

FURIO JESI

*Symbole et silence*

(texte initialement publié dans le n°28 de la revue *Arte oggi*, 1966  
et in *Letteratura e mito*, Einaudi, 2002, p. 17-31)  
traduction de l'italien par FABIEN VALLOS

Dans *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (*Essai sur le symbolisme funéraire des antiques*) Johann Jakob Bachofen observe que les symboles des bas-reliefs funéraires romains « reposent en eux-mêmes ». Cette considération est doublement intéressante : soit parce qu'elle éclaire une composante fondamentale de la culture de l'antiquité tardive, soit parce qu'elle révèle – de manière particulièrement subtile – combien est profonde l'adhésion de Bachofen à cette sphère symbolique.

Pour traduire autrement la formule de Bachofen nous pourrions dire que ces symboles sont complets en eux-mêmes et qu'ils n'appellent donc à aucune autre réalité qui les transcende. Ils possèdent la nature propre de l'épiphanie, sans jamais atteindre à la vérité, qui consiste – justement – en un manque de sens qui transcende leur apparence. C'est ici qu'il semblerait juste de douter de la légitimité à leur qualité de *symboles*, puisque nous avons l'habitude d'appeler *symbole* une image ou du moins un élément qui par sa nature propre et sa structure en réclame une autre. Et pourtant Bachofen ne se trompe pas : ces symboles sont ainsi parce qu'ils n'appellent à aucune puissance qui les transcendent puisqu'ils renvoient à la mort. Károly Kerényi a écrit que « la mort ne devient mythique qu'avec les attitudes que l'on a devant elle ». Les symboles observés par Bachofen appellent justement à « quelque chose et en même temps à rien » ; à eux-mêmes et à une obscurité qu'on ne peut appeler rien, puisqu'elle n'est pas rien. Si le discours ne se réfère pas aux symboles funéraires, mais à l'épiphanie mythique, le rien se retrouve dans la perspective du rire néantisant des dieux helléniques, celui qui ouvre un abîme plus profond entre les hommes et les dieux à l'instant où les visages des dieux apparaissent aux hommes.

Le problème du symbole dans les arts figuratifs de notre siècle ne peut pas être saisi si l'on ne comprend pas ces réflexions et si l'on se limite à nommer *symbole* un élément qui se réfère de manière intelligible à un autre élément ou du moins qui devient intelligible grâce à l'élément symbolique même. Le problème alors consiste en l'expérience spirituelle des artistes qui avertissent de la nécessité d'évoquer un élément « reposant

en soi», privée de sens qui transcende son apparence symbolique parce qu'elle renvoie à soi et en même temps à rien.

Ce discours pourrait paraître comme un vain jeu de langage, si l'on ne se souvenait que le retour au néant est une expérience éminemment religieuse, et dont nous possédons des documents historiques très anciens, de sorte qu'ils forment une base à la phénoménologie religieuse.

Mais dans ce cas, cependant, il est assez facile de se tromper. Le retour au néant, contenu dans un grand nombre d'évocations symboliques de l'art contemporain, n'est pas identique à l'expérience de l'obscurité des mystiques chrétiens, musulmans ou hébreux, ni à la perception de l'abîme entre hommes et dieux, et du pouvoir néantisant du rire de Zeus propre aux antiques dieux grecs. La connaissance de ces diverses expériences du néant peut, cependant, convenir pour caractériser par comparaison la situation d'aujourd'hui; l'intérêt de la culture moderne pour les images de la science des religions et de l'ethnologie montre combien est vivant notre désir de se saisir de la morphologie du symbole et du mythe pour rendre plus conscient (ou pour justifier) la survivance d'éléments archaïques (altérés ou authentiques).

Au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles les rapports commerciaux avec l'Orient, les relations des voyageurs et les premiers essais de l'ethnographie, fourniront aux arts figuratifs européens un répertoire d'images qui pourront s'appeler symboles, si l'on reconnaît dans la nature du symbole un retour à quelque chose de différent dans l'élément symbolisé, c'est-à-dire un retour à la réalité de la symbolisation, tirée de ses propres acceptions. Le fait qu'une chose puisse symboliser une autre est considéré comme la réalité, indépendamment de son historicité : comme pure potentialité, donc, et comme une lueur affleurant sur le visage de l'inconnu. Il n'est pas important de savoir si cette lueur deviendra foudre et tombera sur la terre. Il n'est pas nécessaire qu'un symbole, pour être ainsi, manifeste sa propre relation avec l'élément symbolisé. Il n'est pas nécessaire encore que le symbole soit évoqué et utilisé par l'artiste dans le but de symboliser qu'il est connu par l'artiste. L'artiste peut être, comme disait Gustav Mahler, un chasseur qui tire dans l'obscurité sans savoir ce qu'il voit ni même ce qu'il a éventuellement tiré. La participation des apports exotiques à la genèse du baroque et du rococo semble être une série de coups tirés dans l'obscurité, c'est-à-dire dans l'évocation et l'usage d'éléments qui sont certainement des symboles mais qui symbolisent des choses inconnues. En revanche, il semble significatif que les influences de l'orient ont introduit dans le rococo européen l'usage de matériaux nouveaux (laques, porcelaines) et ont configuré dans une nouvelle visée l'usage des pierres et des *rocailles* dans l'art des jardins. Ainsi le patrimoine de la réalité inorganique devient le répertoire de symboles qui ne symbolisent rien de connu, comme si l'on accomplissait les opérations d'une alchimie qui place une impénétrable obscurité immédiatement au-delà du geste et de l'apparence.

La tradition mythologique classique fut responsable d'un phénomène analogue quand – le néoclassicisme et le XIX<sup>e</sup> siècle approchant – fut perdue l'antique faculté de figurer les dieux et les images mythologiques : elles sont alors devenues de purs réceptacles d'ombres, symboles – ici encore – de l'inconnu et de la mort, comme l'obscurité en l'homme qui se montre face à l'inconnu («... *A spart | Of light inaccessible, and alone | Our darkness which can make us think it dark*» écrivait au XVII<sup>e</sup> Herbert de Cherbury). Une peinture comme *La Naissance de Vénus* de Botticelli réalisait encore l'antique paradoxe de la simultanéité de la lumière et des ténèbres dans la figure du dieu. Cependant le rire néantisant des dieux que Kerényi étudiait avec précision, dans son ouvrage *La Religion antique*, est une constante de la religion grecque comme capacité de figurer les dieux; et dès lors la caractéristique essentielle de cette religion fut l'expérience de la paradoxale simultanéité du visage et du rire divin, de la figure et du néant. Une telle caractéristique correspond à l'épiphanie mythique d'une singulière *personne* divine, distincte non des attributs spécifiques (puisque les dieux sont donc des personnes divines, leur attributs sont alors les essais pour rendre plus petit l'abîme qui sépare les dieux et les hommes), mais d'une mystérieuse personnalité, indéfinissable autrement que dans le visage du dieu : symbole qui «repose en soi». Les symboles, donc, les images mythiques originelles possèdent une singulière individualité existentielle qui s'altère dès que le mythe subit une technicisation (qui est délibérément effectuée dans différents buts) : la mort – l'apparence du néant – prévaut alors sur la conscience au point d'interdire l'équilibre auratique entre lumière et obscurité.

La mort peut-elle encore prévaloir sans que les hommes aient recours volontairement à la technicisation du mythe ? Peut-être. Le poids de la mort sur l'homme est un phénomène issu de lois mystérieuses qui réfutent toute systématisation.

Durant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'augmentation singulière du poids de la mort, et la volontaire technicisation des mythes (dans le cadre des grandes crises religieuses chrétiennes et des crises scientifiques), détruisirent la capacité de recevoir cette épiphanie divine : les dieux ne furent plus des personnes autonomes, mais une somme d'images et d'attributs où l'obscurité pouvait s'infiltrer. Le dieu, en somme, n'est plus alors qu'un horizon de ténèbres, qui semble lié – de manière incompréhensible – avec les dépouilles vides du mythe.

Vincenzo Monti dans le *Sermone sulla mitologia* (*Discours sur la mythologie*) chantait une élégie plus qu'un hymne d'espérance et d'invitation vers la redécouverte du mythe classique et renaissant. Le *Discours*, avec ses tonalités néoplatoniciennes, semblait alors tourné vers le sacrifice des signifiants symboliques et de l'autonomie des visages singuliers du mythe, pour une reconnaissance absolue des images

mythiques d'une obscurité ou – ce qui est la même chose – d'une « divine flamme... dont l'âme était le monde ».

Par ailleurs, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'ethnologie offrait, en même temps qu'un immense matériel documentaire, une clarté illusoire sur le sens des symboles ésotériques, en tentant de ramener les ténèbres auxquelles ils se référaient à une expérience humaine inconnue de l'Occident moderne; dès le début du XIX<sup>e</sup>, Friedrich Creuzer écrivait que le symbole est « un rayon qui immédiatement, du fond de l'être et de la pensée, vient frapper nos yeux et traverser tout notre être »<sup>1</sup>. En 1839 Bachofen observait : « Les paroles achèvent l'infini, les symboles conduisent l'esprit du monde fini vers la sphère de l'être infini »<sup>2</sup>. Monti, dans le *Discours*, avait transposé sur un plan analogue d'expérience mystique, l'évocation du mythe, en disant à « la vénérable déesse mythique » qu'est la Vérité :

*ton ennemie en vue  
qui en secret s'approche et s'invite :  
mais tu n'oses timide te montrer  
nue aux profanes, sans le transparent  
voile mystique sur ton visage implorant.*

Et la Vérité n'apparaît aux profanes que sous un voile mystique qui est toujours l'obscurité. La suprématie de ces ténèbres a fait perdre à la figure mythique une valeur symbolique unilatérale que lui conférait la tradition classique (unilatérale, parce qu'adressée vers l'épiphanie d'un dieu et non du divin), et les images du mythes sont devenues (comme dans le théâtre de Garrick et de Talma) un support du *geste*, changeant en fonction de l'intention de l'artiste qui regarde vers l'obscurité, mais aussi de l'artiste occupé des symboles vides comme instrument politique : comme arme contre la culture de l'aristocratie ou comme gage d'une dévotion intéressée pour un souverain (on pense à la cantate de Monti, *Supplica di Melpomene e di Talia*, exécutée pour le couronnement de Napoléon en Italie).

Les grands mystiques chrétiens et musulmans ont souvent désespéré de réussir à exprimer avec un langage approprié le point culminant de leurs expériences. Dans leurs écrits se trouve incessamment la lamentation sur l'incapacité de la parole, impuissante à saisir les réalités de l'illumination; et pourtant ils ont continué à parler et à écrire, ouvrant au langage des voies inconnues et, paradoxalement, en enrichissant de formules audacieuses et admirables la sphère de la parole au moment même de la souffrance où ils en déclarent les limites. Cet usage de la parole, renversé et jeté désespérément dans les ténèbres, a un authentique aspect sacrificiel : une nécessité indéfectible pousse les mystiques à

détruire dans les abîmes de leur expérience la réalité historique de leur rapport aux autres hommes, justifiant chaque fois l'imperfection et ainsi le choix de la vie de solitude. L'accès à la réalité plus véritable que celle représentée par le langage, semble exiger le sacrifice de toute la réalité moins vraie : et ce sacrifice est le sacrifice de soi, parce qu'il implique son propre langage, dans l'épreuve de l'autobiographie mystique.

À la différence des chrétiens et des musulmans, les mystiques juifs – dans le contexte de la tradition rabbinique – ont toujours reconnu dans la langue hébraïque le langage sacré de la vérité, parfaitement approprié à saisir l'essence intime de leur expérience : ils ont ainsi toujours évité de souligner l'aspect personnel de leur rapport au divin, recourant très rarement à la forme autobiographique.

Ces deux différentes manières d'entendre les relations de la parole avec les expériences mystiques ont constitué le schéma dialectique selon lequel s'articule dans la culture du XIX<sup>e</sup> siècle la présence du symbole. D'un côté il y a la pulsion à sacrifier devant l'accès à la réalité le langage compris comme une réalité partiellement vraie, et de l'autre, la foi qui n'est plus organisée dans des religions collectives (mais dans lesquelles survivent des éléments des grandes religions), poussent à reconnaître dans le langage un noyau obscur et sacré de la réalité, jusqu'à consentir dans la parole à saisir avec des processus précis « ce qui est vraiment ».

Mais cette réalité dialectique qui avait déjà été disséquée avec les instruments de la logique pour présenter le phénomène démembré comme si ses singulières parties avaient été les éléments d'un programme déterminé et rationnel, est un processus inacceptable. Le sacrifice du langage, abandonné sans pitié aux ténèbres comme un compagnon de voyage qui – à la différence de celui des fables – est incapable de conduire astucieusement au but, ou bien la dévotion envers un obscur noyau du langage qui est sacré et vrai et adapté à la nuit puisqu'il contient la nuit, sont des attitudes de ceux qui savent renvoyer leur propre ombre vers une ombre éternelle. Le vouloir et le faire, l'espérer et le créer échappent alors à un discours rationnel ou du moins objectif, qui se proposent de prendre en charge leur interprétation. C'est l'expérience solitaire de celui qui dépasse le sort de Peter Schlemihl et reconquiert son ombre, y reconnaissant le grand élément obscur de l'être. Et c'est encore, pour ceux qui ont confiance en la sacralité du langage, l'esprit avec lequel les anciens hébreux accueillait la réalité de la cosmogonie, puis saisissaient la possibilité et le devoir morale de la penser. Le chapitre II de la *Genèse* dit explicitement que le seigneur Dieu « conduit les animaux à Adam pour voir quel nom il leur donne; parce que le nom qu'il donnait à chaque animal vivant, devait être son vrai nom ». Ainsi la réalité de la cosmologie, dans laquelle se réalise le mystérieux et paradoxale rapport entre un Dieu qui reste « dans la profondeur de son Néant » (selon l'expression des cabalistes du XIII<sup>e</sup> siècle) et l'acte de création, semble exploser dans l'acte

d'Adam qui donne leur vrais noms aux animaux vivants. L'ombre d'Adam est à ce point mêlée à celle du divin (si Adam possède une ombre) que sa parole peut devenir la matrice du symbole. Mais la genèse du symbole devient presque le témoin de l'existence et de la primordialité de l'ombre ; derrière le symbole, puis devant, dans sa manifestation dans le cosmos, émerge la réalité « créée de rien » : le silence. Ainsi les dernières paroles d'Hamlet qui annoncent à la fin de la crise de la maladie, une guérison qui coïncide paradoxalement avec la mort.

Le symbole et les images mythiques privés de tout référent à une entité donnée, ou partiellement donnée (comme les esprits et les démons de Milton, qui furent – selon Macaulay – des hommes tant qu'ils se rendaient reconnaissables aux hommes) constituent le matériau qui attirait durant les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle les artistes et les théoriciens de Dada. Tandis que le surréalisme se limitait toujours à immerger à moitié dans l'obscurité les visages antiques des dieux – de manière à choquer mais pas à nier les antiques relations symboliques – Dada excluait *a priori* qu'un symbole puisse symboliser quoi que soit de connu et accentuait, en revanche, l'intérêt sur les apparences sensibles des symboles à l'instant même où leur était nié tout pouvoir de révélation.

Le plus grand caractère provocateur de Dada consiste, en fait, non dans le vouloir nier aux symboles leur faculté d'illumination, mais dans la possibilité de continuer à considérer symboles les images et les matériaux, pour déclarer qu'ils ne symbolisent rien de connu. Il s'agissait d'une courageuse tentative de résoudre l'antithèse dans le célèbre dialogue entre la Sphinx et la Chimère dans la *Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert : le dialogue de Des Esseintes dans *À Rebours* de Huysmans, est évoqué par une ventriloque devant deux statuettes de la Sphinx et de la Chimère, toutes deux muettes. Il s'agit en fait de refuser soit l'ésotérisme « passif » (« je dilate ma pupille dans la contemplation de l'infini »), soit l'ésotérisme « actif » (« je vais au-delà des mers, aux confins de la solitude, sur des terres inconnues »).

Dans des faits artistiques plus récents et semblant rappeler l'expérience de Dada, il manque généralement cette force de provocation, puisque les artistes proposent de combler le vide de la symbolisation inconnue avec des inventions diverses : de la recherche d'un nouveau langage à l'expérience d'un nouveau lieu, de la valorisation de l'objet comme produit fortuit (et donc révélateur d'une norme existentielle) à la morale de la provocation pour la provocation. Ce sont tous des exorcismes révoltés contre l'obscurité qui affleurent derrière la sphère du symbole quand disparaissent les visages des dieux et les grands archétypes mythiques.

Cependant l'activité d'exorcisme se retrouve dans une des dernières œuvres du Corbusier, bien au-delà d'une apparence « Néo-

Dada». Ce monument emblématique de Chandigarh, la nouvelle capitale du Punjab orientale, Le Corbusier a réalisé une gigantesque main couverte de plaques métalliques fixée à l'extrémité d'un pieux à cinquante mètres de haut de sorte qu'il puisse tourner avec le vent, comme une immense banderole face à l'Himalaya. C'est, selon les dires de l'artiste, la *main ouverte* : « la main ouverte pour donner, la main ouverte pour recevoir, devra être choisie comme manifestation symbolique »<sup>3</sup>. Dans cette main Siegfried Giedion a reconnu un symbole émergeant des profondeurs de l'expérience humaine primordiale (les mains peintes sur les parois des grottes préhistoriques !) au travers des événements et des métamorphoses des civilisations, jusqu'à retrouver un niveau d'abstraction jusqu'à permettre à l'artiste moderne « d'exprimer des symboles sans nom... pour pouvoir représenter des idées, au-delà du pouvoir du naturalisme »<sup>4</sup>.

Nous ne voulons pas maintenant discuter du résultat négatif ou positif de cette renaissance du symbole. Ce qui nous intéresse est de montrer comment Le Corbusier a tenté lui aussi d'exorciser l'obscurité implicite du symbole qui symbolise l'inconnu en ayant recours à un symbole qui lui paraissait être capable de « représenter des idées ».

Siegfried Giedion a étudié la *main ouverte* du Corbusier dans son livre, et l'émotion avec laquelle l'illustre historien de l'architecture perçoit l'évocation d'un « symbole sans nom » semble jeter un pont entre son œuvre tardive et un bref article qu'il avait publié presque cinquante ans plus tôt dans une revue de l'expressionnisme, intitulée *Gegen das Ich [Contre moi]*<sup>5</sup>. Le jeune Giedion écrivait alors que sa génération assistait à l'effondrement du Moi métaphysique et que les souffrances imposées par l'histoire aux hommes faisaient invoquer « la noyade du Moi et du collectif dans la vague unificatrice », l'harmonie, la paix intérieure comme fondement d'une réalité supérieure.

Presque dans les mêmes termes, un des plus grands penseurs contemporains de l'histoire des religions, Mircea Eliade, a étudié le désir humain de restaurer le temps sacré des origines et de les immerger dans l'éternel présent pour fuir les angoisses imposées par l'histoire, dans un essai dont le titre est complémentaire de celui de Giedion : *L'Éternel retour*. Très clairement, dans l'essai d'Eliade, on peut comprendre comment la pensée de Giedion – qui déclarait dans son article l'effondrement du mythe du surhomme – développait en fait la grande intuition de Nietzsche (dont le titre d'Eliade est évidemment débiteur). Mais alors que Giedion dans ses ouvrages tardifs, exhortait à reconnaître dans un véritable rapport restauré au mythe et au symbole le chemin d'un renouveau de l'humanisme, Eliade se montre plus pessimiste : l'homme est sorti pour toujours du « paradis des archétypes », ses fuites récurrentes de l'histoire pour tenter de retrouver des expériences primordiales, unificatrices, vraies et sacrées, sont à saisir comme phénomènes, positifs,

parce qu'ils permettent de mieux supporter les souffrances inhérentes au temps historique et de les accepter sans tomber dans la stérilité spirituelle ou dans le suicide.

Cette attitude d'Eliade implique une profession de foi dans les possibilités actuelles du symbole et du mythe *révélateurs*, qui projette au-delà du symbole l'obscurité, et au-delà de la parole, le silence. Il est impossible de ne pas percevoir dans une telle pensée, le poids de la mort qui limite la vie à un espace bref et illusoire. Mais nous avons déjà cité les propos de Bachofen sur les symboles des bas-reliefs funéraires romains qui « reposent en eux-mêmes » et donc excluent toute transcendance. Le rapport entre symbole et silence ne peut pas autrement être mieux décrit : l'action de symboliser est projetée sur l'inconnu, les symboles reposent en eux, complets et immanents à leur propre essence. Dire qu'ils sont des contenants vides revient à dire qu'ils débordent de l'inconnu ou de la mort.

Si nous confrontons la pensée d'Eliade à celle d'un autre grand théoricien contemporain de l'histoire des religions, Karoly Kerényi, nous pouvons observer, alors que pour Eliade l'élément qui produit la plus grande émotion est la douleur humaine, pour Kerényi, cet élément est la liberté. De manières différentes, les deux théoriciens vivent profondément les expériences les plus tragiques de leur patrie – Roumanie et Hongrie – où les êtres souffrent en permanence et rencontrent des obstacles très difficiles à leur liberté. Mais, à la différence d'Eliade, Kerényi associe constamment au problème de la liberté celui de la vertu (qu'il écrit *αρετη*). La vertu est elle aussi un comportement devant la mort<sup>6</sup> et particulièrement en utilisant cette direction, Kerényi a restitué au mythe sa singulière vitalité. Les épiphanies mystiques acceptées spontanément par l'homme dans son agir et dans la partie la plus intime de son être, sont expérience et connaissance. Face à la vision funéraire des symboles qui restent dans l'obscurité et dans le silence, Kerényi n'a pas nié le mythe de la mort, mais il a affirmé que dans le comportement humaine la mort peut devenir une « vérité supérieure... quelque chose et en même temps rien » : *une* vérité et non *l'unique*. Le discours de Kerényi est adressé aux hommes d'aujourd'hui avec la foi dans la possibilité pérenne des épiphanies mythiques salvatrices ; il ne discute pas de la pérennité des mythes, comme on ne discuterait pas de la pérennité de la musique (qui a très souvent approché la mythologie). Et la clé de son « optimisme » est l'importance qu'il attribue au comportement : à la liberté et à la vertu. L'une et l'autre laissent l'être être tel, et donc affronter la crise de l'histoire sans la rendre stérile ni y sombrer.

Les symboles qui reposent en eux-mêmes sont accueillis dans la réalité de la sphère du mythe ; mais leur immanence apparaît seulement comme garantie de leur vérité et non comme impulsion à choisir la mort



comme unique vérité. Face au pathos de la douleur qui domine la pensée d'Eliade, Kerényi a tenté de dissiper les ténèbres : et même si les visages des dieux affleurent de l'ombre, il est donné à l'homme un espace de clarté – qui s'obtient avec l'exercice de la vertu et la défense de la liberté – dans lequel il est possible de se réjouir de l'épiphanie de ces visages.

La récente publication de la *Morphologie du conte* de Vladimir Ja. Propp a suscité une vive polémique entre l'auteur de l'œuvre et Claude Lévi-Strauss, documentée dans la préface et l'appendice de l'ouvrage<sup>7</sup>. Dans le cadre de notre recherche, il est intéressant de considérer surtout un des éléments du débats, précisément le problème des rapports entre conte et mythe. Lévi-Strauss affirme que « le conte est une transposition atténuée des thèmes dont l'amplification est le propre du mythe : le première subit moins fortement que le second le triple critère de la cohérence logique, de l'orthodoxie religieuse et de la pression collective. Le conte offre plus de possibilités de jouer... »<sup>8</sup>. Conte et mythe seraient alors contemporains, mais distincts par des particularités de forme et de ton. Propp répond avec des arguments historiques en montrant l'antériorité chronologique du mythe sur le conte et surtout en insistant que la substantielle opposition entre mytho-vérité et conte-mensonge.

Mais une prise de position en faveur de l'un ou de l'autre dépasse nos considérations actuelles. En revanche il semble important d'examiner encore notre problème, quant aux rapports entre symboles et obscurité à partir de cette polémique. Les symboles de l'art néo-classique qui ont perdu la faculté d'évoquer l'épiphanie singulière des dieux pour devenir des réceptacles de la mort, sont peut-être des éléments fabuleux déplacés du plan de la fable – et donc comme « mensonge » – vers celui du sacré. Il nous faut considérer plus profondément quand apparaît vraiment les rapports entre Andersen et Thorvaldsen. Dans ce cas, ce qui unit le conteur et le sculpteur danois est le pathos de la mort et l'ombre capable de pénétrer dans les « intérieurs » bourgeois sous la forme d'un événement à la tonalité funéraire ou d'une destruction, sous la forme d'une « rupture », d'une consommation (du bec de la théière au soldat de plomb). Le symbole de la phalène ou de la flamme que Thomas Mann dépose dans les paroles de Goethe à la fin de *Lotte in Weimar* signe le sort de « l'intrépide petit soldat » et, plus profondément, la *Petite Sirène* apparaît comme un symbole démonique dans le *Doktor Faust*. Le conte d'Andersen est rempli de symboles qui reposent en eux sur les bas-reliefs funéraires romains dont s'est inspiré Thorvaldsen, mais aussi Canova. Et dans la *Bassvilliana*, Monti a peut-être chanté un conte plus que l'histoire sacrée d'une âme.

Les premiers ethnographes disaient probablement quelque chose de profondément vrai quand ils parlaient de « contes de sauvages ». Ce qui leur apparaissait n'était plus le mythe, mais le conte qui survivait en eux : conte né non pas d'une métaphore historique indigène, mais

de la fracture du langage et de la pensée entre «sauvages» et culture européenne. La suture entre cette crise et celle intrinsèque aux traditions de l'Europe a été très claire et douloureuse lorsque Giacomo Leopardi parlait des «fables antiques».

L'initiative de Des Esseintes qui, dans *À Rebours*, transforme son habitation de Fontenay-aux-Roses en un microcosme, dans lequel il s'abandonnait à des voyages solitaires dans des régions de la perception sensorielles et des «frissons psychiques» (c'est une expression de Rilke), a un précédent très célèbre avec la transformation de la demeure familiale de Fonthill par William Beckford. Au retour de ses voyages de jeunesse, Beckford transforma la vieille demeure en une somme de fragments d'édifices différents qui lui avaient procuré de grandes émotions, de l'abbaye de Batalha à la basilique Saint-Marc.

Parler de bric-à-brac ou d'exotisme à propos de Beckford et de Des Esseintes, signifie rester très à la surface de ces expériences. Dans l'un ou l'autre cas on assiste plutôt à la négation du voyage, comme pérégrination dans de vastes zones silencieuses (ou emplies de rêves chaotiques qui coïncident avec l'obscurité et avec le silence); négation désirée par celui qui distingue dans la réalité expérimentale de l'homme, deux catégories opposées d'éléments : d'une part les symboles, qui dans leur intime obscurité deviennent sonores, s'ils ne sont pas intelligibles par l'homme et, d'autre part, le tas des images pour toujours muettes, silencieuses, «naturelles» puisqu'elles participent à une nature qui excluent *a priori* les hommes.

Deux silences donc. L'un est le silence du symbole qui parvient paradoxalement à l'homme comme un échos du bruit de la mort. L'autre est un silence de la nature non symbolique, non humaine qui entoure les demeures de Beckford et de Des Esseintes, naufragés réfugiés sur une dernière île.

La poésie arabe andalouse du X<sup>e</sup> siècle avait affronté une situation apparemment similaire, en opposant à l'expérience quotidienne de la vie et de la nature, l'évocation d'une sorte d'univers parallèle meublé avec la quintessence des images naturelles entremêlées de symbolisme «courtois» qui renvoient aux symboles les plus obscures : par une analogie érotique entre les éléments du monde végétal et les attributs féminins, un mystique comme Wāsithî pouvait entrevoir la «gloire de Dieu» dans une rose rouge. Mais le microcosme de Beckford ou de Des Esseintes excluait aussi la «nature parallèle» pour limiter les symboles aux objets fabriqués par l'homme : l'*hortus conclusus* n'est plus un jardin, mais une maison, fermée au monde extérieur et remplie d'objets manufacturés : éléments d'architecture, meubles, reliures de livres, miroirs, statues.

Le refus de la nature, celle déposée dans un silence qui n'est pas la mort de l'homme (puisque la mort a elle aussi une paradoxale tonalité

parmi les symboles) coïncide avec la désacralisation de tout ce qui s'extirpe de l'agir humain et avec l'espoir d'une fragile sacralité du faire, et surtout du modeler, du donner forme. Quand Melville, dans le chapitre XIV de *Pierre or the Ambiguities*, écrivait : « Le silence est la sacralisation générale de l'univers ; c'est en même temps la plus inoffensive et la plus terrible de la nature toute entière », il ne se référait pas au silence des symboles qui reposent en eux mais au silence du monde qui est extra-humain, parce qu'il n'existe pas de créateur ni de démiurge capable de lancer un pont entre nature et homme. Dans le refus de la nature, Des Esseintes fondait, à l'inverse et en quelque sorte son expérience de la réalité sur la réalité de ténèbres ou d'un silence « supérieurs », « divins », matrices des symboles. La nature réussissait ainsi à s'identifier avec le chaos primordial – avant le *λογος* créateur, qui dans ce cas spécifique se montrait comme étant le premier attribut de l'opposition de l'ombre et de la lumière.

Ainsi toute la culture moderne qui utilise des symboles désacralisés avec le désir inavoué – ou l'espoir – d'atteindre l'ombre, semblait marquée par des symptômes d'un fatalisme semblable à celui qui au cœur de la Réforme coïncidait avec une singulière et renaissante croyance dans les sciences astrologiques. Quand un *λογος* obscur est par définition inconnu, la tentation d'interpréter des signes en prodiges est bien difficile à vaincre, ou du moins survit dans l'attitude de celui qui trouve dans sa propre vie personnelle la manifestation maximale de « ce qui est arrivé devait arriver ».

#### NOTES

1. Georg Friedrich Creuzer, *La symbolique et la mythologie des peuples anciens* (*Symbolik und Mythologie der alten Völker*, 1812), trad. J.-D. Guigniaut.
2. Johan Jacob Bachofen, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Basel 1859
3. Sigfried Giedion, *L'Éternel présent*, 2 volumes, Éditions de la Connaissance, 1965-1966.
4. Siegfried Giedion, « Das junge Deutschland » in *Gegen das Ich*, I (1918)
5. Mircea Eliade, *L'Éternel retour*, Paris, 1949
6. Karoly Kerényi, *Il mito della αρετη* in *Archivio di filosofia*, 1965 ; *Antike Religion* (1971) (trad. Dora Sassi, *Religione antica*, Adelphi, Milano 2001) ; *La Religion antique, ses lignes fondamentales*, trad. de Y. Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, 1957
7. Vladimir Jakovlevitch Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, 1966 ; *Morphologie du conte* (1928), Seuil, 1970-2015.
8. P. 188 dans l'édition italienne de 1966.