jour » (« *I see a day beyond a day beyond a day beyond a day* »). Dans « Heptonstall Old Church », l'oiseau chanteur, avant de mourir, relaie une dernière fois le message du chantre de pierre. Les noms « valleys » et « moors », d'abord compléments circonstanciels (« Its song put a light in the valley / And harness on the long moors »), sont thématiques dans le dernier distique du poème (« The valleys went out / The moorland broke loose ») : ils deviennent les sujets actifs et libérés du royaume de la nature, participant de son ouverture infinie. C'est ce que souligne encore la photographie d'une chapelle aux murs écroulés, qui accompagne le poème (RE 119, E 87). La charpente de pierre rappelle la carcasse d'un oiseau aux ailes déployées. Baignée de lumière, elle est ouverte aux quatre vents et au renouveau, tandis que le vent continue de colporter le chant de l'oiseau, la musique immense des lignes d'horizon et la mélodie du « gros animal de pierre » dans les vallées et la lande libérées. Le chemin dont Ted Hughes montre la voie est celui qui mène le sujet humain « depuis le centre inouï de la pleine nature », à se laisser emporter au passage du vent, et à épouser le rythme du monde ouvert auquel il appartient, persévérante bruyère dans un territoire de pierres. Pour reprendre la formule de Gilles Deleuze, le chant des éléments naturels, comme l'écriture, « lanières agitées par le vent » n'ont d'autre but que de tracer le chemin de l'infini renouveau, qui permet « de dégager dans la vie ce qui peut être sauvé », avec la force d'un courant d'air.⁹⁷⁸

⁹⁷⁸ « L'écriture n'a pas d'autre but : le vent, même quand nous ne bougeons pas, 'des clefs dans le vent pour me faire fuir l'esprit et fournir à mes pensées un courant d'arrière cour' – dégager dans la vie ce qui peut être sauvé, ce qui se sauve tout seul à force de puissance et d'entêtement, dégager dans l'événement ce qui ne se laisse pas épuiser par l'effectuation, dégager dans le devenir ce qui ne se laisse pas fixer dans un terme. Bizarre écologie: tracer une ligne, d'écriture, de musique ou de peinture. Ce sont des lanières agitées par le vent. » (Deleuze, Gilles, et Claire Parnet. *Dialogues*. 1977. Champs Essais. Paris : Flammarion, 2008, 90)

Celui qui prête sa voix le plus justement à « l'oracle de la terre » et entonne le chant de l'errance et du péril est sans nulle doute Wodwo, la créature des bois que le poète imagine à la fin de son recueil, vivant dans ce « paradis des tremblements » qui n'a rien d'un Paradis perdu. Dans l'analyse qu'il livre du poème, Craig Robinson oppose Wodwo à Adam, comparant un passage du huitième livre de *Paradise Lost*, où le premier homme s'adresse « à un ange, être divin qui transcende la matière », et le monologue de Wodwo qui communie, par sa parole solitaire, avec la nature qu'il habite et qui représente son absolu. « Alors que le premier geste esquissé par Wodwo est dirigé vers le sol, Adam tend les bras vers le ciel » : ce dernier se distingue du reste de la création par sa posture, son langage, sa conscience. Il est capable « de voir, d'entendre, de sentir et d'évoquer la nature », mais jamais il n'entre physiquement en contact avec elle, car « la réciprocité du toucher suppose une vulnérabilité et une égalité » qui ne sont pas celles de celui qui devient « le maître de la nature ». Dans l'épopée de John Milton, le discours d'Adam est formulé au passé, faisant valoir les capacités de la mémoire humaine, et met en avant les certitudes et l'autorité de son savoir. Wodwo, à l'inverse, « appartient tout entier à la nature » et le poème qui l'évoque est « tactile », évoquant au présent les choses qu'il observe alors qu'il les éprouve de son regard et de sa main, « articulant non seulement ses découvertes mais aussi ses doutes et ses inquiétudes ».⁹⁷⁹ Dans *Adam and the Sacred Nine*, l'être qui renaît de ses cendres, porté, comme le protagoniste de *Cave Birds*, par la force des oiseaux qui l'ont accompagné, est un être qui ne s'affirme que par la confiance (« Comfortable ») infinie qu'il porte envers sa Terre-Mère, sa Fiancée Sacrée, la Reine des Enfers et la Fleur du Paradis, celle pour laquelle « il était fait » (« I was made // For you »). Comme Wodwo, il « appartient » à la nature et il s'unit à elle, dans la chaleur du contact qui fait se toucher la pierre

⁹⁷⁹ « In Book VIII of *Paradise Lost*, Milton has Adam recall the first moments of human awareness : 'But who I was, or where, or from what cause, / Knew not. To speak I tried, and forthwith spake; / My tongue obeyed, and readily could name / Whate'er I saw.' Adam's speech is to an angel, a representative of a deity who is transcendent of material nature. Wodwo's speech is a monologue, the self-communings of one denizen of a nature which is everything. For this reason, Wodwo's first gesture is downwards, to the ground ('nosing here') whilst Adam's is upwards to heaven. Adam's every gesture separates him off from the rest of creation; his standing upright, his ability to speak, his sense of heaven above – all these are presented in that light. And of the creation he is master: it is he who names everything; he sees, hears and smells, but needs not touch, because touching can only be done vulnerably and on terms of equality with the touched; his speech is in the past tense, it is a memory, and this in itself implies human specialness and mastery; and everything he says is a statement, carrying some degree of certainty and authority. Wodwo, as his name implies, is part-man, part-beast. He still belongs to nature. Nor has he Adam's mastery, being thrown into a world to which Adam is appointed. His freedom is a mystery to him, a vacuum which doesn't automatically fill with a sense of authority. He does not name things, but instead wonders if they name him. He is present as a participant; 'Wodwo' is a tactile poem. Wodwo speaks in the present tense, as things happen to him, articulating not only his discoveries but also his doubts and errors and worries. » (Robinson 51-2)

et la chair nues, qui fait retentir le chant silencieux du vent, le cantique des oiseaux, le psaume des insectes.

À l'issue du recueil (Wo, 183), s'élève donc une dernière voix, qui demande « Que suis-je ? » (« What I am? »). C'est Wodwo qui parle, cet être naturel et sauvage, à la fois homme et animal, et dont le nom, qui à l'origine rappelle le bois (« wood ») où il habite, fait aussi résonner la question initiale posée dans le poème – « Who's who? ». D'un côté, le pronom interrogatif employé par Wodwo, « What », met en avant une indistinction entre l'essence humaine et les autres entités potentiellement existantes. De l'autre, le pronom qui résonne dans son propre nom, « who », renforce doublement cette interrogation en mettant en avant le vide réflexif créé par l'homme qui s'affirme comme différent des autres réalités et tente de se faire maître de ce qui l'entoure (« What I am to split / The glassy grain of water », « Why do I find / this frog so interesting as I inspect its most secret / interior and make it my own? »). À l'inverse, Wodwo est celui qui se demande, en observant les herbes folles, si elles le connaissent, lui ont donné un nom, et s'il « rentre dans leur monde » (« Do these weeds / know me and name me to each other have they / seen me before, do I fit in their world? »).

L'étoffe s'effile progressivement : la disparition de la ponctuation et les enjambements incessants défont les mailles du texte, tandis que les pensées de Wodwo, errantes et décousues, révèlent son absolue indéfinition. Lui non plus n'est retenu par aucun fil, il ne vient de nulle part et peut aller partout (« I've no threads / fastening me to anything I can go anywhere »). Lorsque Wodwo en vient à se demander s'il est le centre parfait de tout (« how everything / stops to watch me I suppose I am the exact centre »), les deux occurrences du pronom « I » ne sont en réalité pas au centre du vers, mais l'entourent (le verbe « suppose » est le mot central de ce vers qui en compte onze). La formule « exact centre » est rejetée en bout de vers, dans un déséquilibre flagrant, comme pour imiter le tour que joue le monde à qui veut le comprendre pour le faire sien : toujours il se dérobe, et jamais il n'est directement compréhensible. Du point de vue de Wodwo, ce déplacement du centre est signifiant : le « je » qui se reflète dans ses suppositions n'est plus celui de l'homme moderne, cet héritier de Descartes qui s'est placé au centre du monde pour s'en faire le maître et le possesseur. Alors que ce dernier ne se contente pas de « supposer », mais pense qu'il est, et que parce qu'il pense, il est (*Cogito ergo sum*), Wodwo, à l'opposé, comprend parfaitement qu'il y a toujours quelque chose d'autre : « but there's all this what is it roots / roots roots roots and here's the water / Again very queer but I'll go on looking ». Les racines renvoient inéluctablement à des origines plus lointaines, le miroitement de l'eau à des profondeurs insondables. Wodwo sait qu'il est vain de vouloir tirer le fil qui le ramènerait au début de tout, ou qui le guiderait vers la fin des choses. Il est

effectivement en cela un « centre exact », c'est-à-dire un être qui n'accepte pas de reflet – comme le suggère le palindrome imparfait qui fonde son nom – et qui comprend n'être qu'un point au milieu de tout.

La multiplication des questions et les nombreuses répétitions dans un texte qui s'effiloche remettent en cause la stabilité du code langagier employé par Wodwo. Ce dernier parle une langue étrangère, décousue et radicalement autre, qui fait advenir une forme de vérité qui n'est que parce qu'elle n'est pas, et qui devient présente par son absence même de résolution. La force incantatoire de ses inlassables questions fait valoir un vide qui se creuse inéluctablement, un ailleurs qui demeure toujours hors d'atteinte. Ainsi, les derniers mots de Wodwo demeurent suspendus à ce qui ne s'est pas encore produit, à ce qui restera en dehors du texte imprimé. Le lecteur a beau tourner la page, il n'a plus qu'à constater que c'était la dernière et à se confronter au silence et au vide, avant de repartir en quête de ces mots souterrains, dont le sens, « inaudible », « ne se détachera pas de la roche ». Le surprenant « Finale » de *Cave Birds* le confirme : coda empressée laissant ses motifs suspendus, le poème fait résonner d'une voix rugueuse une note étouffée. Point d'orgue incomplet et sans résolution, le poème laisse ouverte une brèche, interstice par lequel il faut passer tant bien que mal : le chemin de l'être complet est une voie infinie qui mène partout et nulle part, entrecoupée de multiples détours, méandres dans lesquels l'Ulysse sans patrie doit s'engager pour espérer paradoxalement retrouver son Ithaque partout dispersée.⁹⁸⁰ Wodwo, gobelin ou bactérie virtuose, doit toujours reprendre la route.

Wodwo incarne la condition du poète en exil que décrit Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*. « Le poème est l'exil, et le poète qui lui appartient, appartient à l'insatisfaction de l'exil, est toujours hors de lui-même, hors de son lieu natal, appartient à l'étranger, à ce qui est le dehors sans intimité et sans limite, cet écart que Hölderlin nomme, dans sa folie, quand il y voit l'espace infini du rythme » (Blanchot 1955, 318). Telle est aussi la singularité du sujet humain décrit par Ted Hughes, et toute sa fortune : toujours hors de lui-même et toujours étranger, le poète est « l'errant, le toujours égaré » qui « risque » le langage et qui « risque » l'être dans un mouvement permanent de conversion où « l'œuvre tire lumière de par l'obscur » (Blanchot. *ibid.* 320). C'est que l'œuvre de Ted Hughes trace un double chemin : celui, d'abord, d'une poésie qui s'extasie dans la contemplation de la beauté du monde

⁹⁸⁰ « We go on writing poems because one poem never gets the whole account right. There is always something missed. At the end of the ritual up comes a goblin ». ('Ted Hughes and Crow: An Interview with Ekbert Faas' London Magazine, Jan 1971) (CP 1271)

et qui célèbre ses propres splendeurs comme une étoffe qui fait frissonner ses plis soyeux et fait chatoyer ses reflets d'or et de velours.⁹⁸¹ Mais le poète sait que la fleur dont il loue les parfums, bientôt, se fanera, et que sa voix se meurt. Le « paradis des tremblements » où sa magie s'épanouit vibre de cet éternel miracle de poésie car il le sait si fragile. La gloire du soleil et des étoiles ne vit que de la profondeur de la nuit, tout comme la parole qui éclot pour faire résonner le silence. Le cœur se gonfle pour libérer le souffle qu'il vient de prendre, dans un geste qui vit de sa disparition, celui de la danse et de l'errance.

Ce chemin est celui d'une mise en péril permanente, où l'écheveau se défait pour laisser un fil infini librement se dérouler, sans qu'il ne cherche à mener nulle part. Le tournoiement est son modèle, le tourbillon d'une spirale qui se dissout dans les étoiles, trouvant son centre de gravité sur la corde où, sans cesse, court le risque du déséquilibre. C'est par cette métamorphose qu'apparaît « l'envers universel du langage », « miracle poétique » qui rend audible des significations « sans perturber le silence » et révèle le « noyau vital », divin et insondable de l'être poétique. Il faut parler comme les animaux et les oiseaux, qui, « bien au-delà des mots des hommes », parviennent à faire valoir la vérité de l'existence dans ce qu'elle a de plus « étrange, beau, pathétique et terrible ». Il faut comprendre la musique silencieuse du vent, de l'herbe et des pierres : ils portent la vérité ineffable de la Déesse voilée, « Annonciation de glaise, d'eau et de soleil » ou « crocus évangile » qui intime, dans « l'espace infini du rythme » dont parle Maurice Blanchot, de tout risquer et de s'offrir sans réserve. C'est le don du funambule errant qui danse sur le fil comme s'il était déjà mort : il connaît la douceur de l'agonie et la douleur de l'extase, il en a fait sa plaie noire et son joyau arc-en-ciel, magie de poésie qui fonde le cœur insondable de l'être et du langage.

⁹⁸¹ Joanny Moulin conclut ainsi son propos : « Ce n'est plus une poésie violente, ce n'est plus une écriture de la jouissance, mais bien plutôt une poésie homéostatique du plaisir. Car le principe qui gouverne l'avant-dernier temps de l'œuvre poétique de Ted Hughes, c'est le principe d'équilibre, celui de l'accord du poète avec le monde. Ce n'est plus une poésie de l'extase, c'est une poésie qui s'extasie. [...] Ted Hughes n'écrit plus rien alors que des beaux poèmes. Il est tout à fait dans l'ordre des choses qu'ils soient pour la plupart accompagnés de belles images, puisque c'est le triomphe de l'imaginaire sur le réel. L'œuvre poétique de Ted Hughes ouvre ce faisant un espace, certes, mais c'est l'espace délicieux d'un magnifique écran. C'est cela l'esthétique finale de Ted Hughes. C'est cet espace imaginaire de connaissance sensuelle de la nature, sur le mode de la satisfaction et du plaisir. Comme le doux SOGIS qui restaura sa mère la créatrice, le poète voudrait déposer les armes, dompté qu'il est sous l'empire de tant de beauté. Mais le désir, c'est bien connu, n'a jamais sitôt baissé sa garde qu'il la relève et reprend sa danse, sitôt le Beau parti. C'est pour cela que la poésie ne meurt pas, parce que les beautés sont toujours à refaire. » (Moulin 289)

Conclusion

Le poète-chaman, le langage animal et l'instinct d'improvisation

L'histoire que l'œuvre de Ted Hughes raconte est celle de l'accomplissement de l'être et du langage : il décrit le parcours d'un homme brisé, errant dans un monde en ruines, qui comprend ses erreurs, endure son châtement, panse ses plaies et avance sur la route de la réparation, de la réconciliation, de la guérison. Sur son chemin, il a fait la rencontre de l'autre et de l'étrange : il a appris à les faire siens et à se les rendre intimes, à apprivoiser ce qu'il ignorait de lui-même depuis le début de son voyage. Il a fallu qu'il laisse tomber les armes pour se découvrir à nouveau amoureux, prêt à embrasser cette altérité qu'il voulait jusqu'alors détruire. L'histoire que l'œuvre de Ted Hughes raconte est un conte d'amour, marqué par la plus grande violence, de son origine qu'il condamne, jusqu'à sa fin qu'il exalte. Dans *The Poetic Quest*, Ann Skea met en avant une évolution dans le parcours décrit par le poète, et le caractère redoutable et indomptable des énergies qu'il évoque, soulignant que la muse nature, pourtant, avait averti son poète :

Events in Hughes' life brought him intimate knowledge of the destructive power of the natural energies. Like Prometheus, like Job, and like his own *Cave Birds* protagonist, he was made aware of his own subjection to more powerful forces and, in his poetry; his voice became less arrogant and controlled, more questioning and uncertain. Yet, it remained powerful, because he chose to use his poetry to explore and to attempt to resolve the uncontrollable and threatening situations in which he found himself. He used it, in effect, as a 'biological healing process', as a means of negotiating with the Energies and of seeking unity with the Source in order to achieve renewed balance and harmony. In this endeavour, the gradual development of Hughes' use of myth as a framework, within which to explore, and to some extent control, the Energies, shows him moving away from distancing devices and alienating personas (such as Crow and Lumb) towards the adoption of an Everyman/Hero figure with which both he and the reader can readily identify. Increasingly, this figure becomes Hughes' means of putting himself through a process which will entail personal change and growth; of making the sacrifice necessary for a return to the Source and the attainment of *mana*. (Skea 237)

La violence que Ted Hughes voit s'incarner dans le monde naturel sous une forme amoral et sacrée lui indique une voie dangereuse par sa radicalité : elle se heurte, d'un côté, aux limites de l'arrogance et de l'autorité excessives des héritiers de l'homme de la raison, mais, de l'autre, elle s'égare, à cause de la distance imposée par l'ironie ou l'inconséquence des figures anti-héroïques et bouffonnes que le poète leur oppose en guise de reflet. Le corps qui se tord de rire est un corps en souffrance, qui finit par hoqueter de désespoir, victime du

tour qu'il voulait jouer. Ce n'était ni pour jouer ni pour jouir que le rire était attendu, mais pour ébranler et transformer : encore trop puéril ou déjà moribond, il s'épuise, frappé par sa propre haine. Alors, c'est le poète qui trahit à son tour son arrogance, sa soif d'autorité. En outre, le chemin que Ted Hughes propose de suivre n'en est pas moins marqué par une brutalité fondamentale : il impose l'humiliation et la mort comme des choix volontaires qui doivent consacrer le sujet humain dans son dénuement le plus absolu. Il lui faut, pour obtenir pardon et pour pouvoir renaître, s'offrir corps et âme, accepter sa propre destruction, montrer qu'il est prêt à tout. Ted Hughes ne fait que reprendre une trajectoire tracée par les plus grands mythes de l'humanité, par les récits fondateurs qui structurent la manière dont les hommes envisagent leur existence, avec une radicalité dont ils ne décèlent plus la violence extrême. Elle encourage le sacrifice et fait de l'expérience de la douleur une marque de dévotion, de courage, et de vertu sans commune mesure ; elle loue celui qui se dit prêt à mourir lorsque, par amour, il n'a jamais voulu autant vivre. C'est cette violence-là, qui en vient à fonder le sentiment amoureux lui-même, qu'il faudrait finalement remettre en cause, lorsque le chemin du poète et les événements qui marquent sa propre vie, en révèlent les dangers. Pour finir, il faudrait préserver ce qui dans l'expérience poétique en fait une source de vérité et de joie créative, car c'est en cela qu'elle peut effectivement, et le plus efficacement, reconforter et guérir ses lecteurs.

Les efforts faits par Ted Hughes pour définir les fondements de l'exercice poétique et ses enjeux ont une portée pédagogique : dans « *Myth and Education* » comme dans *Poetry in the Making*, il s'adresse en effet de façon privilégiée à l'apprenti-poète qui sommeille en chaque enfant. S'il voit en chacun d'entre eux « la possibilité, pour la nature, de corriger les erreurs de la culture » et l'opportunité, pour les adultes, d'apprendre beaucoup, c'est parce que leur regard « nu, alerte et fluide » peut percevoir « les vraies lois et la vraie nature » de la condition humaine, et retrouver, en somme, « ce qui, un jour, faisait que la vie valait la peine d'être vécue ».⁹⁸² Les pouvoirs du poète sont infinis, lorsqu'il sait se faire voyant comme un

⁹⁸² « Every new child is nature's chance to correct culture's error. Children are most sensitive to it, because they are the least conditioned by scientific objectivity to life in the camera lens. They want to escape the ugliness of the despiritualized world in which they see their parents imprisoned. And they are aware that this inner world we have rejected is not merely an inferno of depraved impulses and crazy explosions of embittered energy. Our real selves lie down there. Down there, mixed up among all the madness, is everything that once made life worth living. All the lost awareness and powers and allegiances of our biological and spiritual being. » (WP 149) « Children's sensibility, and children's writing, have much to teach adults. Something in the way of a corrective, a reminder. Theirs is not just a miniature world of naïve novelties and limited reality – it is also still very much the naked process of apprehension, far less conditioned than ours, far more fluid and alert, far closer to the real laws of its real nature. It is a new beginning, coming to circumstances afresh. It is still lost in the honest amoebic struggle to fit itself to the mysteries. It is still wide open to information, still anxious to get things right, still wanting to know exactly how things are, still under the primeval dread of misunderstanding the situation. [...]

enfant, et s'il conserve ce qui donne sa plus grande force à l'expérience poétique ; ce qui en fait un jeu, à la fois heureux et sérieux. Dans « Myth and Education », Ted Hughes loue les pouvoirs de l'imagination des plus grands poètes capables de rendre compte avec fidélité des vérités « du monde des choses et du monde des esprits » à la fois, de faire valoir les « lois, tout simplement, de la nature humaine ». Il met en avant les œuvres ainsi composées comme étant capables de « guérir » les hommes, car elles contiennent en elles-mêmes un peu « de la façon dont l'humanité s'est construite ».⁹⁸³ La conclusion à laquelle il parvient à la fin de *Poetry in the Making* n'est guère différente : il signale que le véritable enjeu de la poésie est de permettre aux hommes de ne plus vivre à « l'écart de leur univers intérieur » et de la vérité de « l'expérience » qu'ils peuvent avoir de leur propre vie.⁹⁸⁴ Il s'agit, pour le poète, de « trouver les mots clefs capables d'ouvrir les portes les plus secrètes de l'intimité humaine, des mots capables de capturer seulement une bribe de toute la profondeur et la complexité de l'existence, de saisir un fragment « de la musique inaudible qui emporte le corps, instant après instant, comme le flot de la rivière » et de révéler, ne serait-ce que partiellement et provisoirement, un éclat de ce qui constitue « la signature vitale de l'être humain » :

Because it is occasionally possible, just for brief moments, to find the words that will unlock the doors of all those many mansions inside the head and express something – perhaps not much, just something – of the crush of information that presses in on us from the way a crow flies over and the way a man walks and the look of a street and from what we did one day a dozen years ago. Words that will express something of the deep complexity that makes us precisely the way we are, from the momentary effect of the barometer to the force that created men distinct from trees. Something of the inaudible music that moves us along in our bodies from moment to moment like water in a river. Something of the spirit of the snowflake in the water of the river.

Picasso knew what he was doing when he expended his tremendous energy to trip himself back to that child nakedness. » (WP 29)

⁹⁸³ « What about a subjective imagination? [...] So what we need, evidently, is a faculty that embraces both worlds simultaneously. A large, flexible grasp, an inner vision which holds wide open, like a great theatre, the arena of contention, and which pays equal respects to both sides. Which keeps faith, as Goethe says, with the world of things and the world of spirits equally. This really is imagination. This is the faculty we mean when we talk about the imagination of the great artists. The character of great works is exactly this: that in them the full presence of the inner world combines with and is reconciled to the full presence of the outer world. And in them we see that the laws of these two worlds are not contradictory at all; they are one all-inclusive system; they are laws that somehow we find it all but impossible to keep, laws that only the greatest artists are able to restate. They are the laws, simply, of human nature. [...] So it comes about that once we recognize their terms, these works seem to heal us. More important, it is in these works that humanity is truly formed. [...] The faculty that makes the human being out of these two worlds is called divine. That is only a way of saying that it is the faculty without which humanity cannot really exist. It can be called religious or visionary. More essentially, it is imagination which embraces both outer and inner worlds in a creative spirit. » (WP 150-1)

⁹⁸⁴ « I have tried to suggest how infinitely beyond our ordinary notions of what we know our real knowledge, the real facts for us, really is. And to live removed from this inner universe of experience is also to live removed from ourself, banished from ourself and our real life. The struggle truly to possess his own experience, in other words to regain his genuine self, has been man's principal occupation, wherever he could find leisure for it, ever since he first grew this enormous surplus of brain. Men have invented religion to do this for others. But to do it for themselves, they have invented art – music, painting, dancing, sculpture, and the activity that includes all these, which is poetry. » (WP 23-4)

Something of the duplicity and the relativity and the merely fleeting quality of all this. Something of the almighty importance of it and something of the utter meaninglessness. And when words can manage something of this, and manage it in a moment of time, and in that same moment make out of it all the vital signature of a human being – not of an atom, or of a geometrical diagram, or of a heap of lenses – but a human being, we call it poetry. (WP 24)

Le parcours dont Ted Hughes retrace les étapes dans son œuvre et qu'il envisage comme « l'un des principaux drames de régénération de la psyché humaine » et un « événement poétique fondamental », est donc une quête chamanique, existentielle et poétique à la fois, qui possède une force réconciliatrice et réparatrice.⁹⁸⁵ Le langage du poète-chaman dont il explore lui-même les capacités, est celui mis au point par William Shakespeare, « un langage pour l'esprit tout entier, pour l'esprit parfaitement éveillé, en toutes circonstances », qui allie une sensibilité claire et immédiate à l'ampleur du souffle poétique, à l'intensité du rituel et à une musicalité » sans pareille.⁹⁸⁶ Ted Hughes met en avant ce langage improvisé dans l'urgence, instinctif, dont la puissance expressive est celle d'un « charabia à la musicalité étrangement signifiante » et celle d'une « bousculade d'esprits » magiques, bruyante et révélatrice. Il souligne le « choc musical et imaginatif » provoqué par cette expérience à la force insondable, mettant en avant l'échange musical et animal que permettent les voix et les expressions du poète.⁹⁸⁷ Il semble ainsi s'approcher de l'idéal langagier décrit par Mircea Eliade : dans la bouche du poète-chaman, la langue secrète des animaux vibre comme un chant magique et sacré.⁹⁸⁸

⁹⁸⁵ « And the initiation dreams, the general schema of the shamanic flight, and the figures and adventures they encounter, are not a shaman monopoly: they are, in fact, the basic experience of the poetic temperament we call 'romantic'. In a shamanizing society, *Venus and Adonis*, some of Keats's longer poems, *The Wanderings of Oisín*, *Ash Wednesday*, would all qualify their authors for the magic drum; while the actual flight lies perceptibly behind many of the best fairy tales, behind myths such as those of Orpheus and Herakles, and behind the epics of Gilgamesh and Odysseus. It is the outline, in fact, of the Heroic Quest. The shamans seem to undergo, at will and at phenomenal intensity, and with practical results, one of the main regenerating dramas of the human psyche: the fundamental poetic event. » (WP 58)

⁹⁸⁶ « In one of your essays you speak of Shakespeare's 'utility general purpose style'. » (Faas 202) « [Keith Douglas] has invented a style that seems able to deal poetically with whatever it comes up against. [...] It is a language for the whole mind, at its most wakeful, and in all situations. A utility general-purpose style, as, for instance, Shakespeare's was, that combines a colloquial prose readiness with poetic breadth, a ritual intensity and music of an exceedingly high order with clear direct feeling, and yet in the end in nothing casual speech. » (WP 214-5)

⁹⁸⁷ « Shakespeare [...] gives his language the air of being invented in a state of crisis, for a terribly urgent job, a homely spur-of-the-moment improvisation out of whatever verbal scrap happens to be lying around, which is exactly what real speech is. [...] The idea is conveyed, but we also receive a musical and imaginative shock, and the satisfaction of that is unfathomable. Just as in real speech, where what is being said is not so nearly important as the exchange of animal music in the voices and expressions. In so far as he is a master of this, Shakespeare's language is not obsolete so much as futuristic: it enjoys a condition of total and yet immediate expressiveness that we hope sooner or later to get back to, or forward to, without the incidental archaisms. » (WP 104-5)

⁹⁸⁸ « *Magie et chant* – spécialement le chant à la manière des oiseaux – s'expriment maintes fois par le même terme. Le vocable germanique pour la formule magique est *galdr*, qu'on utilise avec le verbe *galan*, *chanter*, terme qu'on applique spécialement aux cris des oiseaux. » (Eliade 82)

C'est ce qui donne toute sa vivacité au langage poétique : il est un jeu permanent, celui de « l'instinct d'improvisation » dont Ted Hughes décrit les prodiges dans les textes de William Shakespeare, et dont la puissance réside, selon lui, dans « le bouillonnement absolu de son expressivité torrentielle, fracassante et insolente », celle d'un « dialecte inspiré » par la puissance de la nature qui accueille le poète en son royaume et lui transmet toute son énergie et sa joie créatrices.⁹⁸⁹ Ted Hughes cultive lui aussi cette puissance dialectale, qui marque le langage de l'empreinte du territoire qui le dit,⁹⁹⁰ renouant effectivement le lien entre l'homme et la terre. Dans *Remains of Elmet*, Ted Hughes recherche, comme dans *Poetry in the Making*, des mots capables « de bondir et de vivre, de rouler des mécaniques et de rendre palpable l'esprit vivant de la créature qui les habite ».⁹⁹¹ Dans tout le recueil, Ted Hughes fait feu de toutes les ressources vivantes du langage, tirant parti de son pouvoir suggestif et proprement sensoriel ; comme il le suggère dans « Stanbury Moor », il compose de « bric et de broc », avec une langue hirsute comme la lande, résistant aux assauts du vent et de la pluie avec tout son courage : « The armour of bric-à-brac / To which your soul's caddis / Clings with all its courage ». La carte géographique que dessinent les textes de *Remains of Elmet*, par leur référence explicite aux sites de la Calder Valley ou des landes des Pennines, ou la trace

⁹⁸⁹ « I suddenly recognized what Shakespearean language was... it was not super-difficult language at all... it was super-easy. It wasn't a super-processed super-removed super-arcane language like Milton... it was super-crude. It was backyard improvisation. It was dialect taken to the limit. That was it... it was inspired dialect. The whole crush and cramming throwaway expressiveness of it was right at the heart of it dialect. [...] [Shakespeare] goes direct from centre to centre but you never see him on the stairs or the corridors. It's a sort of inspired idleness. Wherever he turns his attention, his whole body rematerializes at that point. It's as if he were too idle to be anything but utterly direct, and utterly simple. And too idle to stop everything happening at the speed of light. So those knots of complexity are traffic jams of what are really utterly simple confrontations. His poetic virtue is hitting the nail on the head and he eventually became so expert that by hitting one nail he made fifty others jump in of their own accord. » (Faas 203)

⁹⁹⁰ « I grew up in West Yorkshire. They have a very distinctive dialect there. Whatever speech you grow into, presumably your dialect stays alive in a sort of inner freedom, a separate little self. It makes some things more difficult... since it's your childhood self there inside the dialect and that is possibly your real self or the core of it. Some things it makes easier. Without it, I doubt I would ever have written verse. » (Faas 202)

⁹⁹¹ Ainsi, dans « Lumb Chimneys », le mot « slogging » met en avant ce monde qui « trime », tout comme dans « The Sluttiest Sheep in England », la singulière folie du bétail, convoquée par la formule « psychotic masham », acquiert une force pittoresque. Dans ce poème, c'est également le langage, à travers l'usage du dialecte du Yorkshire, qui devient et s'assume comme « le mouton le plus négligé d'Angleterre », mouton noir dévergondé et insolent. La syntaxe hachée par les enjambements et les sonorités abruptes met en avant une langue hirsute qui résiste à l'uniformisation : aux moutons rongés par les vers, à la ruine évidente de la vallée où la vie a été mise en hypothèque (« On the hill subsidy »), s'oppose le rugissement de son dialecte, qui prend sa revanche. Paul Bentley se réfère à Mikhaïl Bakhtine pour étudier l'effet provoqué par le recours au dialecte dans *Remains of Elmet* : « Hughes manipulates what Bakhtin calls the 'open' structure of an internally persuasive discourse (Yorkshire dialect) in order to make it mean something new [...] Hughes's reorientation of Yorkshire dialect and its ideological freight within new contexts in effect objectifies this dialect – some of the poem titles seem in themselves to encapsulate the technique : 'Rock Has Not Learned', 'The Sluttiest Sheep in England ». Here the object of representation is less any rock or sheep than the very language and point of view they are seen from. » (Bentley 110-1)

mémorielle qu'ils constituent, lorsque Ted Hughes nomme des figures marquantes de son enfance ou des membres de sa famille disparus, poussent l'écriture vers un lieu où elle n'est plus le « parler commun » du dialecte mais un « parler singulier », « monolecte » dont le poète détient seul les clefs. Pourtant, jamais le recueil ne se referme complètement, et toujours le dialogue se maintient avec le lecteur, ouvrant de nouveaux territoires, proposant de nouveaux jeux. Dans le recueil, les images de Fay Godwin assument en premier lieu cette fonction médiatrice et dialogique, même lorsque le poète se tait.⁹⁹² Mais c'est lorsque le texte, avec une énergie joyeuse, met lui-même en avant le jeu qui l'anime, qu'apparaît la puissance évocatoire et créatrice de « l'instinct d'improvisation » dont le poète préserve le secret.

Dans le recueil, la fonction mémorielle de la poésie, fille de Mnémosyne, est ainsi mise en avant, renforçant le lien entre l'imagination de l'enfant et celle du poète accompli. Par exemple, dans « The Canal's Drowning Black » et « The Long Tunnel Ceiling », comme dans « Pike », extrait de *The Hawk in the Rain*, la surface de l'eau représente la frontière entre le monde des hommes et celui de la nature, entre, d'une part, un territoire ordonné avec méthode et mis sous contrôle, mais sur le point de tomber en ruines et dans l'oubli, et, d'autre part, un univers sauvage, imprévisible et menaçant, dont les secrets, jalousement gardés, sont le trésor que chassent l'enfant et le poète. La photographie de Fay Godwin qui illustre le poème « The Long Tunnel Ceiling » dans l'édition de 1994 (RE 72 ; E 69) relègue le canal et un petit pont dans le coin gauche de l'image, alors que les murs d'une manufacture plongent dans l'ombre le chemin qui longe la berge et semblent manger tout l'espace : même sur les deux pages du livre, l'image coupe le poème pour venir s'interposer avant la dernière strophe. Cependant, dans l'édition de 1979, la surface parfaitement immobile de l'eau tend un miroir impassible au ciel nuageux (RE 77, E 60). C'est un cliché similaire qui accompagne, dans le même volume, le poème « The Canal's Drowning Black » (RE 75) : les arbres noirs qui bordent les rives forment un cadre spectaculaire autour de l'étendue d'eau, délimitant le seuil d'un univers insondable qui refuse de livrer ses mystères.

Dans « The Canal's Drowning Black », les loches, redoutables prédatrices tapies telles des « léopards sauvages » (« wild leopards »), incarnent la « préhistoire secrète » du canal (« secret / Prehistory of the canal's masonry »), contraintes de se cacher pour échapper aux

⁹⁹² « Then it struck me—this is a book of photographs about a region that belongs to everybody who lives or has lived in it, not only to me. [...] After that, I aimed for a blurred focus, generalised mood-evocation to each piece—something that would harmonise with Fay Godwin's photographs, but would avoid that painful collision of sharp visual image and sharp specific image, in which the verbal image, after a moment of psychological distress, always loses." (LTH 633)

hommes qui risquent, à chaque instant, de les capturer, et qui représentent un danger toujours plus pressant sur leur environnement. C'est ce que suggèrent le rejet qui structure l'image montrant les poissons arrachés à leur « océan d'éons » pour se retrouver dans un bocal, placé contre le rebord d'une fenêtre (« Then flopped out of their ocean-shifting eons // Into a two pound jam-jar / On a windowsill »), ainsi que la mention d'une pluie d'acide se déversant depuis « le poumon pourri de Manchester » (« Blackened with acid rain fall-out / From Manchester's rotten lung »). Aux énergies inquiétantes et mystérieuses des créatures sous-marines s'oppose la violence bien plus néfaste des hommes qui, voulant tout contrôler, épuisent et détruisent avec une « majesté satanique » (« Satanic Majesty ») le « paradis » du poète-enfant et de la nature sauvage (« I lobbed – one by one – high through the air / The stiff, pouting, failed, plated new moons // Back into their Paradise and mine »).

« The Long Tunnel Ceiling » le met également en évidence, en montrant le repère des loches (« That was the place for dark loach! ») perturbé par le vacarme des usines et des camions.⁹⁹³ Pourtant, la créature qui surgit miraculeusement des profondeurs sous-marines demeure invincible : « An ingot! / Holy of holies! A treasure! / A trout ». L'accumulation de formules nominales et exclamatives met en valeur ce « seigneur libre » qui ignore avec dédain les hommes et le poète : le poisson, « Maître du col des Pennines », évolue avec grâce dans les cours d'eau qui se faufilent, au gré « des secousses du ciel et des collines », parmi les fougères et la bruyère d'Elmet.⁹⁹⁴ Comme les loches-léopards du poème précédent, la fleur que le poète décrit ensuite est une graine « tigrée » dont il observe les mouvements, faisant valoir la force prédatrice et inextinguible du monde naturel et de sa farouche divinité (« A seed / Of the wild god now flowering for me / Such a tigerish, dark, breathing lily »). Selon Keith Sagar, la truite, qui préfigure le saumon de *River*, tout en rappelant le brochet de *The Hawk in the Rain*, incarne pour Ted Hughes « la plus sacrée des créatures » d'un « monde libre » dont il faut préserver la mémoire et la puissance.⁹⁹⁵ Dans *River*, en effet, le poète fera du cours d'eau une « divinité

⁹⁹³ « At the far end, the Moderna blanket factory / And the bushy mask of the Hathershelf above it / Peered in through the cell-window. // Lorries from Bradford, baled with plump and towering / Wools and cotton met, above my head, / Lorries from Rochdale, and ground past each other / Making that cavern of air and water tremble! » (« The Long Tunnel Ceiling », CP 478)

⁹⁹⁴ « There he lay – lazy – a free lord, / ignoring me. Caressing, dismissing, / The eastward easing traffic of drift, / Master of the Pennine Pass! // Found in some thin glitter among mean sandstone, / High under ferns, high up near sour heather, // Brought down on a midnight cloudburst / In a shake-up of heaven and the hills / When the streams burst with zig-zags and explosions » (« The Long Tunnel Ceiling », CP 478-9)

⁹⁹⁵ They were « the holiest creature out there in its free unspoiled sacred world. [...] These are the remains of what the world was once like all over. They carry us back to the surroundings our ancestors lived in for 150 million years — which is long enough to grow to feel quite at home even in a place as wild as the uncivilized earth. Civilization is comparatively new, it is still a bit of a strain on our nerves — it is not quite a home to mankind yet, we still need occasional holidays back in the old surroundings. It is only there that the ancient instincts and feelings

inviolable, immortelle, qui se lavera de toutes les morts », et dans laquelle tous les êtres « debouts et vivants dans la rivière de lumière, parmi les créatures de lumière, les créatures de lumière », « s’immergent comme des enfants » car c’est là la fin de leur long voyage.⁹⁹⁶

La rivière est un lieu matriciel et funéraire à la fois, la source à laquelle tous les êtres s’abreuvent et la tombe dans laquelle tous s’abîment, la « rivière sombre » que le poète évoque dès l’orée du recueil de *Remains of Elmet* et dont les eaux noires comme celles du Léthé marbrent la vallée et le cercle magique de ses horizons.⁹⁹⁷ « The Dark River » est un hommage rendu par Ted Hughes à son oncle Walt : il y décrit les moments partagés consacrés à raconter quatre-vingt ans d’une vie passée dans la région d’Elmet et le vieillard « archéologue » (« So he has brought me my last inheritance: / Archaeology of the mouth »), transmettant son témoignage (« Keeping their last eighty years alive and attached to me. / Keeping their strange depths alive and attached to me ») : le poisson mentionné à la fin du poème devient la « récompense de toute une vie » qui, comme les souvenirs du vieil homme, lutte pour demeurer à la surface et préfère se réfugier dans « d’étranges profondeurs » pour mieux se préserver (« The huge fish, the prize of a lifetime, / Exhausted at the surface, the eye staring up at me, / But on such a frayed, fraying hair-fineness – // Any moment now, a last kick – / And the dark river will fold it away »).

C’est cette dialectique entre souvenir et oubli que le recueil permet tout particulièrement de mettre en avant. Dans *Remains of Elmet*, l’imagination endosse ce rôle : elle est le jeu de l’enfant, la mémoire du poète adulte. Dans « The Ancient Briton Lay Under His Rock », Ted Hughes décrit les heures passées avec son frère, durant leur enfance, à fouiller la terre dans l’espoir de découvrir la tombe d’un ancêtre légendaire et de convoquer l’esprit de cette figure considérée dans le folklore local comme un « chasseur tout-puissant » (« The Mighty Hunter »). Si le vacarme allitératif de la quatrième strophe met en valeur le héros avec une pompe impressionnante (« That valley needed him, dead in his cave-mouth, / Bedded on bones of cave-bear, sabre-tooth / We needed him. The Mighty Hunter »), dans la septième strophe,

in which most of our body lives can feel at home and on their own ground. ... Those prehistoric feelings, satisfactions we are hardly aware of except as a sensation of pleasure — these are like a blood transfusion to us, and in wild surroundings they rise to the surface and refresh us, renew us. (Sagar 2009, 1, 3)

⁹⁹⁶ « So the river is a god [...] / It is a god, and inviolable. / Immortal/ And will wash itself of all deaths. » (« The River », CP 664) ; « Then for a sign that we were where we were / Two gold bears came down and swam like men // Beside us. And dived like children / And stood in deep water as on a throne / Eating pierced salmon off their talons. // So we found the end of our journey. // So we stood, alive in the river of light / Among the creatures of light, creatures of light. » (« That Morning », CP 664)

⁹⁹⁷ « And the smoky valley never closes, / The womb that bore him, chimney behind chimney, / Horizons herded – behind encircling horzions, / A happy hell, the arguing, immortal dead, / The hymns rising past farms. » (« The Dark River », CP 455)

c'est un spectre fragile qui apparaît dans le frisson de l'aube, alors que les enfants exhument des souvenirs délaissés par leurs aînés (« We needed that waft from the cave / The dawn dew-chilling of emergence, / The hunting grounds untouched all around us »). Ce contraste est, en réalité, établi dès le début du poème : les deux métaphores d'une « souche de folklore local » (« A stump of local folk-lore ») et d'une « volute dans l'ignorance » des hommes (« A whorl in our ignorance ») mettent déjà en avant la façon dont le souvenir, coupé de ses racines, régresse et se dissout alors que l'ancêtre doit désormais se satisfaire d'être tout juste bon pour les comptines d'écoliers (« Happy being nursery school history »). Cependant, les enfants rêveurs trouvent leur plaisir ailleurs : il s'agit moins de trouver la preuve incontestable des actions héroïques de l'ancêtre disparu que de se délecter des légendes qu'il a nourries et du lot infini d'aventures qu'elles réservent encore : toujours le souvenir « s'échappe, emportant ses trésors » avec lui (« As we dug it waddled and squirmed deeper. / As we dug, slowly, a good half ton, / It escaped us, taking its treasure down ») promettant d'autres chasses aux enfants curieux.

En fin de compte, l'oubli dans lequel l'ancêtre sombre dans le poème n'est pas le signe de la faillite de la mémoire mais une manifestation de la joie et de la santé de l'esprit qui permet aux hommes d'exercer leur imagination et de cultiver une « anti-mémoire » plus riche et plus intense, capable d'ouvrir les horizons du souvenir. Dans *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari opposent de ce fait le « souvenir d'enfance » au « devenir-enfant » : ils expliquent qu'un enfant « coexiste avec nous, dans une zone de voisinage ou un bloc de devenir, [...] sur une ligne de déterritorialisation qui nous emporte tous deux », où la mémoire qui flanche est secourue par l'imagination qui reconstruit, où l'histoire cède le pas à la géographie, le souvenir au devenir.⁹⁹⁸ Dans « Crown Point Pensioners » et « Heptonstall », ce sont des vieillards qui sont mis au premier plan, non seulement afin de souligner l'éphémérité du temps des hommes par rapport à celui de la nature, mais également afin de rappeler leur profonde appartenance à ces terres qui les ont regardés vivre. Dans le premier poème, les casquettes aplaties et les

⁹⁹⁸ « Le souvenir a toujours une fonction de reterritorialisation. [...] On oppose de ce point de vue un *bloc d'enfance*, ou un devenir-enfant, au *souvenir d'enfance* : [...] 'un' enfant coexiste avec nous, dans une zone de voisinage ou un bloc de devenir, sur une ligne de déterritorialisation qui nous emporte tous deux, – contrairement à l'enfant que nous avons été, dont nous nous souvenons ou que nous fantasmons, l'enfant molaire dont l'adulte est l'avenir. [...] La frontière ne passe pas entre l'histoire et la mémoire, mais entre les systèmes ponctuels 'histoire-mémoire', et les agencements multilinéaires ou diagonaux qui ne sont pas du tout de l'éternel, mais du devenir, un peu de devenir à l'état pur, trans-historique. Pas un acte de création qui ne soit trans-historique, et qui ne prenne à revers, ou ne passe par une ligne libérée. Nietzsche oppose l'histoire, non pas à l'éternel, mais au sub-historique ou au sur-historique : l'Intempestif, un autre nom pour l'heccécité, le devenir, l'innocence du devenir (c'est-à-dire l'oubli contre la mémoire, la géographie contre l'histoire, la carte contre le calque, le rhizome contre l'arborescence). » (Deleuze et Guattari, 360-3)

pommeaux de canne polis signalent indirectement les effets du passage du temps, alors que les vieillards contemplent l'aube bleue où s'élance l'alouette, oiseau du matin nouveau qui, bientôt, se lèvera sans eux.⁹⁹⁹ Pourtant, jamais ils ne disparaîtront complètement de la vallée : en effet, elle est « la carte de leurs jours », dont les lignes rappellent les cases d'un vieux jeu de plateau, et les aspérités du terrain sont les rides marquant les visages qui semblent s'y fondre (« The map of their days, like the chart of an old board-game, / Spreads crumpled below them crumpled »). Les vieillards sont les « chantres d'un royaume perdu » (« Singers of a lost kingdom »), qui dessinent par leurs récits les réseaux infinis de sa carte (« Their yarnning shifts over it, this way and that ») et tissent l'étoffe indéfectible de son histoire (« Their vowels furl downwind, on air like silk »). C'est le même cliché qui accompagne, dans les deux versions du recueil, le texte de « Crown Point Pensioners » (RE 88, E 88) : le vieillard immortalisé par Fay Godwin est installé dans la bruyère pour profiter de la douce lumière qui inonde aussi toute la vallée en contrebas. Sa figure paisible et souriante fait valoir la force invincible du territoire d'Elmet, puisant à la fois dans la puissance de son passé et l'inaffable confiance qu'il porte en son avenir.

Le vieil homme décrit dans « Heptonstall », pourtant, garde le silence : la multiplication des formules négatives dans le poème révèle qu'une certaine époque est bel et bien révolue. Les structures anaphoriques « He no longer calls » et « He no longer asks » trahissent implicitement la disparition de certains amis, tandis que le passage du présent au *present perfect* puis au futur, interrompu par l'adverbe « never » dans les formules « He knows / The day has passed » puis « He knows / Mindley will never return », coupe court à tout espoir d'un possible « retour » en arrière. L'accent mis sur la fracture temporelle entre le passé et le présent est d'autant plus fort qu'il s'oppose à l'ancrage à la fois géographique et affectif du texte, où s'entremêlent les noms des lieux et des personnes chers au vieil homme (« Soodley », « Blackstone Edge », « Pecket », « Hathershelf », « Midgley », « Heights Road »). L'inéluctabilité du temps qui passe est matérialisée par l'horloge posée sur le manteau de la cheminée (« The mantel clock ticks in the lonely parlour »), dont le mécanisme imperturbable contraste avec la fragile pulsation du cœur du vieillard, devenu presque inutile (« And heart good for nothing now »). Le vieil homme, séparé du monde par l'écran de sa fenêtre (« Lies deep in the chair back, angled / From the window-skylines »), n'a d'autre choix que d'observer

⁹⁹⁹ « Old faces, old roots. / Indigenous memories. / Flat caps, polished knobs / On favoured sticks. // Under the blue, widening morning and the high lark. » (« Crown Point Pensioners », CP 483)

le temps qui « gémit son amnésie » alors que « le cercle brisé des collines à la dérive », comme sa vie révolue, s'efface peu à peu.¹⁰⁰⁰

Une autre horloge apparaît qui fait retentir son tic-tac régulier dans le recueil : dans « Tick Tock Tick Tock », Ted Hughes fait un clin d'œil à l'histoire de Peter Pan pour évoquer le « jeu sans fin » qui « ensanglante » et consume « l'inarrêtable Calder » (« Tick Tock Tick Tock / Everlasting play bled the whole unstoppable Calder ») et ses « collines inaltérables », malgré des plaies encore vives (« And the hills unalterable and the old women unalterable. And the ageless boy / Among the pulsing wounds of the Red Admirals »). Sur l'image qui accompagne le poème (*E* 36), Fay Godwin saisit toute l'énergie du mouvement qui emporte un enfant suspendu à sa balançoire. Elle met en avant sa joie à s'élancer entre les murs sévères d'une cour d'immeuble et la trouée d'air et de lumière formée par cette dernière fait valoir l'espace de liberté malicieuse qu'il redécouvre à chaque nouvelle envolée. Les mouvements du balancier, pourtant, rappellent ceux du pendule de l'horloge, suggérant qu'il ne faut pas se laisser distraire par l'inoffensivité du jeu qui se répète à l'infini : le temps passe, et presse. Comme Peter Pan, le poète est le « garçon sans âge » qui doit apprendre à « avaler l'horloge », non seulement pour pouvoir plonger dans la préhistoire de son pays, mais aussi pour pouvoir la faire connaître sans se laisser lui-même engloutir par des souvenirs prédateurs.¹⁰⁰¹

Ainsi, le cercle brisé des horizons et le temps amnésique de « Heptonstall » font place, dans « Heptonstall Cemetery », à l'ouverture du temps et de l'espace, alors que les terres d'Elmet s'animent avec une sombre majesté. C'est la même image qui illustre le poème dans les deux éditions du recueil (*RE* 123, *E* 123) : elle montre les landes d'Elmet nimbées dans une brume protectrice et traversées par de doux rayons de soleil dont la photographe a su capturer les faisceaux. Quelques bêtes paissent ou dorment dans les prés, à l'heure où la campagne s'éveille, éternellement, pour un matin nouveau. Dans le poème de Ted Hughes, les proches disparus sont les « ailes vivantes » d'une « famille de cygnes noirs » (« And Thomas and Walter and Edith / Are living feathers // Esther and Sylvia / Living feathers // Where all the horizons lift wings / A family of dark swans »), portés par un vent puissant et par la force des embruns (« Wind slams across the tops. / The spray cuts upward ») : il se dirigent vers le Ponant (« Toward the Atlantic »), acceptant enfin de suivre le mouvement du soleil qui s'enfuit et du

¹⁰⁰⁰ « Letting time moan its amnesia / Through the telegraph wires // As the fragments / Of the broken circle of the hills / Drift apart. » (« Heptonstall », *CP* 485)

¹⁰⁰¹ « Somebody else acted Peter Pan. / I swallowed an alarm-clock / And over the school playground's macadam / Crawled from prehistory towards him // Tick Tock Tick Tock the crocodile. » (« Tick Tock Tick Tock », *CP* 490-1)

temps qui passe. C'est lorsque le sujet humain reconnaît qu'il participe de la plénitude de la nature et qu'il accepte de s'adapter à son rythme éternel, qu'il peut enfin progresser sur une route infinie : mais sur la carte qui dessine le parcours de la vie des hommes à la manière d'un plateau de jeu, tous les coups, cependant, demeurent permis. Tout n'est qu'un jeu, en effet, et les hommes et les femmes, de simples joueurs : en chacun d'entre eux, veillent l'enfant et le poète, qui préservent le sérieux et la joie qui fondent l'existence, énergie créatrice de l'instinct d'improvisation qui les animent tous.

Enfin, deux textes de *Remains of Elmet*, qui ont fait du jeu leur thématique, mettent en avant ce rituel poétique plein d'allégresse où la puissance évocatoire du langage, révélant lui-même le jeu qui l'anime, éclate avec brio et malice. Dans « Football at Slack », ainsi, les couleurs chamarrées des maillots des joueurs (« bunting colours », « merry-coloured ») contrastent avec les jeux d'ombres et de lumières qui seuls jusqu'alors animaient les paysages, comme en écho aux photographies noires et blanches de Fay Godwin. S'y ajoute le tumulte enthousiaste du match de football, souligné, dans tout le texte, par une allitération en /b/. Ce son signale la présence physique de la balle, comme le suggère notamment l'épanalepse « Bounced, and their blown ball bounced », qui fait rebondir le mot contre le bord du vers, comme la balle contre le pied. La balle est le motif qui anime tout le poème grâce à la force « agissante » et « musculaire » du langage évoquée par Ted Hughes dans *Poetry in the Making*. Elle met en avant les joueurs hilares et le poète espiègle qui la poursuivent, et dans le vers « The ball jumped up and out and hung on the wind », avec la multiplication des prépositions et l'omniprésence des monosyllabiques, c'est le mouvement contradictoire du vent qui souffle sur la colline en emportant la balle dans l'air qui devient même perceptible. Dans « Sunstruck », la succession de formules exclamatives et nominales (« A six! And the ball slammed flat! / And the bat in flinders! / The heart soaring! / And everybody jumping up and running! ») et les nombreuses anaphores (« Misery of the brassy sycamores! / Misery of the swans and the hard ripple! », « Toward the wage-miracle sparkle of mills / Toward Lord Savile's heather / Toward the veto of the poisonous Calder ») rendent manifeste la joie contagieuse des joueurs, qui s'affirme par des cris frénétiques et jouissifs : « Then again Yes Yes a wild YES ». C'est le jeu libre et gratuit du langage qui apparaît aussi, dans la splendeur d'une pure exultation. Dans « Football at Slack », une pause étrange se produit, cependant, lorsqu'en criant à l'unisson, les joueurs parviennent à récupérer la balle, comme grâce au pouvoir magique, et presque inquiétant, de leurs invocations : « they all shouted together, and the ball blew back ». Dans la strophe suivante, la profusion de détails souligne, avec l'énergie d'une bourrasque, l'orage qui surprend les joueurs :

Winds from fiery holes in heaven
Piled the hills darkening around them
To awe them. The glare light
Mixed its mad oils and threw glooms.
Then the rain lowered a steel press.

Ignorant la tempête qui éclate, les hommes continuent de jouer et leurs cris de « rebondir » comme la balle contre le vent : « And their shouts bobbed up / Coming fine and thin, washed and happy ».¹⁰⁰² Les adjectifs, attachés par paires comme pour reproduire les ricochets de la balle, mettent en avant des hommes épuisés par le jeu et les intempéries (« washed »), mais portés par la joie et le sérieux qu'ont seuls les enfants quand ils jouent : tel est le remède au « veto de la Calder empoisonnée » (« veto of the poisonous Calder ») et à la violence du monde et des hommes. Dans la liberté du jeu et du rythme poétiques, le poète peut donner à son langage « l'utilité universelle » qu'il exaltait dans l'écriture de William Shakespeare, « capable de faire face, d'une manière poétique, à tout ce qui se présente à lui ». C'est le chemin de l'instinct d'improvisation, qui allie, dans la bouche du poète-chaman partageant ses secrets avec les animaux, l'intensité du rituel et de la musique à la clarté et l'immédiateté de l'émotion. C'est le chemin de la quête héroïque, quête chamanique, poétique et existentielle, le chemin iridescent du renouveau et de l'accomplissement infinis de l'être et du langage, que suit le sujet humain qui retrouve le sérieux et la joie de l'enfant, guidé par des crocus évangiles et des nuées d'oiseaux.

¹⁰⁰² « The happiest men are those at play, the exposed, pitifully buffeted men trying to play football on the highest ridge for miles. [...] It is a comic poem, but the comedy arises partly from the incongruity of the fact that the men are so determined to enjoy their all-too-brief respite, so focused on a football that they seem totally unaware that their only spectator is a wild god leaning through a fiery hole in heaven. – 'And once again a golden holocaust / Lifted the cloud's edge, to watch them.' » (Sagar 2009, 242)

Bibliographie

Rappel des abréviations

- [Wo] *Wodwo* (pour renvoi aux nouvelles de la partie 2)
- [G] *Gaudete*
- [SGCB] *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*
- [WP] *Winter Pollen*
- [CP] *Collected Poems*
- [LTH] *Letters of Ted Hughes*
- [CB] *Cave Birds* (pour renvoi aux illustrations de Leonard Baskin)
- [RE] *Remains of Elmet* (pour renvoi aux photographies de Fay Godwin incluses dans l'édition de 1979)
- [E] *Elmet* (pour renvoi aux photographies de Fay Godwin incluses dans la réédition de 1994)

Toutes les références aux textes de Ted Hughes renvoient à l'édition des *Collected Poems*, sauf mention contraire. Pour des raisons de lisibilité, elles ne sont donc pas indiquées systématiquement.

Ouvrages de Ted Hughes

- HUGHES, Ted. *Wodwo* [Wo]. 1967. Londres : Faber, 1977.
- . *Gaudete* [G]. New York : Harpers and Row, 1977.
- . *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* [SGCB]. 1992. Londres : Faber, 1993.
- . *Three Books*. Londres : Faber, 1993.
- . *Winter Pollen. Occasional Prose* [WP]. Ed. William Scammel. 1994. Londres : Faber, 1995.
- . *Collected Poems* [CP]. Ed. Paul Keegan. Londres : Faber, 2003.
- . *Letters of Ted Hughes* [LTH]. Ed. Christopher Reid. Londres : Faber, 2007.

---, et Leonard BASKIN. *Cave Birds. An Alchemical Cave Drama* [CB]. New York : The Viking Press, 1978.

---, et Fay GODWIN. *Remains of Elmet, Poems by Ted Hughes & Photographs by Fay Godwin* [RE]. New York : Harper & Row, 1979.

---, et Fay GODWIN. *Elmet, Poems by Ted Hughes & Photographs by Fay Godwin* [E]. 1979. Londres : Faber, 1994.

---, Peter Keen. *River, Poems by Ted Hughes, Photographs by Peter Keen*. 1983. Londres : Faber, 1985.

Ouvrages critiques sur Ted Hughes

ANDRIOT-SAILLANT, Caroline. *La Fable de l'Être : Yves Bonnefoy et Ted Hughes*. Critique littéraire. Paris : L'Harmattan, 2006.

BASSNETT, Susan. *Ted Hughes. Writers And Their Work*. Tavistock : Northcote House Publishers, 2009.

BENTLEY, Paul. *The Poetry of Ted Hughes. Language, Illusion and Beyond*. Londres : Longman, 1998.

DAVIS, Alexander Tyrrell. *An Examination of the Notions of 'Masculinity' and 'Femininity' in the Poetry and Prose of Ted Hughes and Seamus Heaney*. Thèse de doctorat en littérature. University of Sheffield, Royaume Uni, 1990.

FAAS, Ekbert. *Ted Hughes: The Unaccommodated Universe*. Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1980.

GIFFORD, Terry. Ed. *The Cambridge Companion to Ted Hughes*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.

---, et Neil ROBERTS. Eds. *Ted Hughes: A Critical Study*. Londres : Faber, 1981.

HADLEY, Edward. *The Elegies of Ted Hughes*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010.

JOHNSON, Owen. *Ted Hughes: Speaking for the Earth*. Thèse de doctorat en philosophie. Durham University, Royaume-Uni, 1991.

*MOULIN, Joanny. *Ted Hughes : La Langue rémunérée*. L'aire anglophone. Paris : L'Harmattan, 1999.

---. Ed. *Lire Ted Hughes. New Selected Poems 1957-1994*. Lectures d'une œuvre. Paris : Editions du Temps, 1999.

- ROBINSON, Craig. *Ted Hughes as Shepherd of Being*. Basingstoke : The Macmillan Press, 1989.
- *SAGAR, Keith. *The Art of Ted Hughes*. 1975. Cambridge : Cambridge University Press, 1978.
- . Ed. *The Achievement of Ted Hughes*. Manchester : Manchester University Press. 1983.
- . *The Laughter of Foxes. A Study of Ted Hughes*. 2000. Liverpool : Liverpool University Press, 2006.
- . *Ted Hughes and Nature: « Terror and Exultation »*. Clitheroe : Keith Sagar, 2009.
- SCIGAJ, Leonard. *The Poetry of Ted Hughes, Form and Imagination*. Iowa City : University of Iowa Press, 1986.
- SMITH, Anthony Charles Hockley. *Orghast at Persepolis*. New York : The Viking Press, 1973.
- SKEA, Ann. *The Heroic Quest*. Armidale : University of New England Press, 1994.
- WALDER, Dennis. *Ted Hughes*. Open Guides to Literature. Philadelphia : Open University Press, 1987.
- WEST, Thomas. *Ted Hughes*. Contemporary Writers. Londres : Methuen, 1985.
- WORMALD, Mark, Neil ROBERTS et Terry GIFFORD. Eds. *Ted Hughes: From Cambridge to Collected*. Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2013.

Références littéraires et religieuses

- La Bible de Jérusalem*. Trad. École biblique de Jérusalem. 1955. Pocket. Paris : Editions du Cerf, 1998.
- Hymnes orphiques*. Trad. Charles Leconte de Lisle. Genève : Arbre d'Or, 2002.
- Les Mille et Une Nuits. Tome III*. Ed. et trad. Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel. Folio Classique. Paris : Gallimard, 1996.
- Piæ Cantiones. A Collection of Church & School Songs*. Ed. et trad. George R. Woodward. Londres : Chiswick Press, 1910.
- Sir Gawain and the Green Knight*. Ed et trad. James Winny. The Broadview Anthology of British Literature. Petersborough : Broadview Press, 2015.
- Speaking of Śiva*. Ed. et trad. Attipate Krishnaswami Ramanujan. 1973. Penguin Little Black Classics. Londres : Penguin Books, 2015.

- ALVAREZ, Alfred. Ed. *The New Poetry*. 1962. Londres : Penguin Books, 1969.
- ANDREAE, Jean-Valentin. *Les Noces Chymiques de Christian Rosencreutz*. Trad. Auriger. 1928. Genève : Arbre d'Or, 2008.
- ‘AṬṬĀR, Farīd ad-Dīn. *Le Cantique des oiseaux*. Trad. Leili Anvar. 2012. Textes. Paris : Diane de Selliers, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 1857. Ed. John E. Jackson. 1999. Le livre de Poche. Classiques de Poche. Paris : Librairie générale française, 2003.
- BLAKE, William. *The Complete Poems*. Ed. Alicia Ostriker. 1977. Penguin Classics. Londres : Penguin Books, 2004.
- BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. Ed. David Daiches. Londres : Harmondsworth, 1965.
- BURGESS, Anthony. *A Clockwork Orange*. 1962. Penguin Essentials. Londres : Penguin Books, 2011.
- CAVAFY, Constantin. *Poèmes*. 1958. Trads. Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras. Poésie. Paris : Gallimard, 2001.
- CELINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. 1952. Folio Plus Classiques. Paris : Gallimard, 2009.
- CONQUEST, Robert. Ed. *New Lines: An Anthology*. Basingstoke : The MacMillan Press, 1956.
- CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. 1899. Eds. J. H. Stape, Owen Knowles et Robert Hampson. Penguin Classics. Londres : Penguin Books, 2007.
- DANTE. *La Divine Comédie*. Ed. et trad. Jacqueline Risset. GF-Flammarion. Paris : Flammarion, 2010.
- DOUGLAS, Keith. *Selected Poems: Keith Douglas*. Ed. Ted Hughes. 1964. Londres : Faber, 2006.
- ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land and Other Poems*. Ed. Frank Kermode. 1998. Penguin Classics. New York : Penguin Books, 2003.
- . *Collected Poems 1909-1962*. 1963. Londres : Faber, 1986.
- . *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*. Ed. Christopher Ricks. Boston : Mariner Books, 1996.
- ESCHENBACH, Wolfram von. *Parzival*. In *The Parzival of Wolfram von Eschenbach*. Eds. et trads. Edwin H. Zeydel et Bayard Quincy Morgan. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1951.
- ESCHYLE. *Théâtre complet*. Ed. et trad. Emile Chambry. 1964. GF-Flammarion. Paris : Flammarion, 1991.

FAULKNER, William. *The Sound and the Fury*. 1929. New York : Vintage Books, 1990.

GENET, Jean. *Le Funambule*. 1983. L'Arbalète. Paris : Gallimard, 2010.

GREENE, David H. Ed. *An Anthology of Irish Literature. Volume I*. 1954. New York : New York University Press, 1974.

HÉSIODE. *La Théogonie*. In *Poètes moralistes de la Grèce*. Trad. Henri Joseph Guillaume Patin. Paris : Garnier Frères, 1892.

---. *Les Travaux et les Jours*. In *Poètes moralistes de la Grèce. ibid.* Paris : Garnier Frères, 1892.

HUGO, Victor. *Les Orientales*. 1829. Paris : Ollendorf, 1912.

---. *Les Contemplations*. 1856. Ed. Ludmila Charles-Wurtz. Le livre de Poche. Classiques de Poche. Paris : Librairie générale française, 2002.

JEAN DE LA CROIX. *Cantique spirituel*. In *Œuvres complètes*. Trad. Cyprien de la Nativité de la Vierge. 1967. Paris : Desclée de Brouwer, 2007.

JOYCE, James. *Ulysses*. 1922. Modern Classics. Londres : Penguin Books, 2000.

LAWRENCE, David Herbert. *Birds, Beasts and Flowers*. 1923. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 2007.

MILTON, John. *Paradise Lost*. 1667. Eds. Stephen Orgel et Jonathan Goldberg. 2004. Oxford World's Classics. Oxford : Oxford University Press, 2008.

NERVAL, Gérard de. *Aurélia, Les Chimères, La Pandora*. Ed. Béatrice Didier. Le livre de Poche. Paris : Librairie générale française, 1972.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Ed. Jean-Pierre Néraudau. Trad. Georges Lafaye. 1992. Folio. Paris : Gallimard, 2005.

PARSONS, Ian Macnaghten. Ed. *Men Who March Away: Poems of the First World War*. Viking Compass Book. New York : Viking Press, 1965.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. 1965. Londres : Faber, 2010.

RILKE, Rainer Maria. *Élégies de Duino. Sonnets à Orphée*. Trads. Jean-Pierre Lefebvre et Maurice Regnaut. 1994. Poésie. Paris : Gallimard, 2020.

SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. 1938. Folio. Paris : Gallimard, 2008.

SOPHOCLE. *Tragédies. Tome II. Ajax. Œdipe-Roi. Electre*. Ed. Alphonse Dain. Trad. Paul Mazon. Paris : Les Belles Lettres, 1962.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. 1597. Ed. T. J. B. Spencer. 1967. Penguin Classics. Londres : Penguin Books, 2015.

---. *Hamlet*. 1603. Ed. G. R. Hibbard. 1987. Oxford World's Classics. Oxford : Oxford University Press, 1998.

- . *Othello*. 1603. Ed. Michael Neill. 1990. Oxford World's Classics. Oxford : Oxford University Press, 2008.
- . *Macbeth*. 1606. Ed. Nicholas Brooke. 2006. Oxford World's Classics. Oxford : Oxford University Press, 2008.
- . *The History of King Lear*. 1606. Ed. Stanley Wells. 2000. Oxford World's Classics. Oxford : Oxford University Press, 2008.
- . *Antony and Cleopatra: A Norton Critical Edition*. Ed. Ania Loomba. New York : W.W. Norton & Company, 2011.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Prometheus Unbound*. Londres : C. & J. Ollier, 1820.
- STURLUSON, Snorri. *L'Edda : Récits de mythologie nordique*. Trad. François-Xavier Dillmann. L'aube des peuples. Paris : Gallimard, 1991.
- SUMMERFIELD, Geoffrey. Ed. *Worlds*. Londres : Penguin Books, 1974.
- SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels*. 1726. Ed. Claude Rawson. 1986. Oxford World Classics. Oxford : Oxford University Press, 2008
- . *A Modest Proposal and Other Writings*. Ed. Carole Fabricant. Penguin Classics. Londres : Penguin Books, 2009
- WHITMAN, William. *The Complete Poems*. Ed. Francis Murphy. 1975. Penguin Classics. Londres : Penguin Books, 2004.
- WORDSWORTH, William. *The Prelude or, Growth of a Poet's Mind; An Autobiographical Poem*. Londres : Edward Moxon, 1850.
- YEATS, William Butler. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Ed. Richard J. Finneran. New York : Scribner Paperback Poetry, 1996.

Références critiques et philosophiques

- ADORNO, Theodor, W. *Prismes*. Trads. Geneviève et Rainer Rochlitz. 1986. Petite Bibliothèque Payot. Paris : Editions Payot et Rivages, 2010.
- ALBERTI, Leon Battista. *De la peinture. De pictura*. 1435. Ed. et trad. Jean-Louis Schefer. Paris : Macula Dédale, 1992.
- ALTIZER, Thomas J. J. *The New Apocalypse: The Radical Christian Vision of William Blake*. Ann Harbour : Michigan University Press, 1967.
- ARISTOTE. *Poétique*. Trad. J. Hardy. 1990. Tel. Paris : Gallimard, 1996.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1938.

BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. 1949. Folio Essais. Paris : Gallimard, 1990.

BACON, Francis. *The Advancement of Learning*. 1605. In *Works*. Eds. James Spedding, Robert Leslie Ellis et Douglas Devon Heath. Londres : Longmans Green, 1870.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. 1965. Trad. Andrée Robel. 1970. Tel. Paris : Gallimard, 1988.

---. *La Poétique de Dostoïevski*. 1929. Trad. Isabelle Kolitcheff. 1970. Points Essais. Paris : Le Seuil, 1998.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. 1957. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2004.

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1939)*. Trad. Maurice de Gandillac. 2000. Folio Plus Philosophie. Paris : Gallimard, 2010.

BENTHAM, Jeremy. *The Panopticon Writings*. 1787. Ed. Miran Bozovic. Londres : Verso, 1995.

BERGSON, Henri. *Le Rire*. 1940. Quadrige Grands Textes. Paris : Presses Universitaires de France, 2008.

Berkeley, George. *Nouvelle théorie de la vision*. 1709. In *Œuvres*. Ed. G. Brykman. Paris : Presses Universitaires de France, 1985-1996.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. 1955. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2002.

---. *L'Écriture du désastre*. Blanche. Paris : Gallimard, 1980.

BRISSON, Luc. *Platon : La République : Introduction*. GF-Flammarion. Paris : Flammarion, 2002.

BROOK, Peter. *The Empty Space*. 1968. New York : Touchstone, 1996.

BROOKS, Cleanth. *The Well Wrought Urn*. New York : Harcourt Brace, 1947.

---, et Robert Penn WARREN. Eds. *Understanding Poetry*. 1938. New York : Holt, Rinehart & Winston, 1960.

CAMPBELL, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. 1949. The Bollingen Series XVII. Princeton : Princeton University Press, 2004.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. 1942. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2008.

CANTOR, Norman F., et Peter L. KLEIN. *Seventeenth-Century Rationalism: Bacon and Descartes*. Waltham : Blaisdell, 1969.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots*. 1968. Paris : Klincksieck, 1983.

CHRÉTIEN, Jean-Louis. *L'Appel et la réponse*. 1990. Philosophie. Paris : Les Editions de Minuit, 2019.

- . *L'Arche de la parole*. 1998. Epithémée. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- CORBIN, Alain. *Le Miasme et la jonquille*. Historique. Paris : Aubier Montaigne, 1982.
- COURT DE GÉBELIN, Antoine. *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne considéré dans l'histoire du calendrier*. Paris : Durand, 1787.
- DARAKI, Maria. *Dionysos et la déesse Terre*. 1994. Champs Histoire. Paris : Flammarion, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. 1981. Paris : Le Seuil, 2002.
- , et Félix GUATTARI. *Mille Plateaux*. 1980. Critique. Paris : Les Editions de Minuit, 2016.
- , et Claire PARNET. *Dialogues*. 1977. Champs Essais. Paris : Flammarion, 2008.
- DESCARTES, René. *Discours de la méthode*. 1637. Paris : Mille et une nuits, 2006.
- . *Méditations métaphysiques*. 1641. Trad. Michelle Beyssade. 1990. Le Livre de Poche. Classiques de la philosophie. Paris : Librairie générale française, 2005.
- . *Principes de la philosophie*. 1644. In *Œuvres de Descartes*. Eds. Adam, Charles, et Paul Tannery. 1964. Bibliothèque des œuvres philosophiques. Paris : Vrin, 1996.
- DOLAN, Terence Patrick. *A Dictionary of Hiberno-English: The Irish Use of English*. Dublin : Gill & Macmillan, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Critique. Paris : Les Editions de Minuit, 1990.
- . *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. 1992. Critique. Paris : Les Editions de Minuit, 2001.
- . *Gestes d'air et de pierre*. 2005. Paradoxe. Paris : Les Editions de Minuit, 2018.
- . *Le Danseur des solitudes*. 2006. Paradoxe. Paris : Les Editions de Minuit, 2018.
- . « L'image brûle ». In Zimmermann, Laurent. Dir. *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes : Cécile Defaut, 2006, 11-52.
- . *L'image ouverte*. Le Temps des images. Paris : Gallimard, 2007.
- EL-ASWAD, el-Sayed. *Religion and Folk Cosmology: Scenarios of the Visible and Invisible in Rural Egypt*. Westport : Praeger, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. 1949. Bibliothèque scientifique. Paris : Payot, 1953.
- . *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. 1950. Bibliothèque scientifique. Paris : Payot, 1968.
- . *Images et symboles*. 1952. Tel. Paris : Gallimard, 2018.
- . *Forgerons et alchimistes*. 1956. Champs Essais. Paris : Flammarion, 2018.
- . *Mythes, rêves et mystères*. 1957. Folio Essais. Paris : Gallimard, 1990.

- . *Le Sacré et le profane*. 1965. Folio Essais. Paris : Gallimard, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses*. 1966. Tel. Paris : Gallimard, 2016.
- . *Surveiller et punir*. 1975. Bibliothèques des histoires. Paris : Gallimard, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. 1917. Trad. Serge Jankélévitch. 1960. Petite bibliothèque Payot. Paris : Payot et Rivage, 2015.
- . *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. 1919. Trad. Bertrand Féron. 1985. Folio Essais. Paris : Gallimard, 1999.
- . *Essais de psychanalyse*. 1927. Trad. Serge Jankélévitch. Paris : Payot, 1968.
- . *Cinq psychanalyses*. 1935. Trads. Pierre Cotet, François Robert et al. Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France, 2014
- . *Pour introduire le narcissisme*. In *Œuvres complètes de Freud – Psychanalyse. Volume XII : 1913-1914*. Dir. Jean Laplanche. Trads. André Bourguignon, Pierre Cotet et al. Paris : Presses Universitaires de France, 2005.
- . *Un enfant est battu*. In *Œuvres complètes de Freud – Psychanalyse. Volume XV : 1916-1920*. Dir. Jean Laplanche. Trads. André Bourguignon, Pierre Cotet et al. 1996. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. 1966. Point Essais. Paris : Le Seuil, 1976.
- . *Mimologiques*. 1976. Points Essais. Paris : Le Seuil, 1999.
- . *Palimpsestes*. 1982. Points Essais. Paris : Le Seuil, 2019.
- GRAVES, Robert. *The White Goddess*. 1948. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1997.
- *GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. 1972. Pluriel. Hachette Littératures. Paris : Grasset, 2010.
- . *Des choses cachées depuis la fondation du monde. Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort*. Paris : Grasset, 1978.
- HARARI, Roland, et Gilles LAMBERT. *Dictionnaire des dieux et des mythes égyptiens*. Paris : Le Grand Livre du Mois, 2002.
- HAUDRY, Jean. *Le feu dans la tradition indo-européenne*. Milan : Archè, 2016.
- HEIDEGGER, Martin. « Lettre sur l'humanisme ». 1946. Trad. Roger Munier. In *Questions III et IV*. Trads. Jean Beaufret, François Fédier et al. 1990. Tel. Paris : Gallimard, 2015.
- . *Acheminement vers la parole*. 1959. Trads. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier. 1976. Tel. Paris : Gallimard, 2006.
- . *Chemins qui ne mènent nulle part*. 1962. Trad. Wolfgang Brokmeier. 1962. Tel. Paris : Gallimard, 1995.

HERACLITE. *Fragments*. In TANNERY, Paul. Ed. et trad. *Pour l'histoire de la science hellène*. Collection historique des grands philosophes. Paris : Félix Alcan, 1887.

HILTON, Nelson. *Literal Imagination: Blake's Vision of Words: Some Polysemous Words in Blake*. Berkeley : University of California Press, 1983.

Hume, Rob. *RSPB Birds of Britain and Europe*. 2002. Londres : Dorling Kindersley, 2011.

HUTTON, Ronald. *The Pagan Religions of the Ancient British Isles: Their Nature and Legacy*. New York : John Wiley And Sons, 1993.

JACOBI, Eduard. *Dictionnaire mythologique universel*. Ed. et trad. Th. Bernard. Paris : Firmin Didot Frères, 1846.

JEANMAIRE, Henri. *Dionysos : Histoire du culte de Bacchus*. Paris : Payot, 1951.

JUNG, Carl Gustav. *Symbols of Transformation*. In *The Collected Works of Carl Gustav Jung*. Eds. Herbert Read, Michael Fordham et Gerhard Adler. Trad. R. F. C. Hull. 1956. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 5, 1976.

---. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. In *The Collected Works*. *ibid.* 1959. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 9i, 1980.

---. *Aion. Researches into the Phenomenology of the Self*. In *The Collected Works*. *ibid.* 1959. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 9ii, 1979.

---. *Psychology and Religion*. In *The Collected Works*. *ibid.* 1958. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 11, 1975.

---. *Psychology and Alchemy*. In *The Collected Works*. *ibid.* 1953. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 12, 1980.

---. *Mysterium Coniunctionis*. In *The Collected Works*. *ibid.* 1963. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 14, 1977.

---. *Spirit in Man, Art, and Literature*. In *The Collected Works*. *ibid.* 1966. The Bollingen Series XX. Princeton : Princeton University Press, vol. 15, 1971.

KIRSCH, Arthur. *Auden and Christianity*. New Haven : Yale University Press, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè*. 1969. Points Essais. Paris : Le Seuil, 2017.

---. *Pouvoirs de l'horreur*. 1980. Points Essais. Paris : Le Seuil, 2007.

---. *Soleil noir*. 1987. Folio Essais. Paris : Gallimard, 1997.

LACAN, Jacques. *Ecrits*. Le Champ freudien. Paris : Le Seuil, 1966.

---. *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. 1978. Paris : Le Seuil, 1980.

---. *Le Séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation*. 1959. Le Champ freudien. Paris : La Martinière, 2013.

- . *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1973. Points Essais. Paris : Le Seuil, 2014.
- . *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse*. 1970. Paris : Le Seuil, 1991.
- . *Séminaire XXII : RSI. 1974-1975*. Non publié. Trans. Staferla. URL : <http://staferla.free.fr/S22/S22.htm>
- . « Of Structure as the Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever ». In Macksey, Richard et Eugenio Donato. Eds. *The languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*. Baltimore : Johns Hopkins Press, 1970.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques I. Le Cru et le cuit*. 1964. Paris : Plon, 1990.
- . *Mythologiques IV. L'Homme nu*. Paris : Plon, 1971.
- LEVINE, Caroline. *Forms*. 2015. Princeton : Princeton University Press, 2017.
- LUCAS-LECLIN, Emilie. *L'ouverture de l'image dans les œuvres de Claude Simon, Peter Handke et Richard Powers*. Thèse de doctorat en littérature. Université Sorbonne-Nouvelle, France, 2011.
- MALALAS, John, *Chronicles*. In *The Chronicle of John Malalas. A Translation*. Trads. Elizabeth Jeffreys, Michael Jeffreys et Roger Scott. Melbourne : Australian Association for Byzantine Studies, 1986.
- MENDELSON, Edward. *Later Auden*. Princeton : Princeton University Press, 1981.
- MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology, and The Scientific Revolution*. 1980. San Francisco : Harper Collins, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. 1945. Tel. Paris : Gallimard, 2005.
- . *Le visible et l'invisible*. 1964. Tel. Paris : Gallimard, 1979.
- . *La prose du monde*. 1969. Tel. Paris : Gallimard, 2008.
- MIJOLLA, Alain de. Dir. *Dictionnaire international de la psychanalyse*. 2002. Grand Pluriel. Paris : Hachettes Littératures, 2005.
- MITCHELL, Juliet. *Women: The Longest Revolution*. 1966. Londres : Virago Press, 1984.
- NICHOLSON, Max. *The Environmental Revolution: A Guide for the New Masters of the World*. New York : McGraw-Hill, 1970.
- NIETZSCHE, Friedrich. **La Naissance de la tragédie*. 1872. Trads. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. 1977. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2006.
- . *Die Geburt der Tragödie*. Universal Bibliothek. Leipzig : Reclam, 2007.

- . *L'Origine de la tragédie*. 1872. Trads. Jean Marnold et Jacques Morland. In *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche. Volume 1*. Paris : Mercure de France, 1906. In *Friedrich Nietzsche Œuvres*. Kindle : LCI-Ebooks, 2020.
- . « Préface à Richard Wagner ». 1872. Trads. Jean Marnold et Jacques Morland. In *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche*. 1906. *ibid.* Kindle : LCI-Ebooks, 2020.
- . *La Volonté de puissance*. 1901. Trad. Henri Albert. In *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche. Volume 13*. Paris, Mercure de France, 1903. *ibid.* Kindle : LCI-Ebooks, 2020.
- . *Humain trop humain I*. 1878. Eds. Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Trad. Robert Rovini. 1968. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2010.
- . *Le Gai Savoir*. 1882. In *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche. Volume 8*. Trad. Henri Albert. Paris : Mercure de France, 1901.
- . *Ainsi parlait Zarathoustra*. 1885. Trad. Geneviève Bianquis. 1969. GF-Flammarion. Paris : Flammarion, 2006.
- . *L'Antéchrist*. 1888. In *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche. Volume 12*. Trad. Henri Albert. Paris : Mercure de France, 1908. In *Friedrich Nietzsche Œuvres*. Kindle : LCI-Ebooks, 2020.
- PEARCE, Joseph. *The Quest for Shakespeare: The Bard of Avon and the Church of Rome*. Fort Collins : Ignatius Press, 2008.
- PLATON. *Timée*. Ed. et trad. Albert Rivaud. 1925. Paris : Les Belles Lettres, 2002.
- . *Le Banquet*. Trad. Léon Robin. 1950. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2003.
- . *Phédon*. Trad. Monique Dixsaut. 1991. GF-Flammarion. Paris : Flammarion, 2008.
- . *Théétète*. Trad. Michel Narcy. 1994. GF-Flammarion. Paris : Flammarion, 2009.
- . *La République*. Ed. et trad. Georges Leroux. 2002. GF-Flammarion. Paris : Flammarion, 2016.
- PRIEUR, Jean. *Les Animaux sacrés dans l'Antiquité : Art et religion du monde méditerranéen*. Rennes : Ouest-France Université, 1988.
- PUECH, Henri-Charles. *Le Manichéisme, son fondateur, sa doctrine*. Civilisations du Sud. Paris : Edition du Musée Guimet, 1949.
- RADIN, Paul. *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*. New York : Schocken Books, 1972.
- RANK, Otto. *The Double. A Psychoanalytic Study*. Ed. et trad. Harry Tucker Jr. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1971.
- RANSOM, John Crowe. *The World's Body*. 1938. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1968.

- RICCEUR, Paul. *La Métaphore vive*. 1975. Points Essais. Paris : Le Seuil, 1997.
- RIFFARD, Pierre. *Dictionnaire de l'ésotérisme*. 1983. Paris : Payot, 2008.
- ROMILLY, Jacqueline de. *Le Temps dans la tragédie grecque : Eschyle, Sophocle, Euripide*. 1971. Essais d'art et de philosophie. Paris : Vrin, 2009.
- ROSSET, Clément. *Le Réel et son double*. 1976. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2005.
- . *Le Réel. Traité de l'idiotie*. 1977. Reprise. Paris : Les Editions de Minuit, 2011.
- . *Le Principe de cruauté*. 1988. Critique. Paris : Les Editions de Minuit, 2003.
- . *Le Démon de la tautologie*. Paradoxe. Paris : Les Editions de Minuit, 1997.
- ROUSSET, Jean. *Forme et signification*. 1962. Paris : José Corti, 2006.
- SAGAR, Keith. *Literature and the Crime Against Nature*. 2005 Londres : Chaucer Press, 2012.
- SCULLARD, Howard Hayes. *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*. Ithaca : Cornell University Press, 1981.
- STEINER, George. *Langage et silence*. 1967. Trads. Lucienne Lotringer, Guy Durand et al. 1969. Paris : Bibliothèques 10/18, 1999.
- SEURAT, Alexandre. *La perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman européen (années 1920-1940)*. Paris : Honoré Champion, 2016.
- TOUBOUL, Anaëlle. « *Histoires de fous* ». *Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle*. Thèse de doctorat en littérature. Université Sorbonne Paris Cité, France, 2016.
- WALLON, Henri. *Les origines du caractère chez l'enfant*. 1934. Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France, 2015.

Articles et publications électroniques

- BAÏETTO, Marie-Claude. « L'envie et l'accès à l'objet ». In *Analyse Freudienne Presse*, n° 12, 2005/2, 73-82. URL : <https://www.cairn.info/revue-analyse-freudienne-presse-2005-2-page-73.htm>
- DARAKI, Maria. « Aspects du sacrifice dionysiaque ». In *Revue de l'histoire des religions*, tome 197, 1980/2, 131-57. URL : https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1980_num_197_2_5059
- DETIENNE, Marcel. « Conférence de M. Marcel Detienne ». In *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire 1984-1985*, 1984, 317-24. URL : https://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1984_num_97_93_16204

- DIATKINE, Gilbert. « Angoisse de séparation et angoisse de morcellement ». In *Revue française de psychanalyse*, vol. 65, 2001/2, 395-408. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2001-2-page-395.htm>
- FATTAL, Michel. « Le logos d'Héraclite : un essai de traduction ». In *Revue des Études Grecques*, tome 99, 1986, 142-52. URL : https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1986_num_99_470_1455
- FONTAINE, Philippe. « Nietzsche et la tragédie grecque ». In *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°54, 1995, 352-90. URL : https://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1995_num_54_4_2400
- GALLARD, Martine. « L'en-deçà du narcissisme ». In *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n° 128, 2009/1, 43-58. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2009-1-page-43.htm>
- GLAS, Jérôme. « Narcissisme originaire et organisation spéculaire ». In *Revue française de psychanalyse*, vol. 72, 2008/4, 1081-98. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2008-4-page-1081.htm>
- GOLDHURST, William. « The Green and the Gold: The Major Theme of Sir Gawain And The Green Knight ». In *College English*, vol. 20, 1958/2, 61-5. URL : <https://www.jstor.org/stable/372161>
- GRÉGOIRE, Franz. « Héraclite et les cultes enthousiastes ». In *Revue néo-scholastique de philosophie*. 38^e année, deuxième série, n°45, 1935. 43-63. URL : www.persee.fr/doc/phlou_0776-555x_1935_num_38_45_2908
- HAMON, Philippe. « L'optique des Voyages de Gulliver ». In *Revue d'histoire des sciences*, tome 60, 2007/1, 25-45. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-des-sciences-2007-1-page-25.htm>
- *JEANMAIRE, Henri. « Dionysos et Héra ». In *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annales 1945-1946 et 1946-1947*, 1944, 87-100. URL : https://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1944_num_57_53_17565
- LA CASSAGNÈRE, Christian. « Shelley et le dieu caché : *Prometheus Unbound* comme mythe de l'écriture ». In *Études Anglaises*, vol. 44, 1991/1, 33-47.
- LIPPI, Silvia. « Héraclite, Lacan : du logos au signifiant » in *Recherches en psychanalyse*, n° 9, 2010/1, 55-62. URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse1-2010-1-page-55.htm>

- MATHET, Marie-Thérèse. « Retour sur le réel : à propos du réel chez Lacan ». In *Utpictura18. Critique et Théorie*, 2008. URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/litterature-psychoanalyse/reel-chez-lacan>
- PERROT, Édouard de. « La question d'Œdipe et l'hésitation d'Hamlet ». In *Psychothérapies*, 1989/3, 169-79. URL : https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=14651&no_artiste=18509
- Ries Stéphanie K., Nina F. Dronkers, et Robert T. Knight. « Choosing words: left hemisphere, right hemisphere, or both? Perspective on the lateralization of word retrieval ». In *Annals of the New York Academy of Sciences*. Vol. 1369. 2016/1, 111-31. URL : <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4874870/>
- SAÏD, Suzanne. « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône ». In *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 2, 1987, 309-330. URL : https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1987_num_131_2_14494, 310-1
- SKEA, Ann. « Ted Hughes' River ». Non publié. URL : <http://ann.skea.com/TedHughesRiver.pdf>
- VERNANT, Jean-Pierre. « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide ». In *L'Homme*, tome 25, n°93, 1985, 31-58. URL : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1985_num_25_93_368541
- WOODS, William F. « Nature and the Inner Man in Sir Gawain and the Green Knight ». In *The Chaucer Review*, vol. 36, 2002/3, 209–227. URL : <https://www.jstor.org/stable/25096166>

* Pour les ouvrages précédés d'une astérisque, le nom seul de l'auteur sert de référence.

Index

A

‘Aṭṭār, Farīd ad-Dīn, 61, 635, 703,
704, 706, 787, 795, 796, 797
A Few Crow Poems, 27
Abel Cross, Crimsworth Dene,
698, 699
Accused, The, 39, 462, 463, 635,
646, 647, 652, 739
Acrobats, 800
Adam and the Sacred Nine, 42,
304, 441, 659, 667, 668, 677,
709, 762, 780, 789, 793, 796,
806, 810
Adorno, Theodor A., 23, 24
After the First Fright, 39, 85, 366,
367, 374, 378, 423, 462, 520
After There Was Nothing Came a
Woman, 39, 463, 763, 765, 782
Alberti, Leon Battista, 93
Alighieri, Dante degli, 316, 557,
783, 794, 799
Allama Prabhu, 643, 758, 795
Alvarez, Alfred, 13, 14
Amulet, 288
Ancient Briton Lay Under His
Rock, The, 822
And the Phoenix Has Come, 789
Andreae, Johann Valentin, 41,
463, 536, 647, 652
Andriot-Saillant, Caroline, 679
Anvar, Leili, 61, 635, 703, 704,
797, 831
Apple Tragedy, 172, 174, 181,
270, 276, 322
Aristote, 57, 58, 203, 481, 502,
520, 745, 779
Artaud, Antonin, 32, 473, 474,
475
As I Came, I Saw a Wood, 39,
463, 645, 648, 739, 792
Auction, 711
Auction at Stanbury, 711
Auden, Wystan Hugh, 13, 65, 66,
228

B

Bachelard, Gaston, 566
Bacon, Francis, 67, 68, 80, 90, 773

Bakhtine, Mikhaïl, 284, 285, 286,
298, 299, 439, 819
Ballad From a Fairy Tale, 21
Baptist, The, 39, 462, 686, 700,
709, 784
Basavaṇṇa, 754
Baskin, Leonard, 10, 24, 25, 26,
39, 40, 48, 56, 151, 157, 187,
306, 351, 367, 387, 399, 423,
424, 429, 430, 457, 461, 462,
465, 466, 471, 474, 549, 588,
637, 645, 647, 653, 658, 669,
670, 684, 687, 696, 697, 739,
762, 765, 786, 807
Bataille, Georges, 245
Battle of Osfrontalis, The, 86, 261,
293, 299, 323, 326, 438
Baudelaire, Charles, 97, 411, 432,
655
Bayonet Charge, 184, 189, 192,
343
Bear, The, 694, 720
Beckett, Samuel, 398
Bedtime Story, A, 108, 110, 112,
158, 207, 295, 296, 297, 298,
309, 322
Beethoven, Ludwig van, 128, 159,
160, 161, 299, 600, 613
Benjamin, Walter, 738
Bentham, Jeremy, 132
Bentley, Paul, 23, 100, 232, 233,
235, 244, 245, 247, 248, 252,
253, 294, 298, 299, 325, 382,
385, 452, 453, 533, 730, 731,
819, 820
Bergamín, José, 805
Bergson, Henri, 331, 333, 334
Big Animal of Rock, The, 648,
657, 711
Black Beast, The, 147, 148, 169,
208, 287, 314, 340, 342, 629
Blake, William, 14, 65, 95, 102,
103, 104, 108, 116, 371, 444,
463
Blanchot, Maurice, 60, 62, 631,
688, 690, 691, 692, 693, 694,
812, 813
Boom, 129, 133, 318, 320, 323
Bowled Over, 185, 191
Bowra, Cecil Maurice, 11, 708
Bradshaw, Graham, 40, 41, 463

Bride and Groom Lie Hidden for
Three Days, 39, 463, 739, 763,
770, 772, 782, 786
Bridestones, 656, 657, 725
Brook, Peter, 30, 33, 463, 467,
468, 471, 472, 473, 475, 610,
611, 612, 613, 614, 615
Brooks, Cleanth, 243, 250
Bujon, Anne-Lorraine, 44, 290,
450, 451, 458, 462, 464, 466,
668
Bull Moses, The, 739
Burnt Fox, The, 732

C

Calderón de la Barca, Pedro, 31,
611
Campbell, Joseph, 58, 482, 597,
681, 682, 683, 684, 701, 702
Canal's Drowning Black, The,
458, 820
Carnival, 161, 299, 356, 357
Cat and Mouse, 107
Cavafy, Constantin, 650
Cave Birds, 27, 38, 39, 40, 41, 42,
43, 47, 48, 51, 55, 56, 61, 69,
73, 85, 102, 205, 305, 315, 336,
341, 342, 343, 347, 351, 366,
374, 378, 379, 382, 384, 386,
395, 399, 418, 419, 420, 422,
424, 426, 427, 430, 441, 461,
462, 463, 464, 466, 471, 474,
483, 520, 529, 536, 537, 540,
543, 544, 550, 561, 567, 587,
589, 607, 624, 630, 634, 635,
636, 637, 643, 647, 650, 652,
653, 655, 656, 658, 659, 665,
667, 683, 686, 687, 694, 696,
700, 702, 703, 709, 718, 720,
738, 758, 763, 769, 770, 775,
776, 781, 784, 789, 806, 807,
810, 812
Céline, Louis-Ferdinand, 288, 289,
291, 295, 307, 309, 359
Childish Prank, A, 86, 173, 178,
204, 270, 278, 279, 294, 329,
337
Chrétien, Jean-Louis, 62, 633,
654, 655, 656, 659, 722, 723,
724, 725, 743, 744, 749, 756,
759, 761, 763, 791, 805

Cleopatra to the Asp, 587
 Complaint, 117
 Conjuring in Heaven, 87, 341, 371, 372, 373, 397
 Conquest, Robert, 14, 214
 Conrad, Joseph, 316, 359, 360
 Contender, The, 201, 204, 208, 296, 347, 354
 Conversion of the Reverend Skinner, The, 713, 717
 Corbin, Alain, 284
 Crag Jack's Apostasy, 714
 Criminal Ballad, 296, 298, 302, 322, 335, 346, 347
Crow, 8, 9, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 38, 40, 48, 51, 52, 53, 54, 56, 76, 77, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 108, 114, 116, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 152, 155, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 179, 182, 187, 188, 189, 200, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 269, 270, 273, 274, 277, 278, 280, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 314, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 343, 344, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 369, 370, 371, 372, 373, 394, 397, 431, 437, 438, 439, 440, 449, 464, 476, 477, 482, 512, 532, 536, 540, 541, 624, 625, 626, 653, 675, 677, 678, 680, 709, 743, 753, 770, 774, 799, 812
Crow Alights, 90, 215, 283, 291, 350, 357, 369, 371
Crow and Mama, 138, 287, 294, 329, 338
Crow and Stone, 290, 327
Crow and the Birds, 86, 293, 300, 301
Crow and the Sea, 87, 327, 342
Crow Blacker Than Ever, 86, 208, 270, 282, 292, 293, 322
Crow Communes, 87, 173, 175, 177, 178, 210, 279, 322, 337, 341

Crow Frowns, 338
Crow Goes Hunting, 258, 259, 305, 322, 438
Crow Hears Fate Knock on the Door, 90, 98, 138, 291, 326, 532, 536
Crow Improvises, 283, 296, 302
Crow Nerve Fails, 87
Crow on the Beach, 30, 327
Crow Paints Himself into a Chinese Mural, 354, 357, 358, 397
Crow Sickened, 87, 341, 357, 371
Crow the Just, 208, 209
Crow Tries the Media, 273, 277, 283, 299, 323, 350, 431, 438
Crow Tyrannosaurus, 164, 166, 187, 210, 280, 283, 292, 323, 335, 337, 350
Crow Wakes, 27
Crow's Account of St George, 148, 149, 169, 178, 202, 207, 218, 272, 282, 312, 313, 315, 322, 350, 351, 357, 435, 441, 476, 482, 629, 630, 653
Crow's Account of the Battle, 168, 188, 189, 280, 322, 342, 744
Crow's Battle Fury, 282, 291, 292, 294, 329, 331, 334, 438
Crow's Elephant Totem Song, 161, 164, 166, 184, 280, 283, 296, 312, 322, 380
Crow's Fall, 210, 293, 322, 323, 328
Crow's First Lesson, 87, 139, 171, 197, 270, 277, 291, 293, 323, 337
Crow's Last Stand, 209, 291
Crow's Nerve Fails, 211, 212, 293, 338
Crow's Playmates, 87, 98, 152
Crow's Song About Prospero and Sycorax, 150
Crow's Song of God, 206, 207, 281, 283, 284
Crow's Song of Himself, 86, 175, 210, 287
Crow's Theology, 178, 180, 338
Crow's Undersong, 288, 322, 431, 625, 626
Crow's Vanity, 352, 354, 397
Crowcolour, 95, 209
Crown Point Pensioners, 824
Curllews, 679, 699, 712

D

Daraki, Maria, 496, 497, 503, 504, 557, 595
Dark River, The, 461, 631, 822
Dāsimayya, Dēvara, 772
Dawn's Rose, 314, 317, 320, 321, 326, 327, 350, 397, 744
Decay of Vanity, The, 117, 275
Deleuze, Gilles, 773, 776, 805, 809, 810, 823, 824
Descartes, René, 67, 68, 78, 79, 84, 85, 90, 91, 92, 100, 811
Détienne, Marcel, 480, 481, 484, 506, 583
Dick Straightup, 43, 130, 158
Didi-Huberman, Georges, 720, 721, 728, 729, 731, 732, 733, 738, 741, 794, 804, 805, 806, 835
Disaster, A, 90, 200, 201, 208, 314
Donne, John, 14, 243
Door, The, 95, 209, 210, 293, 326
Douglas, Keith, 168, 169, 669, 818
Dove Came, The, 780
Dream of Horses, A, 707

E

Egg-Head, 79, 81, 82, 94, 95, 96, 98, 110, 156
Eliade, Mircea, 21, 41, 59, 463, 472, 486, 487, 516, 546, 547, 548, 550, 554, 561, 562, 563, 565, 566, 568, 569, 571, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 586, 591, 597, 602, 603, 604, 605, 606, 618, 619, 708, 709, 713, 819
Eliot, Thomas Stearne, 9, 32, 54, 55, 57, 60, 228, 314, 315, 316, 320, 321, 323, 340, 341, 342, 357, 360, 375, 376, 377, 390, 392, 394, 400, 430, 469, 494, 558, 588, 621, 647, 652, 653, 669, 712, 802, 803
Épilogue (de Gaudete), 36, 37, 38, 108, 255, 304, 390, 422, 476, 497, 541, 549, 629, 633, 634, 641, 642, 643, 647, 655, 661, 663, 664, 666, 667, 668, 675, 698, 699, 700, 702, 709, 717, 718, 724, 734, 741, 744, 749, 751, 752, 753, 754, 756, 758, 770, 771, 773, 779, 782, 784, 786, 790, 792, 795, 798, 799, 808

Eschenbach, Wolfram von, 378, 445
 Eschyle, 31
 Euripide, 467, 478, 503, 505, 531
 Examination at the Womb-Door, 83, 208, 287, 290, 325, 326
 Executioner, The, 39, 462, 543, 589, 629, 696, 720, 738, 742, 781
 Existential Song, 532

F

Faas, Ekbert, 14, 15, 16, 22, 29, 30, 52, 53, 151, 155, 156, 213, 214, 215, 221, 222, 228, 250, 251, 257, 290, 307, 431, 440, 449, 451, 481, 487, 520, 541, 642, 643, 770, 812, 818, 819
 Fair Choice, 124
 Famous Poet, 110, 111, 127, 274
 Fattal, Michel, 198, 199, 200
 February, 495
 Fern, 752, 808
 Finale, 39, 41, 304, 462, 812
 First, Mills, 195, 714
 First, the Doubtful Charts of Skin, 39, 463, 589, 650, 739
 Flayed Crow in the Hall of Judgement, A, 39, 462, 624, 683, 687, 698, 739, 784
 Fleeing from Eternity, 675
 Fontaine, Philippe, 638, 639
 Football at Slack, 826
 For Billy Holt, 657
 Foucault, Michel, 132
 Fourth of July, 105, 106, 108
 Fragment of an Ancient Tablet, 137, 140, 322, 532
 Freud, Sigmund, 123, 140, 299, 393, 395, 401, 402, 416, 418, 547, 674, 731, 761
 Full Moon and Little Frieda, 21, 729

G

Gallard, Martine, 402, 416, 417
 Gatekeeper, The, 39, 462, 536, 538, 540, 548, 549, 550, 702, 739
Gaudete, 27, 35, 36, 38, 40, 48, 56, 57, 89, 123, 125, 128, 129, 133, 160, 161, 165, 168, 255, 304, 328, 331, 332, 334, 335, 336, 342, 348, 357, 375, 378, 380, 383, 384, 386, 389, 394, 395, 397, 400, 403, 404, 408,

409, 416, 418, 422, 431, 432, 433, 441, 442, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 471, 476, 477, 478, 481, 483, 484, 486, 488, 494, 496, 497, 498, 499, 501, 503, 504, 506, 511, 512, 514, 518, 520, 521, 525, 528, 529, 531, 533, 536, 538, 541, 549, 551, 555, 559, 561, 563, 566, 571, 572, 577, 578, 580, 582, 583, 585, 586, 589, 598, 600, 603, 604, 606, 618, 623, 624, 629, 630, 633, 638, 641, 642, 643, 647, 654, 655, 661, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 675, 694, 698, 699, 702, 709, 717, 721, 723, 734, 740, 741, 744, 748, 751, 752, 753, 756, 758, 770, 773, 779, 782, 784, 786, 788, 790, 792, 795, 798, 799, 802, 806, 807, 808
 Genesis of Evil, 174, 181
 Genet, Jean, 800
 Genette, Gérard, 436, 437, 471
 Ghost-Crabs, 20, 357, 358, 359, 550, 570
 Gifford, Terry, 36, 69, 450, 675, 808
 Girard, René, 203, 481, 497, 499, 501, 504, 505, 506, 512
 Glimpse, 322, 723, 743, 744
 Gnat-Psalm, 3, 20, 800, 801
 Godwin, Fay, 42, 43, 44, 48, 56, 135, 194, 399, 457, 458, 459, 461, 656, 711, 714, 728, 820, 826, 828, 829
 Goethe, Johann Wolfgang von, 41, 47, 61, 722
 Gog, 20, 357, 358, 372, 435, 441, 444, 587, 598, 688, 690, 718, 751
 Graves, Robert, 16, 17, 40, 50, 51, 57, 68, 69, 73, 101, 102, 104, 105, 110, 112, 117, 118, 137, 170, 179, 180, 218, 219, 264, 265, 266, 267, 276, 277, 418, 476, 477, 478, 479, 482, 487, 488, 489, 490, 491, 493, 494, 503, 555, 568, 597, 636, 702, 750
 Green Mother, 665
 Green Mother, A, 39, 462, 643, 739
 Green Wolf, The, 493, 494, 496, 550, 570, 623
 Greenway, John, 304
 Grégoire, Franz, 484

Grief for Dead Soldiers, 186, 191, 192, 193, 195, 196
 Grin, A, 344, 345, 346, 347, 366
 Grouse-Butts, 809
 Guattari, Félix, 773, 776, 823, 824
 Guide, The, 39, 462, 697, 700, 702, 739, 782
 Gurney, Ivor, 188

H

Haberer, Adolphe, 673, 674
 Hag, The, 121, 125, 127
 Handke, Peter, 31, 611, 612, 741
 Hardcastle Crags, 459, 460, 461
 Harvesting, The, 20, 360, 361, 362, 365
Hawk in the Rain, The, 13, 14, 15, 16, 43, 79, 117, 127, 157, 185, 186, 189, 205, 214, 216, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 244, 248, 267, 269, 272, 290, 304, 343, 347, 459, 651, 713, 732, 820, 821
 Hawk Roosting, 22, 215, 221, 223, 228, 229, 248, 251
 Haworth Parsonage, 657
 Heaney, Seamus, 9, 16, 47, 367
 Heather, 648, 657, 788
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 166
 Heidegger, Martin, 38, 62, 136, 203, 547, 634, 636, 659, 660, 661, 662, 663, 665, 666, 693, 694, 726, 727, 736, 745, 779, 807, 808
 Heptonstall, 691, 788, 809, 824, 825
 Heptonstall Cemetery, 825
 Heptonstall Old Church, 788, 809
 Her Husband, 128, 158
 Héraclite, 57, 77, 83, 198, 199, 203, 478, 479, 484, 492, 496, 553, 556, 562, 598, 629, 638, 640, 779, 784
 Hésiode, 59, 137, 514, 557, 558, 575
 Hill-Stone Was Content, 134, 135, 253, 254, 656, 657
 His Legs Ran About, 39, 463, 765, 771, 782
 Historian, 106, 108
 Hodgart, Matthew, 11
 Homère, 199, 239, 286, 437, 514
 Hopkins, Gerard Manley, 14, 382
 Horrible Religious Error, A, 86, 136, 137, 171, 270, 439, 744
 Horses, The, 43, 651, 652

House of Taurus, The, 467, 503
How Water Began to Play, 287,
 677, 678, 680
Howling of Wolves, The, 20, 444,
 670, 671, 673, 674
Hugo, Victor, 421, 724

I

In April, 649, 712
In Laughter, 294, 330, 331, 334,
 438
*In These Fading Moments I
 Wanted to Say*, 39, 382, 383,
 384, 387, 462, 696, 700
Interrogator, The, 39, 420, 423,
 462
Invitation to the Dance, 157, 184,
 283

J

Jaguar, The, 127, 215, 221, 244,
 247, 248
Jeanmaire, Henri, 478, 480, 484,
 513, 514, 557, 598
Joyce, James, 728
Judge, The, 39, 102, 420, 462, 738
Jung, Carl Gustav, 41, 51, 52, 61,
 75, 76, 77, 137, 142, 143, 217,
 218, 220, 295, 299, 304, 322,
 345, 394, 414, 415, 416, 417,
 418, 419, 428, 463, 583, 596,
 608, 609, 629, 633, 637, 638,
 652, 680, 681, 682, 683, 684,
 685, 686, 693, 702, 761, 762,
 763, 776, 777

K

Karma, 183, 187, 190, 192, 196
Keats, John, 21, 243, 442, 761
Keen, Peter, 48, 56, 399, 457
Kerényi, Karl, 38, 217, 304
Kierkegaard, Søren, 723
Kill, A, 207, 280, 281, 318, 320,
 321
King of Carrion, 208, 223, 256,
 321
Knight, The, 39, 462, 653, 655,
 658, 660, 661, 687, 739, 766
Kreutzer Sonata, 160
Kristeva, Julia, 54, 183, 216, 233,
 268, 269, 275, 276, 277, 288,
 289, 291, 292, 293, 294, 295,
 307, 309, 310, 324, 328, 441,
 499, 550, 730, 731

L

La Cassagnère, Christian, 319
Lacan, Jacques, 83, 96, 124, 141,
 165, 166, 175, 233, 244, 245,
 246, 250, 251, 279, 280, 302,
 382, 401, 674, 679
Lawrence, David Herbert, 14, 81,
 178, 649
Leaf Mould, 459, 460, 714
Lévi-Strauss, Claude, 32
Light, 789, 790
Light Falls Through Itself, 679,
 757
Lindsay, David, 611, 612
Lineage, 172, 206, 207, 212, 280,
 282, 287, 318, 350, 372
Littleblood, 8, 304, 753
Logos, 25, 53, 83, 154, 169, 170,
 174, 205, 206
Long Screams, 679, 699
Long Tunnel Ceiling, The, 820,
 821
Lorca, Federico García, 10
Lovesong, 267, 269, 272, 279,
 280, 288, 322
Ludwig's Death Mask, 159
Lullaby, 288
Lumb Chimneys, 460, 698, 714,
 819
Lupercal, 16, 22, 43, 101, 105,
 106, 107, 127, 130, 157, 158,
 216, 227, 231, 232, 250, 251,
 290, 304, 495, 496, 587, 704,
 707, 714, 716, 735, 739, 800
Lupercalia, 304, 494, 495, 496,
 569, 570, 571

M

Macaw and Little Miss, 122, 123,
 125, 127, 248
Magical Dangers, 83, 84, 341
Mallarmé, Stéphane, 691, 804
*Man Seeking Experience Enquires
 His Way of a Drop of Water,
 The*, 79, 80, 94, 95, 110, 125
Martyrdom of Bishop Farrar, The,
 304
Mathet, Marie-Thérèse, 245, 246,
 248, 250
Mayday on Holderness, 568, 569,
 570, 571, 627
Merleau-Ponty, Maurice, 723,
 724, 729, 733, 743, 745, 746,
 759, 760
Mill Ruins, 714
Milton, John, 265, 810, 819

Modest Proposal, A, 118, 119,
 120, 123, 125, 165
Moore, Marianne, 13
Moortown, 34, 42
Moulin, Joanny, 32, 319, 596, 597,
 598, 673, 679, 690, 691, 717,
 753, 771, 772, 775, 776, 777,
 778, 779, 789, 813
Mount Zion, 204, 205, 254, 458
Munch, Edvard, 206
Myth and Education, 55, 61, 95,
 96, 109, 112, 119, 131, 146,
 156, 164, 313, 372, 392, 399,
 721, 816, 817

N

Näcke, Paul, 401
Nasr, Sayyid Hossein, 33
Nerval, Gérard de, 268, 269
Nicholas Ferrer, 716
Nicholson, Max, 22, 66
Nietzsche, Friedrich, 50, 51, 52,
 53, 54, 70, 71, 73, 78, 153, 154,
 155, 170, 171, 176, 177, 179,
 312, 313, 371, 399, 478, 479,
 480, 566, 579, 595, 596, 597,
 598, 599, 600, 636, 637, 638,
 639, 640, 719, 803, 804
Notes for a Little Play, 277, 278,
 308, 322, 337, 350
November, 232

O

Oedipus Crow, 87, 145, 207, 283,
 328, 338, 439, 532, 537
*Only a Little Sleep, a Little
 Slumber*, 39, 463, 643
Orghast, 12, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
 48, 56, 395, 396, 399, 427, 437,
 441, 467, 468, 470, 471, 472,
 473, 475, 561, 609, 610, 611,
 613, 614, 615, 624, 669, 776,
 779
Otter, An, 734
Out, 21, 186, 188, 192, 195, 197,
 346
Ovide, 211, 402, 403
Owl Flower, The, 39, 462, 739,
 782, 784, 808

P

Parlour-Piece, 125, 126, 128
Pennines in April, 43
Perfect Forms, The, 101, 102, 103,
 110, 205

Pétrarque, 794
 Pibroch, 100, 313, 369, 370, 371
 Pike, 22, 127, 215, 221, 223, 224,
 229, 230, 234, 237, 251, 820
 Pilinszky, János, 23, 24, 632, 669
 Plaintiff, The, 39, 422, 462, 587,
 607, 738, 785
 Plath, Sylvia, 13, 20, 21, 24, 28,
 45, 503, 536, 664, 670, 734,
 750
 Platon, 69, 93, 103, 112, 127, 199,
 239, 240, 471, 513, 520, 560,
 636, 772
 Plotin, 679, 723
 Plutarque, 497, 556
Poetry in the Making, 22, 53, 215,
 226, 230, 232, 234, 235, 237,
 241, 249, 258, 259, 260, 305,
 469, 472, 613, 736, 816, 819,
 826
 Popa, Vasko, 398, 399, 437, 466,
 471, 475, 632, 669
 Prologue (de *Gaudete*), 35, 37, 56,
 57, 334, 335, 336, 357, 375,
 379, 380, 381, 382, 394, 400,
 401, 402, 403, 404, 405, 409,
 414, 422, 431, 432, 434, 445,
 446, 447, 448, 454, 476, 478,
 483, 486, 487, 489, 490, 491,
 492, 497, 498, 499, 503, 504,
 506, 513, 516, 518, 519, 521,
 526, 529, 533, 540, 541, 545,
 554, 561, 572, 578, 594, 595,
 598, 620, 621, 629, 664, 740,
 798
 Prometheus On His Crag, 34, 42,
 48, 59, 304, 319, 321, 336, 339,
 349, 368, 386, 395, 424, 425,
 426, 427, 430, 437, 441, 483,
 538, 557, 567, 571, 609, 617,
 630, 635, 640, 642, 649, 674,
 768, 778, 780, 788
 pseudo-Apollodore, 513
 Public Bar TV, 130, 131

R

Radin, Paul, 52, 76, 77, 217, 218,
 220, 304, 322, 394
 Rain Horse, The, 20, 357, 360,
 361, 362, 363, 364, 365
 Ramanujan, Attipate
 Krishnaswami, 634, 642, 643,
 754, 757, 758, 772, 795, 831
 Rank, Otto, 56, 393, 394, 395,
 403, 404
 Ransom, John Crowe, 227, 228
 Relic, 704, 705

Remains of Elmet, 42, 44, 45, 48,
 56, 62, 97, 133, 134, 135, 194,
 204, 253, 305, 399, 457, 458,
 459, 460, 478, 493, 503, 556,
 631, 648, 656, 667, 679, 698,
 702, 711, 714, 725, 727, 728,
 757, 788, 809, 819, 822, 826,
 828, 829
 Rescue, The, 444
 Reveille, 177, 178, 277, 278
 Revenge Fable, 114, 115, 116,
 277, 283, 296, 322, 744
 Ricœur, Paul, 736, 737
 Riddle, A, 39, 462, 739, 758, 759,
 761, 765, 781, 785
 Riding, Laura, 32
 Rilke, Rainer Maria, 655, 691,
 694, 725, 726, 756, 793
 Ripley, George, 41
 Risen, The, 39, 462, 463, 739,
 782, 786, 789
River, 43, 48, 56, 399, 457, 821,
 829, 842
 River, The, 822
 Roberts, Neil, 28, 36, 69, 450,
 675, 808
 Robin Song, 178, 290, 710
 Robinson, Craig, 26, 37, 38, 44,
 45, 79, 80, 81, 85, 136, 297,
 418, 420, 421, 423, 634, 636,
 647, 651, 652, 686, 693, 698,
 735, 736, 808, 810
 Romilly, Jacqueline de, 531, 532
 Rosset, Clément, 56, 59, 398, 404,
 405, 406, 407, 408, 411, 412,
 413, 414, 433, 434, 440, 475,
 483, 485, 527

S

Sagar, 821, 822, 830
 Sagar, Keith, 9, 10, 14, 15, 16, 22,
 23, 27, 28, 34, 35, 38, 41, 42,
 43, 58, 78, 113, 116, 137, 148,
 152, 214, 215, 219, 258, 289,
 295, 306, 333, 378, 432, 444,
 445, 461, 463, 467, 482, 490,
 491, 494, 495, 504, 640, 649,
 650, 688, 691, 750, 827
 Saïd, Suzanne, 238, 240
 Scapegoat, The, 39, 462, 739
 Schopenhauer, Arthur, 299, 599,
 803
 Scigaj, Leonard, 22, 45, 78, 95,
 135, 228, 232, 234, 235, 303,
 304, 371, 372, 373, 536, 571,
 673, 701, 800, 801

Scream, The, 39, 102, 205, 342,
 343, 367, 374, 462, 520
 Second Glance at a Jaguar, 215,
 221, 244, 246, 247, 248, 444
 Secretary, 127, 128
Selected Poems 1982, 42
 Shackleton Hill, 667
*Shakespeare and the Goddess of
 Complete Being*, 18, 40, 49, 51,
 52, 58, 59, 65, 66, 68, 71, 72,
 73, 74, 75, 113, 114, 115, 117,
 118, 140, 144, 152, 154, 218,
 442, 468, 469, 477, 483, 511,
 512, 538, 554, 555, 556, 557,
 580, 581, 582, 583, 584, 587,
 588, 589, 591, 592, 593, 594,
 616, 620, 621, 624, 625, 626,
 627, 628, 750, 766, 767, 768,
 771, 782, 783, 784, 798, 799
 Shakespeare, William, 9, 11, 14,
 15, 17, 18, 19, 20, 35, 40, 47,
 48, 49, 50, 51, 52, 58, 59, 65,
 66, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 113,
 114, 115, 116, 117, 118, 133,
 137, 140, 141, 144, 147, 150,
 154, 155, 156, 180, 218, 219,
 259, 270, 286, 440, 441, 442,
 468, 477, 483, 511, 512, 529,
 537, 554, 555, 556, 557, 567,
 571, 580, 582, 587, 588, 591,
 592, 593, 594, 596, 599, 601,
 616, 620, 621, 624, 625, 626,
 627, 628, 708, 750, 766, 782,
 783, 784, 798, 799, 818, 819,
 827, 828, 839
 She Seemed So Considerate, 39,
 382, 383, 387, 462
 Sheep Went on Being Dead, The,
 253
 Shelley, Percy Bysshe, 319
 Singers, 107, 112, 130, 158
 Sitwell, Osbert, 188
 Six Young Men, 43, 185, 192,
 196, 347, 459, 460
 Sjöman, Vilgot, 35, 450, 451
 Skea, Ann, 46, 47, 49, 70, 457,
 463, 815
 Skylark Came, The, 793, 794
 Skylarks, 20, 793, 794, 800
 Sluttiest Sheep in England, The,
 205, 819
 Smile, The, 344, 345, 346, 366
 Smith, Anthony Charles Hockley,
 20, 31, 32, 33, 396, 427, 467,
 468, 470, 471, 472, 609, 610,
 611, 612, 613, 614, 615, 775
 Snake Hymn, 182, 322
 Snow, 20, 88, 89, 360

Sole of a Foot, The, 806
 Something Was Happening, 39,
 463, 529, 537, 544, 545, 646
 Song, 267
 Song for a Phallus, 139, 141, 285,
 289, 296, 321, 437, 439, 440,
 441
 Song of a Rat, 20, 121, 670, 671
 Song, The, 677
 Sophocle, 146, 440, 499, 532
 Spender, Stephen, 13, 458
 Spring-Dusk, 699, 702, 712, 788
 Stanbury Moor, 680, 820
 Stations, 385, 692, 693, 720
 Steiner, George, 794, 795
 Still Life, 99, 347
 Strawberry Hill, 157
 Summoner, The, 39, 351, 420,
 462, 739
 Sunday, 20, 120, 130
 Sunstruck, 826
 Swift Comes the Swift, The, 668
 Swift, Jonathan, 94, 95, 106, 119,
 122

T

That Moment, 86, 215, 342
 That Morning, 822
 Theology, 20, 25, 172, 177
 Thomas, Dylan, 14
 Thought-Fox, The, 732, 734, 736
Three Books, 43, 419, 464
 Thrushes, 215, 221, 223, 224, 226,
 227, 229
 Tick Tock Tick Tock, 825
 To Paint a Water-Lily, 233, 234,
 236, 237, 242, 250
 Tree, 204
 Truth Kills Everybody, 168, 291
 Two Eskimo Songs, 304, 322,
 675, 677, 680

Two Legends, 209, 212, 280, 281,
 283, 287, 293, 314, 338
 Two Phases, 272
 Two Trees at Top Withens, 253,
 728, 809

U

Urn Burial, 704, 707, 708

V

Valéry, Paul, 804
 Vernant, Jean-Pierre, 478, 481,
 485, 501, 502, 553, 598
 View of a Pig, 22, 250, 251, 253
 Voyage, The, 704

W

Wadsworth Moor, 648, 788
 Walder, Dennis, 242
 Walking Bare, 39, 462, 782, 806
 Wallon, Henri, 401
 Walls, 205, 254, 255
 Walls at Alcomden, 205, 253
 Warriors of the North, The, 105,
 183
 Wen Chung, Chou, 22, 772
 West Laithe Cobbles, 699
 West, Thomas, 24, 231, 631
 Widdop, 727, 757
 Wild Duck, The, 709
 Wild Rock, 133, 135, 253, 254,
 458, 648, 656, 657
 Wind, 43, 127, 129, 656
 Wind Flashes the Grass, A, 752,
 793, 808
 Wings, 82, 88, 89, 92, 97, 98, 101,
 156, 205, 313, 347, 350
Winter Pollen, 10, 11, 12, 15, 17,
 18, 19, 21, 23, 24, 25, 29, 30,

32, 35, 47, 53, 55, 57, 58, 60,
 62, 67, 73, 74, 95, 97, 109, 110,
 112, 113, 119, 131, 146, 147,
 150, 153, 154, 164, 169, 188,
 215, 216, 217, 221, 222, 223,
 224, 225, 226, 230, 235, 236,
 238, 241, 242, 249, 259, 261,
 289, 306, 313, 314, 315, 317,
 320, 372, 375, 395, 398, 399,
 400, 429, 430, 434, 442, 465,
 466, 469, 470, 472, 473, 479,
 485, 551, 558, 565, 588, 597,
 614, 615, 616, 621, 632, 633,
 634, 669, 670, 703, 708, 712,
 719, 721, 722, 732, 734, 736,
 739, 779, 803, 816, 817, 818,
 828

Wodwo, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 48,
 56, 82, 83, 88, 89, 99, 105, 120,
 121, 128, 129, 130, 158, 159,
 169, 174, 177, 186, 188, 190,
 191, 205, 233, 244, 276, 304,
 346, 347, 357, 358, 360, 361,
 362, 363, 364, 365, 366, 372,
 385, 397, 399, 422, 442, 443,
 444, 445, 446, 447, 449, 488,
 493, 496, 574, 588, 598, 623,
 630, 670, 688, 691, 694, 720,
 729, 731, 752, 774, 793, 800,
 810, 811, 812

Word That Space Breathes, The,
 657

Wound, The, 20, 21, 41, 56, 399,
 445, 448, 449, 450, 488, 573,
 688

Y

Yeats, William Butler, 12, 14, 68,
 588, 598, 616, 690, 691

Nuées d'oiseaux et crocus évangiles : Ted Hughes et le poème de l'être complet

Résumé

Cette thèse a pour objet l'œuvre du poète britannique Ted Hughes et se concentre sur la question de l'accomplissement de l'être et du langage. Le poète décrit le parcours de l'homme du « logos », héritier de Socrate et de Descartes, criminel châtié pour avoir voulu, par la seule force de son esprit, se faire maître et possesseur de son corps et de la nature tout entière. La mythologie personnelle que Ted Hughes développe dans son œuvre poétique et critique lui permet d'y tracer l'infini cheminement du sujet humain qui, reconnaissant ses torts envers la Déesse de l'Être Complet, sa Terre-Mère et sa Fiancée Sacrée, à la fois Reine des Enfers et Fleur du Paradis, renonce à tout et accepte de s'offrir en un don absolu. C'est par cette métamorphose qu'a lieu l'ultime et inespéré « miracle poétique » qui révèle le noyau vital, divin et insondable de l'être poétique. Il faut, selon le poète, parler comme les animaux et les oiseaux, qui, bien au-delà des mots des hommes, parviennent à faire valoir la vérité de l'existence dans ce qu'elle a de plus « étrange, beau, pathétique et terrible ». Il faut comprendre la musique silencieuse du vent, de l'herbe et des pierres : ils portent la vérité ineffable d'une Déesse sans nom, « Annonciation de glaise, d'eau et de soleil » ou « crocus évangile » qui impose à l'homme de tout risquer et de s'offrir sans réserve. C'est le don du funambule errant qui danse sur un fil infini comme s'il était déjà mort : il connaît la douceur de l'agonie et la douleur de l'extase, il en a fait sa plaie noire et son joyau arc-en-ciel, magie de poésie qui fonde le cœur insondable de l'être et du langage.

Mots-clés : Ted Hughes ; poésie ; poétique ; poésie anglaise du XXe siècle ; microanalyse et critique littéraires ; violence ; religion ; être ; langage.

Cloudy Birds and Crocus Evangels. Ted Hughes and the Poem of Complete Being

Summary

This thesis explores Ted Hughes's poetic work and focuses on the question of the completion of being and of language. The poet sheds light on the man of 'logos', heir to Socrates and Descartes, criminal because he wanted, by the sole force of his rational mind, to own and control the outer world of nature and to be the master of the inner world of his individuality, body and soul alike. The myths and stories that fill Ted Hughes's poetic and critical work trace the trajectory of a human being who has acknowledged the harm he has done and asks for forgiveness to the Goddess of Complete Being, both his Mother-Earth and Sacred Bride, both Queen of Hell and Flower of Paradise. As he surrenders to her unconditionally, an ultimate and 'last-ditch miracle' occurs, one that reveals his true and divine 'self at the source', his 'vital nucleus' and 'the most inaccessible thing of all'. According to the poet, one should speak like the animals and the birds that, far beyond human words, manage to 'express this being pure and without effort' and a truth 'at the core of us – strange, beautiful, pathetic, terrible'. One should decipher the inaudible music of the wind, the grass and the rocks, because it bears the truth of a nameless Goddess, the 'Annunciation of clay, water and sunlight', or the 'crocus evangels', which tell man that he should take all the risks throughout his journey. The human being that the poet describes has a black wound on his body and a rainbow jewel in his soul; he has been through the softness of agony and the sorrows of ecstasy – and thus he feels the inmost core of being and of language, and the secret of the magic spell cast by poetry.

Keywords : Ted Hughes; poetry; poetics; 20th-century English poetry; literary criticism; violence; religion; being; language.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE :

ED IV – Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études anglophones

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES