

DAVI ARRIGUCCI JR

Architecture de la mémoire¹

Pour Malu

Qual a forma do poeta? Qual seu rito?

Qual sua arquitetura?

Murilo Mendes, «Meditação de Agrigento»

Tu as tout disposé avec mesure, nombre et poids.

Livre de la Sagesse (11, 24)

Plus de vingt ans après ses débuts, l'art qu'avait Murilo Mendes d'organiser le désordre se révéla totalement, en pleine lumière méditerranéenne, dans les treize poèmes de *Siciliana* (1954-1955) qui marquèrent sa première rencontre avec le paysage européen. C'est là que se produisit la rencontre décisive de son expérience poétique avec un *paysage autre*, incorporé à la substance la plus profonde et la plus intime de ses vers. Cette rencontre, en l'occurrence, fut une forme de révélation.

Le poète s'est longuement préparé à cette quête de l'autre qui définit bien son esprit. Cela requiert une lente sédimentation de l'expérience jusqu'à l'instant imprévu de la révélation, fruit du moment et de la nuit d'Idumée, comme le dit le vers de Mallarmé. L'art de Murilo Mendes est en grande partie un *ars inveniendi*, un art de l'invention qui dépend, comme l'indique l'origine du terme, d'une rencontre.

On se tromperait en pensant que la poésie murilienne née de cette recherche est une simple « poésie du voyage ». Elle est en vérité très peu circonstancielle et s'accroche aux mouvements profonds de la sensibilité et aux besoins les plus intimes de l'expression que couronne la découverte de la forme. On doit donc plutôt cela à une disposition fondamentale de l'esprit du poète, à son désir de connaissance qui débouche sur une identification à l'autre, le principe d'où naissent ses images, révélatrices de l'autre et de soi-même.

Il suffit de voir comment il s'achemina, aimanté, vers certains lieux d'élection: Minas Gerais, Sicile, Espagne. Autant de lieux imprégnés d'histoire, d'une riche mémoire culturelle et de vie ardente en étroite relation avec le sacré, sous une apparence austère, sobre et contenue, où il put trouver ce qu'd'avance il recherchait amoureusement. Il y a une cohérence

1. Nous présentons ici une version abrégée des deux dernières parties de l'étude « Arquitetura da memória », insérée dans *O cacto e as ruínas* (São Paulo, 34 Letras).

dans ces choix, dont seule sa poésie est apte à exprimer les raisons profondes, parfois plus obscures qu'il n'y paraît. C'est pour cela que ces sites, du Brésil ou d'ailleurs, dessinent sous sa plume les contours langagiers d'une géographie sensible, que leurs tracés analogues, en tant que terres de l'imaginaire, composent une sorte de carte de l'âme murilienne.

Ils sont tous des espaces propices à la rencontre poétique. Mais ces terres réinventées par le songe peuvent aussi constituer les sources naturelles de modèles à imiter: suggérer des façons de donner forme, avec sobriété, à la matière vibrant de vie qui sort de ces terres, de restituer des portraits exacts de leur manière d'être, d'en faire des pictogrammes dépouillés. La carte poétique de Murilo Mendes finit ainsi par se condenser en hiéroglyphes poétiques des lieux que le désir a consacrés.

En Sicile, cette incroyable capacité à jeter des ponts analogiques inattendus par-dessus l'abîme des extrêmes, connectés dans l'image, s'est vu défiée une fois de plus. Confronté à ces paysages, Murilo Mendes a exercé son regard ferme et constructif grâce auquel, dans l'architecture de son poème, il installait et montait ses images. En est sorti un livre classiquement sobre, plein de hauteur, lumineux, bien que lacéré de profondes inquiétudes.

La Sicile est une île rugueuse et délicate. Cette terre de géants et de tensions abruptes confrontées à la douceur, où le monstre Polyphème est tombé amoureux de la nymphe Galatée, cette terre est peuplée de réminiscences historiques et mythologiques, héritage d'un passé qui fut le creuset de multiples cultures. Sur ce rude sol montagneux où l'Etna se dresse sur la mémoire d'un géant enterré, les amandiers fleurissent délicatement, les orangers embaument et dans des champs d'oliviers qui paraissent éternels, bergers et brebis conservent intact l'antique décor de la poésie bucolique. Mais, le *locus amœnus* alterne avec la férocité, et la beauté ne se montre que dans l'imminence de la mort, ainsi que le dit la belle «Élégie de Taormine». Le site semblait idéal pour toucher la sensibilité de Murilo Mendes, aiguisée par les chocs entre excès et grâce, comme l'a remarqué Ungaretti².

Dans ce royaume où coexistent le monstrueux et la plus fragile beauté, Murilo Mendes fut une fois de plus confronté à la nécessité de dompter l'excès et de se contenir dans les limites de la forme. C'est comme si sur cette terre semée de ruines grecques, il avait retrouvé l'antagonisme entre l'apollinien et le dionysiaque, dont l'enlacement, fait de songe et d'ivresse, engendre l'art tragique à son origine et fonde notre tradition, selon la vision de Nietzsche.

Tenté tant par le démon de l'analogie que par le sens plastique des images, sa force poétique découle de la combinaison heureuse entre l'intuition imagée et l'esprit de construction, le seul terme disponible peut-être de nos jours pour évoquer le sens apollinien de la forme équilibrée et radieuse.

2. Giuseppe Ungaretti a préfacé *Siciliana*, lors de sa parution en Italie, en 1959. Voir Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, sous la dir. de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 38.

C'est à lui que l'on doit, d'une certaine façon, l'articulation des inventions imagées dans la structure poétique, la recherche d'une limite formelle à l'excès dionysiaque, capable de vaincre le chaos et l'informe – fosse ouverte qui l'attire constamment vers le fond, sous l'assaut des images.

Mário de Andrade a perçu avec justesse³ combien, dans la poésie de Murilo Mendes, les beautés et les irrégularités finissaient par s'équivaloir et comment l'ensemble de l'œuvre avait tendance à disparaître, mettant entre parenthèses non seulement l'idée de chef d'œuvre (puisque les poèmes se ressemblent), mais l'art lui-même, le cédant à la nécessité supérieure d'exprimer l'intégralité de l'être humain. Il ne faut pas oublier combien a dû peser en cela la conception surréaliste de l'inspiration, libération de l'impulsion à la fois créatrice et destructrice. L'idée peut évoquer le flux dionysiaque des images, conforme à la vision nietzschéenne, ou une volonté s'exprimant dans l'ivresse de l'art. Mais le sens de l'équilibre n'a jamais fait défaut à Murilo Mendes⁴, et la conception qu'il a du surréalisme, vérifiable dans ses remarques sur la peinture, ne l'exclut pas.

Quand l'emporte le penchant analogique, et malgré la force et l'originalité puissante des images, l'œuvre de Murilo Mendes tend à la dissolution formelle et transmet parfois au lecteur un sentiment d'insatisfaction devant un résultat inachevé. Est-ce par nostalgie de l'aura liée à l'objet unique et parfait? Cette inclination n'implique pourtant en rien un amoindrissement de la rigueur, mais semble découler de la radicalité avec laquelle Murilo Mendes s'abandonne à son projet poétique, dont la réalisation formelle est rendue difficile par les excès de son inspiration débridée. La matière chaotique qui défie sa vision recèle en elle-même une difficulté.

D'un autre côté, même au risque d'errements, Murilo Mendes ne renonce que très rarement à l'impulsion et aux fins qu'il s'est données. Et s'il arrive que, dans un élan de facilité, la préoccupation formelle éclipse son désir profond et totalisateur d'expression, ce n'est jamais à mettre sur le compte de son esprit ludique, congénital, lui. Il a en fait toujours à l'esprit que le langage, en dépit de son importance pour la poésie, ne saurait être objet d'idolâtrie et que l'artisanat littéraire ne constitue pas une fin en soi, mais seulement un moyen de communication écrite⁵. Quand ne prédomine

3. Cf. Mário de Andrade, «A poesia em 1930», dans *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins, s.d., p. 42-45.

4. Dans un travail pionnier, Luciana Stegagno Picchio signalait déjà l'importance des notions d'équilibre et d'élégance dans la poésie de Murilo Mendes. Voir son «Itinerário poético de Murilo Mendes», *Revista do livro* (Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro), 4^e année, n° 16, déc. 1959, p. 61-73.

5. Voir, dans ce sens, le mémorable article «A poesia e o nosso tempo», publié dans le *Suplemento dominical* du *Jornal do Brasil* du 25 juillet 1959 et repris dans Antonio Candido et José Aderaldo Castello, *Presença da literatura brasileira*, 3^e éd. rev., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968, vol. III («O Modernismo»), p. 179-184: «Je me suis préoccupé du rapprochement des éléments contraires, de l'alliance des extrêmes, c'est pourquoi j'ai souvent conçu le poème comme agent capable de manifester dialectiquement cette conciliation, en produisant

en lui que le sens formel de la construction, le lecteur a l'impression quelque peu mécanique et dérisoire que les moyens ont été transformés en fins. C'est le cas de certains poèmes de *Convergência*, où il semble rechercher par un constructivisme avoué, par les jeux paronomastiques et les calembours, les modèles d'une avant-garde tardive, totalement anachronique pour qui venait d'un temps antérieur et n'avait pas besoin de l'*aggiornamento* des années soixante. L'un des présupposés fondamentaux de la poésie moderne est justement celui de la liberté d'invention, opposée aux modèles coercitifs imposés au poète de l'extérieur. Comme s'il recherchait alors une acceptation tardive de ses pairs lors d'un de ses brefs retours au pays, souffrant selon lui de « brésilite », Murilo Mendes sembla sacrifier aux normes poétiques encore dominantes de l'avant-garde *concrétiste*.

Dans ses moments les moins heureux, il peut ainsi se montrer fasciné par le charlatanisme de certains jeux formels, ingénieux comme toujours entre les mains d'un grand poète, mais gratuits. Toujours pourtant, son désir d'expérimentation, qui a marqué son parcours poétique, l'a vite rendu à lui-même, intact. C'est pourquoi le réduire, comme le font certains critiques, à cette « manière » passagère, dans le seul but de le rapprocher de João Cabral, grand poète certes, mais très différent, avec d'autres qualités et d'autres limites, revient à lui enlever la complexité et le mystère qui le caractérisent, sans pour autant lui ajouter la moindre rigueur.

Le mystère n'implique pas l'abandon à ce remplissage informe, dont on accuse par incompréhension l'héritage surréaliste. Ici, en vérité, il renvoie à l'autre face du désir de connaître, de chercher et d'élargir son expérience vers des zones où justement l'œuvre atteint sa diction propre, exprime ce qu'elle seule est en mesure de dire, nomme l'innommable et nous fait découvrir ce qui ne se discerne qu'à peine dans la pénombre. La certitude de l'existence de l'énigme, comme disait Murilo Mendes à propos des tableaux de Vieira da Silva, tend à élargir le champ de la réalité. Cela signifie que le mystère dont on parle ne dérive en rien de ce qui nous serait caché, mais, au contraire, de ce que l'œuvre nous révèle, encore que de façon énigmatique; il ne touche pas à l'inconnu ou à l'inconnaissable, mais à l'inépuisable ouverture qui fonde la grandeur de la poésie.

Le juste équilibre des proportions entre tous ces éléments a produit, chez Murilo Mendes, ses meilleures œuvres, tel l'ensemble solidement architecturé de *Siciliana*, un des livres les plus harmonieux qu'il écrivit. Pour qui gagne à une lecture sélective de son œuvre, ce recueil de treize « grands » poèmes représente sans aucun doute un moment privilégié. Il s'agit d'un des moments du modernisme brésilien les plus empreints de classicisme,

des chocs par le contact entre idée et objet dissemblables entre eux, entre le rare et le quotidien etc.» (p. 180). Manuel Bandeira a, de ce point de vue, remarquablement compris le « Grand poète / Conciliateur de contraires » : voir son poème « Saudação a Murilo Mendes » (« Hommage à Murilo Mendes ») et sa parfaite synthèse critique, dans *Apresentação da poesia brasileira*.

comme on en trouve aussi chez Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade et dans la dernière phase de Jorge de Lima. Contrairement à la veine du style mêlé, aux grandeurs elles aussi inégalées des remarquables *Poèmes* de ses débuts, par exemple, la langue de *Siciliana* s'accorde à l'élévation des thèmes.

*

On peut arriver à ce recueil par des voies détournées, en voyageur qui découvre soudain les décombres et la merveille d'un temple grec en plein paysage de la Sicile, et en reçoit l'impression immédiate et colossale. On peut aussi subir directement l'impact des poèmes où, pour ainsi dire, ce qui se montre n'est pas seulement leur caractère grandiose, mais la capacité poétique à exprimer l'appréciation humaine de l'étendue de la nature: ce qui, au moins depuis Longin, est reconnu dans l'art comme le sublime. Il en est ainsi des « Ruines de Sélinonte ». Elles inscrivent sur la page un effet analogue à celui de la réalité physique et historique qui attend le visiteur. Elles montrent comment la correspondance entre l'émotion poétique et le paysage qui l'inspire peut être profonde et rayonnante. Et comment l'expression poétique de l'appréciation humaine du sublime, qui associe extase et terreur, peut nous révéler notre propre mesure et notre condition.

LES RUINES DE SÉLINONTE

Correspondant à des fragments d'astres,
À des corps égarés de géants,
À des formes élaborées dans le futur,
Sévères, tombant
Sur la mer, ligne bleue, les ruines
Sévères, tombant
Composent, doriques, le ciel ample.
Sévères, se redressant,
Elles se cherchent, s'organisent,
En forme théâtrale suscitent le dieu
Verticalement, horizontalement.

Notre mesure d'humains
– Mesure démesurée –
En Sélinonte s'exprime:
Pour la catastrophe, en quête
De notre survie, nous naissons.

Le célèbre passage de T. S. Eliot, selon lequel le seul moyen d'exprimer l'émotion sous forme d'art consiste à trouver un « corrélat objectif », un ensemble d'objets, une situation, une chaîne d'événements, proposant une formule pour cette émotion particulière, s'applique ici exactement⁶. Par les

6. T. S. Eliot, « Hamlet », dans T. S. Eliot, *Essais choisis*, trad. Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1999, p. 168.

données extérieures d'un paysage physique, historique et culturel, l'émotion peut être immédiatement évoquée, en sorte que l'adéquation totale entre l'extérieur et l'intérieur confère à la forme artistique son caractère apparemment inévitable et son pouvoir de convaincre, perçue qu'elle est alors comme parfaitement accomplie.

Le poème est constitué de deux strophes de vers libres. Il décrit la vaste vue des ruines grecques de la ville sicilienne de Sélinonte, et ajoute une réflexion générale sur le destin humain qu'inspire l'image décrite. Bien qu'il traite d'un sujet défiant toute limite et toute mesure, le poème est d'une forme discrète et s'accorde à la sévérité de style des ruines. Au début plutôt irréguliers dans leur longueur et d'une grande variété dans le nombre des syllabes avec une tendance à l'asymétrie, les vers se rapprochent de la régularité de l'heptasyllabe dans la deuxième strophe, quand justement ils adoptent le ton sentencieux de la réflexion finale.

Seules trois phrases constituent ces deux blocs, en sorte que l'image dépend de l'articulation complexe des mots qui, dans les deux premières, lui donnent forme, et de la pensée qui en dérive quand s'effectue la jonction avec le bloc final formé par la dernière phrase. Celle-ci réunit deux propositions juxtaposées, indépendantes mais fortement entrelacées par le sens; elle suit l'image, traitée comme une *figure emblématique*, qu'elle traduit de façon spéculative par une explication conceptuelle, à laquelle s'enchaîne, dans les deux derniers vers, une réflexion conclusive.

La combinaison entre image et pensée fait tout de suite penser à la tendance allégorique des emblèmes, clos par un concept qui résume le contenu moral de l'argument de la gravure. En ce sens, l'ultime phrase sonne véritablement comme une sentence sur la condition humaine, en quelque sorte chiffrée par la figure que les vers du début développent tel un objet qui se donne à voir.

Ce que l'on contemple ici, c'est la vision poétique du paysage physique d'un site historique de la Sicile, marqué par la réminiscence de la culture classique grecque. À sa façon, le poème procède à la restauration du site archéologique, ressuscitant la destinée humaine gravée dans ces pierres, jadis touchées et ordonnées par la main de l'homme puis, après des convulsions physiques et historiques, abandonnées à la merci des éléments et de nouveau dissoutes dans la nature. Ce poème imagé ou pictural, en reconstituant un objet plastique, le redéploie dans la conscience subjective par la réflexion, en étendant les conséquences de la vision à la condition humaine elle-même. En résumé, la première strophe construit une espèce de pictogramme, que la seconde développe au plan conceptuel.

À première vue absent du tableau ou présent seulement dans les mouvements de la description, le sujet lyrique ne se montre que sous la forme de la conscience réfléchissante qui exprime le sens du destin catastrophique de l'humanité. Ce sujet se situe donc en un point particulier de reconnaissance du paysage, d'où il peut distinguer le cycle des chutes et des redressements

auquel sont soumis ruines et destin de l'homme. Sous cet angle, le processus historique et les cycles de la nature semblent se confondre en un même devenir pérenne, alternant destruction et régénération. Dans leur déconcertante beauté – le beau n'existe qu'en fonction de ce qui se détruit ou se régénère, comme l'a dit Michel Leiris –, les ruines peuvent donc être vues comme l'image mutilée où ne se reflète rien de moins que le destin de l'humanité.

Ainsi le poème nous révélerait notre destin, chiffré dans une image. Le poète se limite à exprimer la vérité de l'expérience devant l'objet grandiose qu'il a sous ses yeux, l'auscultant avec un regard visionnaire qui procède par analogies et déplacements et le révèle sous ses aspects insolites. Devant la grandeur du thème, de dimension épique, l'omission du sujet lyrique nous met en contact direct avec une émotion dans laquelle se fondent l'objectif et le subjectif, sans que l'objet en soi s'annule devant l'expérience subjective. La rencontre des deux devient fondamentale tout comme la confrontation directe avec le réel et sa transfiguration dans l'image.

Fonction de l'attitude du sujet, un fort élément expressif vient se joindre à la donnée historique des ruines et au paysage. Il ne s'agit pas du simple enregistrement passif des sensations de la conscience, propre à une attitude impressionniste devant l'objet; au contraire, une attitude volontaire agit sur lui et fait partie de son processus de compréhension. D'où une certaine tendance à la déformation hyperbolique, expressionniste et baroque, de l'image, pourtant contenue dans le moule dépouillé de l'art classique, qui évoque le support des colonnes dénudées conformément à l'ordre dorique. La convulsion, réfrénée, s'impose à notre vision avec sa superbe force apprivoisée.

Une certaine objectivité demeure cependant quant à la matière traitée, considérée avec distance et dotée d'une autonomie relative par rapport au sujet. Le ton sévère de la description initiale et celui sentencieux de l'assertion finale manifestent l'émotion éveillée par la grandeur de l'objet, ce qui est encore une forme de reconnaissance, claire réminiscence épique au sein de l'attitude lyrique. Un élément narratif embryonnaire naît de la description des ruines, saisies en mouvement.

En outre, certaines formes lyriques de la poésie classique résonnent aussi, là où la nature du thème appelle par exemple la forme de l'hymne. Le ton sévère et sentencieux, la situation sous-entendue de la rencontre du poète avec les ruines et le sentiment du sacré qu'elles suscitent, enfin le caractère de quasi-proclamation sur lequel se termine le poème tendent à confirmer l'impression. Le drame contenu dans la vision des ruines et dans la rencontre du poète avec le paysage nuance également l'attitude lyrique, sans aller jusqu'à l'apostrophe caractéristique des hymnes, ni la pure énonciation épique. Tout se résout dans la sentence finale, lorsque pèse de tout son poids la subjectivité.

Le motif des ruines et certaines procédures rhétoriques de la construction pourraient suggérer une inspiration baroque vers laquelle le poète

semble parfois porté. Mais, dans l'ensemble, le poème nous met devant le grandiose exprimé sur un ton élevé, dans une vision exaltée du réel qui se hisse jusqu'au sublime, contenu dans une forme sobre: le style lui aussi semble relever de l'ordre dorique.

*

Dans la description initiale du paysage, on perçoit très tôt un mouvement de chute, suivi du mouvement inverse de redressement. Par le premier, les ruines s'approchent de l'espace naturel, la mer et le ciel; par le second, elles supposent la présence d'un dieu, à l'apogée de l'élévation. Dans le dernier bloc, les trois premiers vers font de Sélinonte une sorte d'exemple de la mesure humaine, exprimée dans les images hyperboliques des vers asymétriques du début, pour conclure, dans les inoubliables vers presque réguliers de la fin, sur la prédestination de l'homme attiré vers sa chute et sur son combat pour survivre.

Ainsi, dans l'abstraction finale, le double mouvement de l'image concrète du début est schématisé à la manière d'un diagramme, en une subtile correspondance raisonnée. Le poème dans son ensemble résume l'image à méditer de la chute de l'homme et de sa quête de rédemption, en rappelant le cycle biologique de l'existence. La pensée chrétienne s'appuie sur le cycle naturel et se superpose au paysage des ruines grecques de la Sicile.

Le poème s'ouvre en posant une correspondance dont le lecteur tarde à saisir les éléments en corrélation, à cause de la longueur et de la complexité de la phrase initiale qui occupe les sept premiers vers, soit presque la moitié de la composition. Sans immédiatement comprendre l'exacte signification de la phrase, il reçoit les multiples impacts de ses fragments, accumulés au fil des vers. Le sens reste en suspens, comme les ruines. Les parties s'imposent avant le tout, comme pour placer d'emblée au premier plan le morcellement des pierres. Elles surgissent devant nous à la manière d'un motif plastique qu'on mettrait en relief.

L'opacité du langage souligne le caractère visuel du poème avant d'en révéler le sens: les ruines, images des enjambements, de la discontinuité syntaxique, de la rupture des fins de vers, semblent se précipiter vers la mer étendue à nos pieds, mais s'arrêtent cependant, comme suspendues dans l'air. Le lecteur voit dans la construction du vers un certain agencement de l'espace représenté. La disposition des mots possède déjà une puissance significative dans la structure du poème, de sorte que l'effet plastique découle de sa construction. Détachées du reste de la phrase par l'interruption de l'ordre linéaire de la syntaxe, les ruines semblent isolées à la fin du vers et dans la blancheur de la page.

L'effet, qui épouse le dynamisme expressif de la figure retenue en plein élan, est sculptural. La phrase, à la syntaxe hachée, libère l'image visée et la projette à la pointe du vers. Outre le périlleux saut aérien qu'elle effectue par sa syntaxe, la première phrase semble gloser l'impression première du

visiteur, le trouble de qui contemple un ensemble de pierres amoncelées sans ordre ni sens apparent. Mais, sur le plan du langage poétique, on perçoit bientôt une tension significative entre la coupe des vers libres et la syntaxe (voire le sens) de la phrase.

Longue, cumulative et tortueuse, la période se précipite et, en même temps, se retient jusqu'à se détendre enfin pour servir, étirée, de support au « ciel ample ». Notre attention suit naturellement la construction syntaxique, dont le rythme crée un vif sentiment de temporalité converti en attente. Nous sommes suspendus à ce qui est à venir, l'achèvement du sens, qui ne se réalise qu'à la fin de la période.

Certes, dans la longue phrase composée d'une subordonnée, les *ruines* ne surgissent comme sujet de la principale, c'est-à-dire ce dont on parle, qu'au terme d'un parcours de lecture tourmenté. Retardée par l'apposition initiale et ses trois objets indirects parallèles, fracturée par la répétition de prédicats intercalés, la forme « tombant », et un complément adverbial de lieu, la principale, qui rapporte encore un autre prédicat au sujet, ne s'accomplit qu'au septième vers.

Quelque chose de l'étrangeté du titre, avec son vocable rare et exotique⁷, se trouve ainsi renforcé par ce blocage du sens. L'impression première est donc d'une convulsion qui obscurcit le langage, dont l'ordre direct apparaît troublé, comme à la suite d'un ébranlement physique capable de se propager matériellement à la phrase et engendrant l'ordre inverse de l'hyperbate. La figure, ajoutée aux obstacles initiaux, déclenche un surprenant effet de suggestion poétique en perturbant la clarté et en faisant barrière à l'entendement.

Le résultat, extraordinaire, est celui d'un événement filmé au ralenti ou d'un instantané photographique: pétrification du drame, chute retenue, action qui dure des siècles, s'étire dans l'éternité, compose avec l'infinitude du ciel. Par la précipitation enrayée de la phrase, les ruines tombent éternellement: le temps, dont l'abolition est suggérée, se fige à l'instant même de la chute. La figure sculpturale des ruines, paralysée par le ballet rythmique des mots, désigne métaphoriquement la perpétuation de la catastrophe.

Le drame se dessine dans le dynamisme négatif de la syntaxe, matérialisant le désastre. Les ruines retiennent la mémoire éternelle de la catastrophe et l'expriment dans la chute figée. Elles sont la cicatrice laissée par le caractère transitoire de l'Histoire, tel un signe de destruction. Elles sont le temps coagulé, l'Histoire qui se dissout dans la nature. Démantelée et réduite à un tas de pierres, l'Histoire se transforme en paysage.

La syntaxe tumultueuse devient propre à imiter ce qu'elle exprime: le paysage de décombres des ruines de Sélinonte. L'image iconique du signifié

7. « Sélinonte » désigne un genre de céleri sauvage, qui a donné son nom à un fleuve et à une ville de Sicile, autrefois célèbre.

se forme à l'aide des signifiants de la phrase bousculée: les ruines se reflètent dans le langage, tout comme dans la mer de Sicile. La catastrophe physique et historique du paysage se concrétise en une figure de langage: isomorphisme des blocs de mots qui composent, tout comme les blocs de roches, les ruines du paysage sicilien, en une sévère architecture poétique.

Car, comme il l'a écrit de la peinture de Vieira da Silva, la poétique de Murilo Mendes semble se fonder sur une *architecture de la mémoire*⁸. De ce point de vue, à l'inverse de ce que pensait Mário de Andrade, elle est un art de la composition guidé par l'intelligence bâtisseuse, par une maîtrise progressive de la matière, installant son réseau d'interactions au moyen de correspondances entre les éléments inégaux qui la constituent. Du chaos naît la forme par les interrelations des éléments en jeu; pour arbitraires qu'ils paraissent, ils se convertissent en musique, gagnent un rythme lorsqu'ils se répondent, articulés par la syntaxe architecturale. Le défi du chaos, question récurrente de la poétique de Murilo Mendes, occupe ici une place de choix.

Bâtir sur des ruines est une question de poétique, d'organisation des blocs de pierres ou de mots, arrachés au hasard pour donner au chaos des contours cohérents. Les mots sont utilisés plastiquement, comme des modules dans l'espace. La forme poétique se présente fortement spatialisée, comme fréquemment dans la poésie moderne. Elle est la conséquence d'un arrêt du temps pris dans l'instantané de la chute, fixation elle-même effet de la rétention rythmique et de l'entravement du sens. Le résultat est un paysage composé de façon aérienne, par agglutination de blocs verbaux, en *staccato* en quelque sorte. La mélodie de la phrase se brise en morceaux déconnectés et dissonants, qui imitent des blocs de pierre immobilisés dans leur chute, s'entassant en un ensemble apparemment informe de ruines.

Cependant, ces blocs obéissent à un ordre architectural inattendu, celui d'une secrète harmonie au milieu de l'aléatoire ostensible des décombres chaotiques. Disposés dans l'espace, les modules se convertissent en musique, dans cet ordre caché de la pierre et du rythme suspendus. Et ce qu'il y a de construction sous ce désordre apparent permet de mesurer la puissance architectonique de l'art de Murilo Mendes. Ses formules verbales triomphent de la résistance pétrifiée de la matière, marquant la victoire de la forme artistique sur le chaos, sur les résidus de l'histoire.

La base du rythme est le parallélisme, le retour du semblable en de multiples équivalences et variations, un procédé aussi vieux que la poésie. C'est le principe constitutif du vers libre. Mais les phrases elles-mêmes deviennent musicales par leurs reprises de construction, les jeux de symétrie, les relations d'opposition ou de similitude. L'accent rythmique glisse du vers à la phrase, dont l'unité sémantique tend à dépasser l'unité du vers, en se dédoublant par la strophe. La tension observée dès le début entre le vers et la phrase s'affiche ainsi comme un important principe constructif.

8. Murilo Mendes, «Vieira da Silva», *Janelas verdes*, dans *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 1442.

Pour Murilo Mendes, le vers n'est pas cette « parole totale » dont parlait Valéry. À ses yeux, l'évidence du rythme se trouve en général dans des unités plus grandes, qui dépendent du mouvement sinueux ou de l'accélération de la phrase. C'est pourquoi le découpage des vers cherche moins à faire coïncider l'unité sémantique de la phrase avec eux qu'à moduler la tessiture rythmique de segments plus grands, parfois de grands blocs de mots donnant forme au poème. C'est le cas ici.

Le vers libre fut une dure conquête au Brésil. La contribution artistique de Manuel Bandeira, fondamentale, est finalement devenue propriété commune des poètes modernistes. Avec Murilo Mendes, un changement s'opère, dans la mesure justement où le déploiement de ses images tend à dépasser le vers en tant qu'unité sonore significative, et à créer une dysharmonie à l'origine d'une nouvelle rythmique faite de dissonances manifestes et d'accords secrets.

Ainsi la première strophe est composée de deux longues phrases, développées parallèlement, en un clair contraste, créé par les mouvements contraires qu'elles expriment et par la correspondance des formes verbales qu'elles opèrent. Leur disposition spéculaire accentue les élans de chute et de redressement des ruines. Ces phrases se rencontrent là où elles entrelacent des mouvements contraires. Le noyau syntaxique de la proposition principale de la première, « composent [...] le ciel ample », vient s'intercaler, dans l'espace central de la strophe, entre deux formules similaires réduites à une forme en *-ant*, et appartenant à des phrases opposées. Disposées autour d'une sorte d'axe de symétrie qu'est le cœur de la principale, elles expriment des idées opposées.

Nous suivons le mouvement de chute dès le premier mot du poème, attendant longuement la clarification du sens, soumis à une tension progressive jusqu'à la distension finale contenue dans la proposition principale, le « ciel ample » et l'horizontalité qu'il induit. Tout le savoir-faire s'emploie à renforcer la surprise, conformément à une poétique du choc et de l'étonnement. Cette architecture est déconstruction, démantèlement de la construction humaine et retour à la nature, par la perpétuation de la chute figée en pleine action. Avec la précipitation du sens, dans la proposition principale, se projette l'image des ruines à la rencontre de la mer et du ciel, dans un retour au monde des éléments naturels.

La procédure syntaxique qui arrête le temps recompose aussi le drame, ramène à la mémoire de l'événement, rejoue l'action de la catastrophe et la rend éternelle en paralysant l'action, enfermée et bloquée dans le langage qui la reflète. La construction du poème reconstitue la mémoire de la catastrophe physique et historique et les fait pénétrer dans le langage: les ruines retournent au royaume naturel, aux décombres de pierre dans lesquels l'Histoire s'est défaite et transformée en paysage. L'Histoire se comprend comme un parcours vers l'inévitable chute, à l'instar des ruines. Celles-ci, en tant qu'image du caractère transitoire de l'Histoire, deviennent analogie, exemple ou emblème de la catastrophe.

L'abolition du temps, en tant que succession progressive et linéaire, signifie le retour à la nature et à son rythme cyclique, qui trouve sa correspondance expressive dans le mouvement du langage. Mais la paralysie progressive du temps, suggérée par la construction poétique, représente en fait l'ouverture vers un temps nouveau, qui imite le temps cyclique de la nature et donne forme humaine au contenu naturel: le temps du mythe. L'arrêt immobilise les images en tant que figures à la gestuelle sculpturale sous l'impulsion du rythme; la reprise cyclique du mouvement répète les gestes significatifs comme dans le rituel.

Retenues dans leur chute, les pierres se redressent peu à peu: le mouvement achevé en une dispersion horizontale va à la rencontre de son opposé, se manifestant à partir de « Sévères, se redressant » et se construisant peu à peu par opposition, parallèlement et graduellement. Une séquence de propositions coordonnées asyndétiques s'élève désormais en spirale ascendante, verticalement, jusqu'au « dieu », en qui tout finit par se rejoindre et s'entrelacer, « verticalement, horizontalement », dans l'équilibre en parataxe des sens opposés conjugués.

Le mouvement d'ascension, le dynamisme qui tire l'imaginaire vers le haut, dans une symétrie opposée à la chute imaginaire des ruines, rappelle métaphoriquement le rêve, ouvert à l'aérien, évoquant l'idéal apollinien ou, à l'inverse, l'extase des enthousiastes emportés par la proximité de Dionysos dans le chœur dithyrambique des origines de la tragédie. Les ruines de Sélinonte, essentiellement ruines de temples, prennent dans la perspective du poème la disposition de la forme théâtrale où le rite religieux devient art. Les enchevêtrements du langage qui remontent à la forme primitive du théâtre élèvent les accords linguistiques jusqu'à l'harmonie la plus haute, jusqu'à l'arrêt sublime, où les décombres aléatoires, les fragments discordants, tout se restaure dans l'unité, dans l'imminence de la présence divine: là, toutes les tensions précédemment dispersées se réconcilient.

Nous avons donc un double mouvement, contraire mais complémentaire, qui procède initialement en une spirale tombante, formant une volute au-dessus de la mer, pour s'étirer jusqu'à la ligne d'horizon où la mer rejoint le ciel; puis, il remonte parallèlement à son opposé, spirale ascendante, pour culminer de manière aérienne et organisée dans le dieu, quand tout est équilibre harmonieux, sens opposés embrassés par un seul syntagme (constitué par les deux adverbes antagoniques, disposés de manière équilibrée en un seul vers).

La recomposition de la forme théâtrale, construction humaine, ramène la présence du dieu (et du mythe), comme si l'ordre fini de la construction s'ouvrait naturellement à la transcendance. Les mouvements répétitifs de la nature permettent l'évocation des gestes du rituel, à quoi correspond l'expression ritualisée de la première partie du poème, grâce au rythme de la phrase, aux répétitions, à la démarche saccadée qui associe des éléments comparables en des tours réguliers.

À la fin de la première strophe, le redressement des ruines « en une forme théâtrale » est couronné par l'évocation du dieu: le mythe donne un sens au rituel, ramenant des images archétypales, en même temps qu'il réunit par la narration archétypale les images récurrentes du rituel, devenues unités significatives d'une même histoire. Une trame unique intègre le fragment au tout, les ruines à l'histoire de leurs débuts. L'Histoire cède la place au mythe et remonte à ses fondements, aux origines de la construction humaine, en l'occurrence aux origines du théâtre.

Dans cette vaste étreinte aérienne où les contraires se réconcilient comme dans un rêve, mer et ciel s'assemblent par œuvre humaine. À partir des décombres terrestres, sous l'action des correspondances, parallélismes et analogies, se reconstitue la totalité cosmique. Le théâtre et le monde se recomposent, en un moment sublime où l'art apprivoise le terrible et où l'ordre apollinien marque le triomphe de l'architecture sur le chaos dionysiaque. Mais bientôt le rythme, en répétant le rite, réinstalle le théâtre et le mythe tragique, les plaçant au centre de l'univers. À la construction doit succéder la destruction.

Le mouvement de redressement des ruines suggère la reprise du travail civilisateur refaisant œuvre d'architecte. On restaure le théâtre, où est mis en scène notre destin (notre Histoire), ce qui nous condamne du même coup à répéter la catastrophe. Sur la scène sicilienne, nous assistons à la renaissance de la tragédie, de notre tragédie. En refaisant le théâtre, on refait aussi le drame humain, dont les ruines sont à la fois l'indice et la scène. Une scène pour l'humanité tout entière. On restaure la vaste et étonnante image d'un théâtre du monde.

*

Ainsi, l'analyse de la structure poétique permet de comprendre les mouvements essentiels de la construction à laquelle correspond, au plan métaphorique, une vaste et complexe image, née des ruines de Sélinonte que le poème, à la manière d'un rigoureux pictogramme, expose à notre contemplation. Cette image concerne le destin de l'humanité, bien qu'elle prenne concrètement appui sur la figure fragmentaire des ruines siciliennes. Le fragment, qui fait allusion au tout, confirme le fait que nous sommes dans le domaine des allégories: comme l'écrit Benjamin, « les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses⁹ ».

Comprendre le poème, c'est comprendre la formation de cette puissante image. La deuxième strophe se contente de la traduire conceptuellement, avec une pensée dont le puissant effet rétroactif sur l'image vaut en lui-même, mais dont les mouvements implicites, apparemment abstraits et inconscients, tels les gestes d'un rituel ou d'un rêve, sont comme des

9. Cf. Walter Benjamin, *Origine du drame du drame baroque allemand*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller avec le concours de André Hirt, préf. Irving Wohlfarth, Paris, Champs-Flammarion, 2000, p. 191.

inscriptions hiéroglyphiques destinées à être lues par la pensée ultime. Celle-ci, en effet, transpose la trame imagée de la première strophe (le *mythos*) en un diagramme mental qui sert de clé aux signifiés occultés par l'allégorie. La structure quasi picturale du poème se déploie dans la dernière partie au moyen de figures de pensée traduisant la vision subjective du sujet lyrique sous la forme d'une sentence générale (*dianoia*¹⁰).

En fait, la pensée de la deuxième strophe n'est pas une pensée conceptuelle au sens propre et direct du discours réflexif (*logos*), mais plutôt une pensée poétique (imitation du *logos*), s'articulant subtilement avec l'image antérieure et s'exprimant également à l'aide de *figures de pensée*: le *paradoxe* et l'*ironie*.

La première proposition, qui occupe les trois premiers vers de la dernière strophe, contient de fait un *paradoxe* qui reprend les trois correspondances analogiques de la première strophe, relatives aux ruines, pour caractériser l'*ethos* humain grâce à une affirmation qui renferme une apparente contradiction (« mesure démesurée »), mais néanmoins pertinente en fonction des ruines. En fait, il faut maintenant examiner comment le montage de l'allégorie s'effectue à partir d'images mineures, comme des fragments qui se superposeraient pour former la grande figure emblématique des ruines, sur laquelle on médite.

Les trois premiers blocs parallèles sont des similis qui valent comme termes de correspondance pour les ruines: « fragments d'astres », « corps égarés de géants », « formes élaborées dans le futur ». Ce sont des comparaisons qui transfigurent la forme des ruines, traduisant jusqu'à un certain point la formidable impression qu'elles font au spectateur. Mais ce sont là des images hyperboliques, transfigurées par l'exagération de la vision subjective qui imprime en elles sa façon de voir, en même temps qu'elle enregistre la sensation d'étrangeté qu'elles suscitent. Ces métaphores veulent provoquer l'étonnement.

Le parallélisme de la construction syntaxique rapproche des images à première vue très différentes quant au contenu sémantique. Mais elles ont en commun d'être trois images de la démesure, articulées en quelque sorte à la mesure humaine. C'est pourquoi elles servent de supports imagés au sens paradoxal explicité dans la deuxième strophe. Elles brisent les limites de l'espace et du temps, en conférant aux ruines des proportions sidérales, tératologiques et intemporelles, en même temps qu'elles les déplacent de

10. Dans ce sens, la pensée opère exactement comme la *dianoia* (pensée par laquelle soit l'on démontre que quelque chose est ou n'est pas, soit on énonce une sentence générale) par rapport au *mythos* (trame), l'équivalent verbal de l'action, dans la vision aristotélicienne (cf. *Poétique*, VI, 1450 b). Northrop Frye signale que, tout comme le rituel est l'ancien modèle du *mythos*, le rêve, en tant que représentation de la confrontation entre le désir et la réalité, serait l'archétype de la *dianoia*. Il considère la *dianoia* comme le thème ou la signification correspondant au *mythos* à l'arrêt, tandis que le *mythos* serait la *dianoia* en mouvement (cf. Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 134, 139, 105 et suivantes).

leur propre contexte, fonctionnant indirectement comme des tropes de la démesure. Différentes les unes des autres, elles représentent néanmoins toutes des déviations. Par elles, l'intuition poétique offre à voir l'accord dans la discordance, l'harmonie des tensions contraires ou dispersées.

Par la force hyperbolique de l'image, les ruines commencent par nous donner l'impression qu'elles sortent des limites de la terre, en gagnant par leur taille colossale la dimension cosmique suggérée par l'expression « fragments d'astres ». À la sensation de démesure physique, vient s'ajouter par extension le sentiment de la grande étendue cosmique qui généralise l'image en la rendant universelle, ou plutôt en la mettant en correspondance avec les mesures astronomiques de l'univers. La première image arrache donc la construction humaine à son enracinement terrestre et la projette dans l'espace cosmique. Ce faisant, elle crée un effet d'étrangeté, provoqué par le dépassement des limites.

Comme si la dimension astronomique ne suffisait pas, les ruines sont mises en relation avec le passé mythologique de la Sicile, berceau de cyclopes monstrueux, êtres mythiques qui rappellent la figure humaine mais ont une stature colossale et une force prodigieuse. Le participe passé « corps égarés » renforce à son tour l'effet d'étrangeté par la transfiguration fabuleuse qu'il introduit.

Le déplacement dans l'espace, déjà connoté par le premier vers, s'intensifie pour acquérir sa force maximum dans la dernière image, « formes élaborées dans le futur ». Dans cette sorte de métalepse (la périphrase vaut comme un synonyme inapproprié pour les ruines), le sentiment d'étrangeté dérive de l'inadéquation par rapport au temps. Orientée vers l'avenir, l'image s'oppose au vers précédent évoquant le passé lointain et fabuleux du mythe. Mais la gêne devient patente dans l'opposition formelle et sémantique entre le temps propre aux ruines, le passé tel qu'il est exprimé par le participe (« élaborées ») et l'idée de futur. La figure trouble l'ordre linéaire. Construites dans le passé, les formes semblent venir du futur, et plus encore, abolir le temps dans leur pérennité de pierre. Ainsi, la structure de l'image rejoint l'effet de la syntaxe. À la transfiguration analogique des formes s'ajoute l'effet du déplacement métonymique, puisque c'est ce dont il s'agit dès lors que les attaches des ruines avec le passé historique sont rompues.

Les trois images coïncident finalement pour rompre les limites de ce qui est proprement humain, en même temps qu'elles transposent les ruines sur un plan figuré. On peut y voir la contradiction plus profonde inscrite dans ce paysage, point de rencontre des rythmes de l'Histoire et de la Nature. En tant que construction humaine, elles sont un produit historique, indice d'une époque précise de l'Histoire de l'homme qu'elles aident à reconnaître. Au sens propre, ces ruines correspondent à ce qui a survécu de l'ancienne Sélinonte, fondée au VI^e siècle avant notre ère par des colons grecs et rasée par Hannibal en 409 av. J.C. Elles sont ce qui reste d'une ville florissante,

plus prestigieuse que sa voisine Ségeste, et rivale de la redoutable Carthage, de l'autre côté des mers. Après l'attaque des Carthaginois et les tremblements de terre, elle est devenue un témoin de l'époque où la Sicile faisait encore partie de la Grande Grèce, fruit de l'expansion hellénique et des difficultés économiques que la Grèce a connues à partir de la fin du VIII^e siècle av. J.-C.

Seuls restèrent les décombres résumant toutes les catastrophes. Mais les ruines sont aussi l'indice de la survie, éternelles comme la pierre, indifférentes aux succès humains, toujours égales, dans ces lieux de solitude et de silence où se fait seul entendre le bruit monotone des vagues sur la plage voisine. Une part de la force du poème vient de la saisie magnifique de ce paysage qui semble véritablement planer hors du temps, mémoire splendide de la pierre fracturée que l'interminable récurrence des vagues aide à préserver, comme un écho de l'événementiel qui se brise face à la vaste mer de l'éternité.

Par analogie, les ruines, qui portent la marque de l'homme, sont arrachées à leur contexte historique particulier pour leur permettre d'exprimer, à titre d'exemple, la mesure de l'homme et de son destin dans l'espace général de la nature. Autrement dit, pour les transformer en une image plus grande, en une métaphore développée, en une gigantesque allégorie de la condition humaine. Ainsi finissent-elles par suggérer paradoxalement que la véritable mesure de l'homme est en fait la démesure, ce qu'explicitent les trois premiers vers réflexifs de la dernière strophe.

Le paradoxe de la mesure démesurée, qui évoque l'ancienne notion grecque d'*hybris*, finit alors par désigner la nature humaine conformément à l'image que les gestes historiques de l'homme ont gravé sur les pierres et dont les ruines sont la mémoire. Si l'homme porte en lui le signal de l'excès, c'est qu'il vit sous le signe du tragique, tel qu'il est dit dans « L'Élégie de Taormine ». Les images annoncent ce destin par la marque de l'excès du caractère, notre penchant naturel à l'erreur et à l'inévitable catastrophe, et les mouvements ritualisés restaurent le mythe tragique en métaphore de notre destin. Sur la scène de l'île, devenu le grand théâtre du monde, l'homme met en scène son destin historique, répétant le rythme cyclique de la nature qui périodiquement amène la destruction et la mort. Nous sommes les personnages d'un drame, notre existence. L'Histoire, en se confondant avec la Nature, se charge de l'inévitable catastrophe.

Les deux derniers vers, absolument remarquables, prolongent d'une certaine manière le paradoxe, lorsqu'ils formulent notre destinée tragique par les termes antithétiques, « catastrophe » et « survie », dont les contrastes se mirent d'un vers à l'autre, en position parallèle. L'ordre inversé de la proposition, anticipant déjà dans son revirement syntaxique la volte-face tragique à laquelle elle fait allusion, en évoquant sous un mode spéculaire l'hyperbate et les ruines tombantes du début, amène au commencement du pénultième vers le terme le plus important et le plus expressif : « catastrophe » ; en même

temps, d'un enjambement spectaculaire, il lance la quête, le groupe syntaxique qui porte notre espoir de rédemption, dans le vide.

L'affirmation emphatique du destin tragique qui nous attend depuis la naissance implique une forme d'ironie dramatique, liée au tragique planant sur notre condition. L'ironie ne concerne pas uniquement le perpétuel égarement de l'existence humaine, en quête de quelque chose dont elle ne trouve que l'opposé. En vérité, elle annonce, tant au lecteur du poème qu'au public de la tragédie, l'erreur tragique vers laquelle elle se dirige nécessairement.

« Nous sommes tous des acteurs dans le grand théâtre du monde¹¹ », écrivait le poète en référence à saint Paul et à la vieille tradition de l'Antiquité païenne reprise par les écrivains chrétiens, lorsqu'ils étendirent la métaphore théâtrale à l'existence humaine. Il faisait référence à Ismael Nery et à la complexité dramatique de la vie de son ami, marquée elle aussi par la catastrophe. Dans le poème, la métaphore retrouve son amplitude maximum, à savoir la dimension allégorique: les ruines sont le fragment qui renvoie au tout, le pont analogique avec lequel le poète peut exprimer son sentiment de l'Histoire en tant que catastrophe, mais aussi probablement son espoir de rédemption. Notre lutte pour la survie donne la direction à suivre et indique l'horizon au-delà de la chute à laquelle nous sommes condamnés. La vision chrétienne de Murilo Mendes semble superposée à la reconnaissance de notre marche vers la tragédie, encore que l'espoir d'une éventuelle survie apparaisse en position atténuée ou diminuée par rapport à l'affirmation du caractère implacable de notre existence historique.

Dans un passage célèbre de *Don Quichotte*, au chapitre XII de la II^e partie, Sancho commente l'usage que fait son maître de la comparaison entre la vie humaine et le spectacle théâtral: il en reconnaît l'excellence, mais en signale également l'absence de nouveauté. Au siècle de Cervantès, la métaphore, dont les racines plongent dans l'Antiquité classique (voir Platon) et dont le moyen-âge chrétien a abusé, a été restaurée dans la perspective propre au classicisme de la Renaissance. Néanmoins la formule du *theatrum mundi*¹² se prêtait déjà à la parodie, pour être devenue un lieu commun éculé. Ce qui ne l'empêche pas de renaître avec succès tout au long des siècles. Il suffit de penser au plaisir que prend si souvent Jorge Luis Borges à y revenir.

Dans le texte murilien, la particularité et le renouvellement du *topos* commence par l'association avec l'idée d'harmonie du cosmos. L'architecture de la mémoire refait à son tour la forme du théâtre à partir des décombres des ruines historiques. Dans l'ordre du poème, les vers remontent l'image du

11. Murilo Mendes, *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo, Edusp, 1995, p. 49. Ces souvenirs ont été publiés sous forme d'articles dans le quotidien *O Estado de S. Paulo*, à la fin des années quarante.

12. Voir Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, trad. de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

théâtre et du drame humain, en revenant en quelque sorte à l'origine du processus civilisateur. Grâce à lui, le geste humain humanise le paysage et y imprime la mesure de son caractère et le sens de son destin, soumis comme le processus naturel à l'éternelle catastrophe. Le *topos* sert donc à accroître extraordinairement le signifié allégorique des ruines.

Sur le sol pierreux de la Sicile, le poète visionnaire a vu notre destin tragique remis en scène de façon définitive. En faisant resurgir avec son poème l'image de nos origines et du même coup de notre futur, il extrait du chaos la construction et, dans ce mouvement circulaire, fait connaître notre nouveau drame. Sur ce sol agreste, il redessine la marque humaine grâce à la force et à l'ordre de la poésie. Désormais, toute partie du monde sera partie de cette scène, fragment ancien de l'île projeté dans le monde contemporain, sur lequel pèse le sentiment récurrent de la catastrophe. Là où l'Histoire rejoint la Nature, le poète a conçu l'architecture de son haut monument, fait de mémoire et de désir, dans un poème qui est aussi théâtre. Là il a disposé, en une mesure exacte, pour notre édification et notre effroi, la trame fragile et sans limites à laquelle nous participons tous jusqu'à ce que, qui sait...

Davi Arrigucci Jr
trad. du brésilien par *Maria Lucia Blumer*