

Jean Paul I. Amunatégui

La tradition des larmes^{*}

à S. B. de la T., pour M. D.

... soit Juan Luis Vives; les sens de l'homme, écrit-il, sont des réceptacles qui « n'émettent rien d'eux-mêmes », ils sont semblables à l'âme qui « connaît et élabore » en puisant « dans l'extérieur », c'est pourquoi les organes des sens ont une forme concave. Si les sens « jettent quelque chose au-dehors », ils cessent « d'accomplir leur mission » : le goût quand on crache, l'odorat quand on respire, la vue quand « les yeux pleurent ». Les larmes (*De Anima*, XX) sont une humeur produite par l'échauffement du « cerveau humide et tendre ». Le vin, le vent,

*. Il y a tant de larmes... Ces pages sont le résultat d'une lecture oblique de certains livres. Il s'agit, au sens propre, de notes, de citations nouées... ces fragments agencés sont, pour ainsi dire, disposés en forme de scénario. On n'y trouvera pas de développements (ils manquent même), mais une juxtaposition de séquences. L'agencement de ces positions, relativement rigoureux, fait en quelque sorte, partie du texte lui-même, il en est l'axe, l'horizon, on le remarquera peut-être. Il n'est ici question ni des larmes de deuil, ni de la différence (partout attestée) qui existe entre les larmes féminines et masculines, ni du rapport des larmes aux autres « eaux du corps », mais seulement de certains aspects de ce que la tradition chrétienne appelle « le don des larmes ». Plus précisément, des larmes telles qu'elles apparaissent chez Raymond Lulle, Ignace de Loyola, François d'Assise, Thérèse d'Avila, Luis de Leon, Jean de la Croix et, dans une moindre mesure, Savonarole. Le choix de ces auteurs tient à l'intérêt que semblaient présenter les larmes de trois figures (liées par toute une tradition) qui pleurent abondamment : le chevalier, le saint et le poète. Loyola était chevalier, Lulle était chevalier et poète, François, Jean, Thérèse, fray Luis étaient poètes, et tous étaient plus ou moins saints. Il s'agissait d'entendre leurs larmes à l'intérieur de leurs métiers sans véritablement en examiner le statut. Les larmes du chevalier ont été quelque peu sacrifiées à l'épaisseur des autres. Provisoirement. La plupart des auteurs cités subissent les influences néo-augustiniennes et néo-platoniciennes dominantes au XVI^e siècle (Lulle est alors redécouvert). Examiner ou mettre en avant explicitement ces influences ne rentrait pas dans le cadre de ces notes qui restent — volontairement — en marge de nombre de questions qu'elles impliquent ou soulèvent : certaines notes en bas de page en indiqueront, parfois, l'importance.

Tout comme l'inachèvement de ce texte, les points de suspension prétendent rythmer l'apparition des séquences, indiquer des ouvertures, des centres, des marges, des insuffisances; ils désignent des passages afin de mieux dessiner la figure d'un texte dont ils voudraient métrifier le sens et relever l'occurrence des liens qui, précisément, le constituent... Sauf indication contraire, j'ai moi-même traduit de l'espagnol les citations qu'on lira. J'ai éliminé la quasi totalité d'un « appareil critique » (inutilement pesant compte tenu du caractère de ces pages) qui n'aurait intéressé que quelques spécialistes dont je ne suis pas.

N.B. Les points de suspension constituaient le tiers de l'ensemble du texte; dans le cadre de cette publication ils ont été réduits aux trois points traditionnels. J'ai, de même, enlevé un certain nombre de notes et résumé quelques séquences. La disparition des points de suspension alourdit parfois les séquences, séparées à l'origine par un ou deux paragraphes de pointillés.

la fumée, la jalousie (chez la femme), la pudeur (chez l'enfant), la colère, la compassion (de soi-même ou d'autrui), l'injustice, la prison, l'exil, la misère, la mort, etc., provoquent des larmes qui ont été « données à l'homme pour qu'il témoigne de sa douleur »; il existe aussi des larmes de joie...

... Soit Descartes qui explique comment les vapeurs se changent en eau et ajoute : « Les larmes ne viennent point d'une extrême tristesse, mais seulement de celle qui est médiocre et accompagnée ou suivie de quelque sentiment d'amour, ou aussi de joye... », avant de se lancer dans des considérations sur la « grandeur des nerfs optiques » (*Les Passions de l'Ame*, articles CXXVIII et sq.). « Je ne suis pas de ceux qui estiment que les larmes et la tristesse n'appartiennent qu'aux femmes et que, pour paroistre homme de cœur, on se doit contraindre à monstrier toujours un visage tranquille... » (*Lettre à Pollot*, janvier 1641)...

Les pleurs sont l'expression « liquide » d'un certain nombre d'états ou d'événements, une modalité de réponse, un effet. Mais il existe un autre type de rapport aux larmes qui fait de celles-ci non plus une expression mais un espace.

En Occident, les larmes sembleraient se rattacher à deux traditions distinctes que, dans une certaine mesure, le Moyen Age tentera de réunir : larmes héroïques, c'est Achille pleurant Patrocle; larmes bibliques, c'est la vallée des larmes, séjour de l'homme déchu. L'Ancien Testament est rempli de larmes, mais on pleure peu dans les Évangiles. Les larmes du Christ (qui ne pleure pas toujours là où l'on croit...¹) indiquent à chaque fois son humanité, son corps d'homme. Ainsi les larmes versées pour Lazare qu'il a laissé mourir, refusant de se rendre à son chevet malgré l'insistance de ses amis, pour mieux témoigner de sa divinité en le ressuscitant après avoir pleuré sur sa dépouille... Les saints et les mystiques pleurent d'une manière tout à fait singulière; la larme devient alors un véritable lieu théologique (non au sens théologique de cette expression, mais en tant qu'elle devient un espace de rencontre avec la divinité). Trois figures, toujours pensées comme élues, partagent un débordant usage des « eaux des yeux » : le chevalier, le saint et le poète. Leurs larmes ont ceci de particulier qu'elles ne sont pas toujours un effet, qu'elles ne se rattachent pas nécessairement à un événement, mais entretiennent un rapport étroit avec leur statut, défini, pendant des siècles, par une certaine relation au divin. C'est donc à l'intérieur de cette relation que « fonctionnent » leurs larmes... Les ordres de chevalerie cristallisent idéalement la larme héroïque et la larme biblique et préparent, pour ainsi dire, le passage vers la « larme théologique » grâce à un ré-équilibre entre les vertus guerrières et spirituelles : équilibre qui s'articule dans l'antithèse traditionnelle *fortitudo/sapientia* (Köhler) propre au héros chrétien vanté par Isidore de Séville : « ... Nam heroes appellatur viri quasi aerii et caelo digni propter sapientiam et fortitudinem ».

Le couple chevalerie-clergie, trouve sans doute son expression la plus achevée dans le Livre de l'ordre de chevalerie de Raymond Lulle... Lulle, dont la parenté

1. Ainsi par exemple, il ne pleure pas à Gethsémani; il y ressent effroi, angoisse (Marc); tristesse (Matthieu). Chez Luc (22, 24) il est en proie à la détresse, sa sueur devient comme « de grosses gouttes de sang qui tombaient à terre » (Bible de Jérusalem). Quand sur la croix, il se croit abandonné du Père, ce sera, selon Luc, pour s'abandonner à Celui qui semblait l'abandonner. (Lc 23,46)

avec Ignace de Loyola n'a peut-être pas été suffisamment mise en valeur, après avoir abandonné ses armes, choisit « d'autres moyens » pour atteindre le but qu'il assignait déjà au chevalier dans son manuel (le but reste le même), et retirant sa cotte de maille, le « chevalier du ciel » se revêt « d'amour, de patience et de vérité », abandonne sa lance « et avec dévotion, et larmes, et pleurs, et contrition et avec grand désir et plaisir », il part vers « la gloire sans fin » (*Libro de Contemplacio*, Dist 3^e, § 5). La conversion de Lulle a lieu alors qu'agé de 30 ans, il « écrivait une vaine chanson pour débaucher la vertu d'une dame bien aimée ». Près de trois siècles plus tard, Ignace de Loyola qui se délectait dans l'exercice des armes avec « un grand et vain désir de gagner de l'honneur » est grièvement blessé à la jambe par un boulet français à Pampelune; cloué au lit, il voulut pour se distraire « lire des livres mondains et pleins de faussetés, qu'on a coutume d'appeler livres de chevalerie » (*Autobiographie*, Trad. A Guillermou), mais la bibliothèque du domaine des Loyola était composée en tout et pour tout de deux livres : *La vie du Christ* de Ludolphe le Saxon (Chartreux du xiv^e) et la *Flos Sanctorum* de Jacques de Varazzo (archevêque de Gênes à la fin du xiii^e), ouvrage édifiant sur la vie des saints (ce manque à lire sera tout aussi décisif pour Thérèse d'Avila). « Que serait-ce si je faisais ce que fit St François et St Dominique? » se demande Ignace après de telles lectures. Déchiré entre ses désirs mondains et spirituels, il se met à observer le mouvement de ses réflexions, comparant la durée et l'intensité des pensées vénales et religieuses qui alternativement l'occupent : « il se mit alors à s'étonner de cette diversité et à faire réflexion sur elle. C'est ici qu'il commença à prendre lumière en ce qui concerne la diversité des esprits », commente son secrétaire Gonçalves da Camara; en effet, le « discernement des esprits », qui permet de séparer les inspirations divines des diaboliques, est, comme on sait, la clef de voûte des *Exercices*, manuel de tactique pour les batailles du dilemme dont il fait, pour la première fois l'expérience, couché, blessé, dans sa vingt-sixième année. Ignace choisit : seul, il se retire du monde et part nu-pieds vers Jérusalem avant de fonder la Compagnie des « Chevaliers du ciel ».

Il serait aisé de pister dans les textes d'Ignace les traits chevaleresques, anecdotes ou remarques qui, de manière plus ou moins explicite, se réfèrent à l'idéal de chevalerie, pourtant en fin de course et dont le destin, au tournant du siècle, sera d'avoir pour écuyer Sancho Pança et de monter Rossinante. L'épisode de la disputatio avec le Maure est à cet égard très significatif, car, nouvelle bataille du dilemme (batailles, faut-il le dire, caractéristiques des romans de chevalerie dans lesquels le carrefour joue toujours un rôle central), elle réunit en un seul et même mouvement la pratique de l'élection qui articule les exercices et une situation classique des chevaliers errants : laisser au « hasard » (divin) le soin de choisir « le lieu de la justice ».

Ignace quitte Navarrete « monté sur une mule » pour se rendre à Montserrat; un Maure « monté sur un mulet » le rejoint¹; « ils en arrivèrent à discourir au sujet de Notre-Dame ». Le Maure accepte sans difficulté que la Vierge Marie ait conçu sans connaître d'homme, mais ne peut croire qu'elle ait accouché sans déchirer son hymen, il est donc impropre de l'appeler vierge. « Le Pèlerin, en dépit

1. Le sens de cette différence, explicite dans le texte, entre la mule et le mulet, nous échappe.

des nombreux arguments qu'il lui donna, ne réussit pas à le convaincre (...) Alors le Maure s'élança avec tant de hâte que le Pèlerin le perdit de vue (...) Après le départ de l'infidèle, il lui vint quelques motions intérieures qui faisaient naître en son âme du mécontentement (...), il avait mal agi à consentir qu'un Maure eût dit de telles choses sur Notre-Dame, pour l'honneur de laquelle il était obligé de rétablir les choses ». Le Quichotte, ou Amadis¹ qu'il prendra souvent comme exemple, n'en auraient pas conclu autrement. Ignace décide donc « d'aller chercher le Maure et de lui donner des coups de poignard », mais « demeurant longtemps dans le combat pour ou contre ses désirs », il va connaître pour la deuxième fois de sa vie ces « terribles hésitations », véritable fondement de sa future compagnie dont les membres se doivent d'être aussi disponibles qu'un cadavre. « Sans savoir ce qu'il était obligé de faire », il arrive à un carrefour où se croisent sa route et celle que le Maure lui avait dit suivre... Il lâche alors les rênes de sa monture « et Notre Seigneur voulut que la mule prît le chemin royal », sauvant la tête du Maure... C'est dans la plus pure tradition chevaleresque, qu'Ignace abandonne ses armes « et avec dévotion et larmes », il prend le chemin « de la gloire sans fin » que Lulle promet aux chevaliers du Ciel... Le corps du saint, ses membres, ses organes, ses fonctions sont le lieu privilégié où Dieu manifeste sa présence et sa volonté, manifestation qui en tant que telle, est déjà don, récompense de la sainteté. La disponibilité du corps, le *perinde ac cadaver* est, avant tout, un excès d'attention aux sens qui, ayant cessé d'être entretenus par les sensations, laissent apparaître le sens. Rarement le corps est aussi « vivant » que chez les saints, c'est précisément son excès de présence qui permet à la divinité d'y écrire sa proximité. Le passage de Dieu sur ou dans le corps du saint est toujours accompagné d'un déploiement très singulier de violence dont la figure extrême reste les stigmates de François d'Assise. Dieu offre alors, suprême privilège, au corps du saint de supporter son sang. L'extase, remarquait Thomas d'Aquin, implique simplement un excès sur soi-même, mais le ravissement ajoute à cela la violence... L'une des expressions corporelles de la sainteté d'Ignace, qui vivait les yeux « embués de larmes », ce sont précisément et d'abord les larmes, « elles constituent un véritable code dont la matière est différenciée en signes selon leur temps d'apparition et leur intensité » (Barthes). Mais les larmes ne sont pas à proprement parler une manifestation divine, elles sont un espace, l'espace de la disponibilité, sorte de lieu médian qui autorise la proximité². Ces larmes ont, d'une certaine manière, le même statut que l'honneur et la crainte dans l'ordre de chevalerie tel que le décrit Lulle, statut que, faute de mieux, on peut aussi appeler spatial; honneur et crainte (la crainte que le chevalier doit inspirer est un don que le « commun des mortels » lui fait, la reconnaissance d'un ordre dont il est le soutien, de même la mendicité chez Thérèse d'Avila ou François; le mendiant est celui qui donne sa demande à qui peut répondre à son besoin) ne sont pas seulement les qualificatifs du chevalier, ils ne sont pas seulement attachés à un certain type d'actes qui, une fois accomplis, octroient l'honneur ou inspirent la crainte, ils sont les charnières de l'ordre qui, dans sa perfection,

1. Le Quichotte reprochait à Amadis son excès de larmes...

2. Entre Marie-Madeleine et le pharisien « la distance est aussi grande qu'entre laver vos pieds, (Seigneur), dans l'eau ou les arroser de larmes » (Savonarole)

traduit l'ordre du Monde, ils sont un espace parmi d'autres qui, différents de l'ordre, le soutiennent; ils dessinent les contours d'un lieu où le chevalier doit se tenir pour tenir l'ordre du monde, lieu qu'il peut, hélas, dit Lulle, trop facilement quitter...

... La chevalerie est pure mise en ordre des valeurs. Le chevalier donne ces valeurs au peuple afin d'« ordonner », i.e. de fixer les lieux où la vie des producteurs prend son sens. Le métier de chevalier, c'est de donner l'ordre ou, mieux, de créer l'occasion, sans cesse, de la remise en ordre. Il est, par « élection » dans la « nécessité de donner » les limites. « Si voler était le propre de l'ordre de chevalerie, le fait de donner serait contraire à l'ordre; et si le donner convenait à un métier, quelle valeur n'aurait pas l'homme dont le métier serait de donner? » (*Libro del Orden de Caballeria*) « Bienheureux sont les chevaliers qui maintiennent l'ordre de chevalerie selon la noblesse du métier de chevalier; parce que par l'ordre de chevalerie je vois que le monde se maintient »... « Il est du métier de chevalier d'avoir un château et un cheval pour garder les chemins et protéger les laboureurs. Il est du métier de chevalier d'avoir des bourgs et des villes afin de régir les gens et rassembler et ajuster en un lieu les forgerons, les charpentiers, les cordonniers, les tisserands, les marchands et les autres métiers qui appartiennent à l'« ordination » de ce monde et qui sont nécessaires pour conserver le corps et servir ses nécessités »... Le métier du chevalier, dévoué corps et âme au prince qui incarne non l'ordre mais sa « substance », par la grâce de Dieu, est de donner-lieu pour que la Parole s'accomplisse. Il est donc, au sens propre, l'arpenteur du Verbe, celui qui tient la mesure de l'attente dans l'attention des seuils... Les larmes d'Ignace ne sont pas de même nature que les manifestations divines que connaît son corps. Tout chez Ignace est attente et attention, écoute et disponibilité au Verbe; lorsque ce dernier choisit de ne pas parler, de ne pas « marquer », alors que le saint lutte dans l'inquiétude du dilemme, il ne lui reste qu'une issue : « faire de la suspension même de la marque un signe ultime. Cette dernière lecture, fruit final et difficile de l'ascèse, c'est le respect, l'acceptation révérentielle du silence de Dieu, l'assentiment donné non au signe, mais au retard du signe. L'écoute se tourne en sa propre réponse (...) Le signe divin se découvre tout entier ramassé dans son audition. » (Barthes)... Dans *le Livre de l'Ami et de l'Aimé*, Lulle définit le Verbe comme le « Signe muet »; Dieu ne parle pas, seul l'homme « formule la parole » en interprétant le signe divin. Tout le problème réside dans cette possibilité qui est donnée à la créature : interpréter. C'est pourquoi, comme le chevalier errant, il n'est guère facile de trouver le bon chemin, puisque ce qui se montre à l'homme n'est pas une voie droite mais toujours un carrefour... L'art de Lulle, c'est une manière de lâcher les rênes de la monture... Cet exemple extrême de l'attention n'est imaginable chez Ignace que parce que celle-ci est tenue par « quelque chose » d'inébranlable qui ne peut faire question, qui ne peut être pris dans un dilemme; ce quelque chose n'est pas la foi, puisque le diable existe bel et bien, et qu'il est assurément là pour faire de la foi un dilemme (et au demeurant, la foi se situe à un tout autre niveau, ne serait-ce que parce qu'elle est la condition première de l'attention-attente); ce quelque chose ne peut donc être de l'ordre de la vérité, mais de l'expérience de la vérité, celle-là même qui autorise au saint ses exercices. Ce « quelque chose », c'est en partie l'espace de la larme qui permet au récit du Verbe d'étaler ses signes décisifs, c'est-à-dire, simplement, la proximité.

Elle ne peut être objet de choix et encore moins être prise dans un dilemme, puisque, eu égard au rapport d'Ignace au dilemme, la proximité se mesure à la possibilité de la disponibilité absolue (disposition absolue qui est l'attention-attente du sens) qu'Ignace appelle « état d'indifférence » (i.e., la prise en charge de la différence radicale entre « la terre et le ciel »); faute de quoi la question se clôt, car ne pouvant reposer sur le « désir », elle se dispose sur la place que celui-ci abandonne : « n'incliner à rien, sinon à désirer n'incliner à rien » est la seule position à partir de laquelle se donne la condition même de la question et de la parole divine. Ce désir de ne pas désirer est l'exigence du carrefour, là où peut faire signe la « volonté divine », seul objet du désir au sens propre (le désir ne saurait alors être qu'un pur être-là). La larme n'est donc en rien une manifestation divine, au contraire, elle est le propre de l'homme; elle indique par sa « nature » l'excès de différence entre ciel et terre, elle est le lieu dont la figure permet au corps de se soumettre à l'épiphanie et de l'accueillir dans la pleine différence. La découverte de la différence, dit Lulle, « ébranle ma faculté de penser ». L'éclat de la différence montre l'ordre du monde¹. La « proximité » n'est pas une proximité à Dieu, c'est la proximité de l'abîme (mot d'Ignace), écart de la différence, abîme où seulement se manifeste la divinité comme telle afin que l'homme en larmes en ressente la présence... Le Verbe envoya son fils dissoudre une fois la différence, et le Christ, ayant franchi l'abîme, « pleura comme les hommes », dit Lulle : « Béni sois-tu, Seigneur Dieu, qui voulus devenir homme, et pleurer comme les hommes et être pensif comme eux, angoissé, tourmenté et mort pour que les hommes atteignent la joie dans la gloire du paradis » (*Libro de Contemplacio*). Cette traversée de l'abîme par le Verbe « qui prend chair en la Vierge » est ce que la théologie appelle le mystère du salut...

Trois siècles avant Ignace, Lulle dépose les armes, quitte le monde et part nu-pieds, ses livres sous le bras, convertir le mahométan... Dans l'ouvrage qu'il écrit pour l'éducation de son fils Ramón, après avoir expliqué les devoirs d'un chevalier envers son prince et son âme (asi como el alma es enderazamiento del cuerpo asi el principe es enderazamiento de todo el pueblo), Lulle énonce une série de règles qui pour la plupart commencent par l'expression « habitue-toi à », « habitue-toi à te souvenir, à être obéissant », etc...; parmi ces conseils, il demande à son fils de s'habituer à pleurer... (*De Doctrina Pueril*). Son manuel de chevalerie est à maints égards, en ce qui concerne l'idéal de chevalerie, proche du *Libro de Contemplacio*; c'est cependant dans ce dernier ouvrage qu'il propose de remplacer la lance et la massue par les larmes et l'amour tout en conservant les principes et les buts de l'ordre de chevalerie, celui-ci, soutien de l'ordre (féodal) du monde, peut assurément être perfectible mais reste incontestable. L'arme des « nouveaux chevaliers » n'est pas la foi, elle le fut de tout temps, son propos est bien moins général, il se veut concret et immédiatement pratique, la lance devient larme, la

1. L. Sala Molins, dans son introduction à un choix de textes de Lulle, commente : « Le contraste le plus « merveilleux » qu'il découvre est, évidemment, (?) celui qui oppose l'unité de Dieu à la pluralité des créatures (...) mais le signe divin ne pourrait en être un si la discordance (...) était complète; irréductible (...) l'homme (...) reçoit ce signe et ne dispose apparemment pour l'interpréter que de ce que la pluralité, la foule et le devenir lui offrent. Il doit donc trouver un langage qui soit en même temps celui de la pluralité et de l'unité, de l'être et du devenir, de l'infini et du fini. Il doit le trouver. Parce que le signe s'impose et qu'il ne peut être posé qu'en langage »... (L. Sala-Molins, *Lulle*, Paris, 1969).

cuirasse amour, etc...¹. Il s'agit effectivement d'aller combattre en terre ennemie contre des armées bien équipées afin de « conquérir », « récupérer » la Terre Sainte tombée aux mains des musulmans. R. Lulle, « père des missions » ne parle jamais ici d'aller convertir les infidèles (ce que par ailleurs il tentera de faire sa vie durant « armé de son Art et de langues étrangères »)², bien au contraire, il célèbre et déclare bienheureux, le chevalier qui va « combattre les infidèles et les hérétiques qui prétendent détruire la Sainte Foi romaine »; tel est, dit-il, le « métier du chevalier ».

Il n'hésite pas à faire ici une distinction habituelle à l'époque mais qu'il récuse par ailleurs, entre la clergie qui prie et la chevalerie qui combat. Lulle voit dans l'échec des armées croisées « un jugement de Dieu », c'est pourquoi il affirme que la « conquête de la Terre Sainte ne doit pas être réalisée de la même manière que les autres conquêtes, mais à la façon des apôtres; avec amour, avec des prières et en versant des larmes et du sang », il faut que « les saints chevaliers religieux protégés par le signe de la Sainte Croix » aillent en Terre Sainte « répandre par amour pour vous, les eaux de leurs yeux et le sang de leur cœur... » Pour vous Seigneur, s'écrie-t-il plus loin, « qui ravitaillez mes yeux en larmes et en pleurs; et mon cœur de désirs et d'amour! »

Lulle propose le martyr au chevalier. Mais le martyr ne se définit pas tant par ses larmes que par son sang; répandre son sang c'est, outre gagner le ciel « en principe », convertir par l'exemple étonnant. Répandre son sang, c'est répandre la foi. Mais il existe une curieuse différence entre le sang d'un martyr et le sang du Christ, car ce dernier n'est pas mort sur la croix pour répandre la foi, mais pour sauver les hommes du péché. Le péché est ce qui délie, sépare de Dieu; le gouffre laissé par le péché originel est rempli par le sang du Christ afin de permettre à l'homme de franchir cet espace reconstitué par un don de Dieu, espace qui

1. Comme le prêtre dont les habits et les gestes ont un sens relativement à son métier, il faut que « tout ce qui est nécessaire au chevalier dans l'usage de son métier ait une signification pour que soit rappelée la noblesse de l'ordre ». Suit une explication détaillée de la signification de la lance, de l'épée, des éperons, etc... « On donne un cheval au chevalier », dit-il, pour signifier « la noblesse de sa valeur »; et afin qu'il soit plus haut que les autres hommes, « et qu'il ait plus de choses sous lui ». On comprend donc pourquoi dans le *Livre des Proverbes*, il n'hésitera pas à écrire : « Un vilain qui devient chevalier injurie le cheval ».

2. « Raymond, provoqué lui-même par l'exemple de Saint François, décida de vendre aussitôt ses possessions (...) Et ayant abandonné le fastueux train de vie qui était le sien, il s'habilla d'un habit de vile étoffe (...) Et c'est ainsi qu'il se mit à apprendre un peu de grammaire (...) il acheta en outre un Sarrasin, et apprit de lui la langue arabe ». Neuf ans après, le Maure blasphème « le nom du Christ »; Raymond « mû par le zèle de la foi » le frappe violemment. Le Maure décide de se venger et blesse Lulle, « d'un coup grave mais non mortel », au ventre. « Les familiers de Raymond accourent. Celui-ci leur défendit de tuer le Sarrasin, mais ne s'opposa pas à ce qu'il fût lié et mis en prison (...) Il lui semblait cruel en effet de tuer celui de qui il avait appris ce qu'il avait tant désiré savoir, c'est-à-dire la langue arabe ». Lulle hésite, il ne sait que faire du Maure. Perplexe, il s'achemina vers une abbaye proche et pria Dieu (...) pendant trois jours (...) Après, étonné d'avoir encore dans le cœur la même perplexité et pensant que Dieu n'avait pas voulu exaucer sa prière, il rentra tristement chez lui. Mais il s'écarta de son chemin pour aller visiter son captif dans sa prison : celui-ci s'était pendu avec la corde qui le liait. Raymond rendit joveusement grâce à Dieu de lui avoir gardé les mains pures (...) et de l'avoir libéré de l'embarras, à cause duquel il s'était naguère recommandé à lui. Peu après le Verbe « illumine sa raison » sur le mont Randa, et Lulle « élabore et rédige » ce livre qu'il intitula d'abord : « *Le Grand Art*, puis *l'Art général*. Conformément à cet Art, il fit bien d'autres livres » — près de 290 ouvrages. (*Vie de Raymond*, trad. Sala-Molins).

rend à nouveau le paradis accessible à l'homme; le temps est alors recommencé. C'est dans cet espace et dans ce temps neuf que l'homme pourra à nouveau pécher, c'est là encore que la contrition réparera le lien, sans cesse. Apparemment le sang du Christ joue, formellement, le même rôle que les larmes, c'est-à-dire, celui d'un espace médian où a lieu le rapport avec la divinité. Cependant, le sang du « fils de l'homme » est ce lieu où le rapport a lieu, les larmes en sont l'alentour, le désir du lieu où se dit la différence. C'est pourquoi les larmes ne cessent de crier « l'humanité de l'homme », l'ordre. Le péché, c'est le mal que Lulle définit comme « l'absence de fin et d'ordre »; les larmes donc ouvrent à l'homme ce à quoi il est destiné « selon la dignité divine de la fin », pivot du « plan divin de « l'ordination » des créatures ». De sorte que les larmes participent du même « mouvement » que ce qu'il appelle le sixième sens, l'*affatus*, défini comme cette « (...) puissance par laquelle l'homme manifeste sa conception » et qui est, en fait, le sens du langage... Conquérir Jérusalem par le martyr ne pose guère de problème; le chevalier céleste s'autorise d'une tradition bien établie¹, convertir le Sarrasin par la langue dans l'Art semble une « évidence », mais repousser l'Infidèle par les larmes fait apparemment question... Les « eaux des yeux » renvoient à cette appartenance au don sur laquelle s'articule la foi et désignent l'appartenance à l'ordre (du) créé, au partage duquel l'infidèle, en tant qu'homme, a sa place. Cet ordre se prononce en disant le Verbe qui, à être écouté, « provoque » la soumission absolue. Jérusalem se rendra par les larmes parce que l'homme sera dit homme, et il sera dit homme, parce que créature ayant accès à l'incrédulé par la grâce du désir²... Le livre du gentil et des trois sages commence et se termine par des larmes... Un gentil (« gentiuz sont genz sanz loy qui n'ont point de connaissance de Dieu », dit l'édition française, traduite entre 1287 et 1305) désolé « conçut dans son cœur l'idée d'abandonner son pays » car il ignore que le corps ressuscite après la mort. Sans foi (loi) ni lieu, il « alla par la forest de leu en autre, de fonteinne en fonteinne, de pré en pré, de rivière en rivière. A ces pensées qui si angoisseusement le destrangoient, les larmes li vindrent aus euz et soupira de cuer parfont mout durement et chez (chut, tomba) en douleur et tristeice ». Il erre donc, sachant qu'il ne pourra « sa douleur (...) geter de son cuer sans aucune aide ou sans aucune aventure » — la notion d'aventure n'est pas ici différente de celle qui est au centre de tous les romans de chevalerie, en particulier du Graal —. Finalement, le gentil trouve un « chemin très beau » et aboutit à un « lieu merveilleux » où se dressent les cinq arbres qui permettront à l'art de Lulle de fonctionner; il y rencontre trois sages, un juif, un musulman, un chrétien, dont la disputatio va donner la foi au gentil... Ces premières larmes du gentil sont des larmes de tristesse, d'angoisse.

La tristesse, dit Vives, naît de l'absence, elle s'accompagne de larmes, mais « sèche le corps et le cœur » — au point, dit-il, que le cœur de ceux qui en sont

1. « Que grâces vous soient rendues Seigneur (...) car selon la multitude des douleurs qui s'agitent dans mon cœur, vos consolations ont dilaté mon âme », Ps. 94,9, commenté par Savonarole, qui ajoute plus loin qu'en donnant « son corps à la Croix, c'est-à-dire aux tourments et à la mort pour votre nom (...) l'Eglise *dilatara ses frontières* » — c'est moi qui souligne (méditation sur le Psaume 30, *In te domine, speravi*).

2. Désir né, chez ceux qui ont entendu, de la reconnaissance. La mémoire, joue ici, un rôle central (cf. Augustin).

morts est tout petit tant il s'est contracté —, « c'est une passion de caractère sec et froid », ainsi affirme-t-il, les gens du Nord... Pour Savonarole, qui « met en scène » la tristesse dans son dernier texte, celle-ci est une « femme sotte », « perverse », « la pire des femmes », et s'oppose à l'espérance... Une fois converti par les sages, le gentil « se leva em piez et fu enluminez de la grâce divine; et son cuer commença a amer Dieu, et de ses euz decoroient lermes »; tels sont les termes de l'édition française traduite du vivant de Lulle. Dans le texte catalan il est dit : « ... son cœur commença d'aimer et de donner des larmes aux yeux. » Il s'agit maintenant d'un autre type de larmes, des larmes qui n'ont plus rien à voir avec la tristesse... Le gentil fait alors une longue prière d'action de grâce aux fleurs des arbres lulliens « dans les larmes et les soupirs d'un cœur véritablement contrit ». Mais soudain, au milieu de son oraison, le gentil s'arrête indigné, « il mémora et constata que ses yeux ne pleuraient plus et qu'ils ne versaient pas de larmes, « Et adonc porce que son cuer rendist a ses euz yaue par laquele ses euz estoient moilliés », il récite les péchés capitaux, mais, « il trovoit que ses euz ne decoroient mie de lermes et adonc dist : Hay las chetif! qui est ce qui empeiche tes euz de plorer, tendis con tu as tens de plorer por la grant joie qui t'est venue? Et que ne plores tu tes corpes et tes pechiez (...) Chetix, tu ploroies avant que ceste aventure te fust avenue, porce que apres ta mort ne cuidoies riens estre ». Le texte catalan poursuit, « Pendant que le gentil disait ces paroles (...) la vertu divine donna au gentil le pouvoir d'élever l'eau de son cœur jusqu'à ses yeux. Le gentil pleura longtemps, abondamment avec douceur et dévotion (...) Qu'elle est grande la différence entre mes pleurs de jadis et ces pleurs ... ils vivifient mon âme d'un bonheur tel que je ne voudrais en avoir d'autre en ce monde; je voudrais qu'en ce lieu inhabitable mon âme fût toute ma vie en amour et mes yeux en larmes (...) mes aler me convient de terre en terre, et retourner me convient au país ou je suis nez. Et me convient dire et raconter l'onor de Dieu... »

Ce lieu (« Béni soit le lieu ¹ », s'écrit le gentil) décrit comme merveilleux au début du livre est dit inhabitable maintenant. La loi lui est donnée par la saisie de la différence (ce qui, depuis la foi, lui est promis, c'est le salut, i.e., l'effacement

1. Il faudrait peut-être interroger la figure décisive du lieu, figure « principale »... La place qu'elle occupe chez Lulle n'a rien de surprenant puisqu'un certain Moyen Âge, comme par la suite sous le mode du procédé la Renaissance, en fait une véritable situation rhétorique. Que lieu résonne déjà dans le mot sens lui-même porte sans doute à conséquence, encore faudrait-il savoir où cela mène et d'où cela vient. Le lieu donc, au centre ou dans les marges des discours théologiques, métaphysiques, poétiques, scientifiques, ainsi que dans toutes les figures qui lui sont corrélatives, haut/bas, surface/profondeur, etc... Sans doute le lieu entretient-il une étroite relation avec le verbe être, ce qui expliquerait son étalement dans le lexique (le nombre de « mots » qui y renvoient directement ou indirectement en occupe une bonne partie). Toute prise en charge de l'idée de présence appelle nécessairement la figure du lieu. Pour ce qui concerne ces pages, il semble évident que la figure du lieu renvoie à l'« espace/temps » entendus comme les données élémentaires de la création dans l'épreuve desquelles est dite la chute de l'homme, l'exclusion du paradis. — Avoir lieu dirait donc avoir à être, avoir « sens ». — Quel est le statut des places que les lettres occupent dans l'alphabet, c'est-à-dire dans ce qui n'est précisément constitué comme tel que par l'« ordination » elle-même? — Quelle est la nature du rapport inextricable qu'entretiennent le nom et le lieu (« le lieu et la formule ») et comment ce rapport renvoie-t-il à l'expérience de la fondation dans la mesure où celle-ci est toujours « création », « instauration » d'un ordre, d'une géométrie... Tout ordre, de quelque ordre qu'il s'agisse, assigne, définit des lieux, et peut, formellement, se définir comme un système organique de lieux « réels », « imaginaires », etc... : la ville, la syntaxe, etc. — Comment, compte tenu de ce qui

de la différence par la résurrection du corps dont les limites sont « caressées » par les larmes débordantes). Mais ce lieu où l'ordre lui est donné ne saurait s'habiter; il faut partir *répandre* l'ordre là où se déploie la loi, parmi les hommes. Le lieu inhabitable est le lieu de l'interpellation, que Thérèse d'Avila nommera « llamamiento » (qui veut dire appeler, interpeller; mais on y entend aussi flamme, llama). Les yeux ruisselants, le gentil est appelé par le Verbe pour aller répandre la parole, plus précisément les attributs du Verbe, ses noms. « ... Il faut aller de pays en pays, il me faut revenir à ma terre... ». Le seul lieu est désormais l'errance, errance qui n'est pas fondamentalement différente de la possibilité de retour au pays natal¹. Cette errance est aussi différente de son premier errement que les larmes de la fin le sont de celles du commencement; errance de (dans) la loi, larmes de dévotion, c'est-à-dire de reconnaissance, lien véritablement vassalique, « se vouer à » (Covarrubias, étonnant inventeur d'étymologies écrit en 1611 à propos de dévotion : « ... du latin devoveo, qui est voeo, destin, dedico, consecro », et explique que jadis en France et en Espagne on appelait dévot le chevalier qui se tuait si son prince venait à mourir)... On peut déceler dans les tribulations du gentil les mêmes stades que fray Luis de Leon dira plus tard être ceux de la sainteté : « llamamiento », « rédemption », et errance « porque primero es ser redimidos que caminantes, y despues que comiencen a andar ». Avant donc de devenir « marcheur », il faut être « rédimé », et « c'est seulement ensuite qu'ils commencent à marcher, à aller »... Le « rapport au lieu » connaît les mêmes variations que les larmes et la parole (donnée par le Verbe au gentil). L'usage de ce rapport, c'est la fréquentation de la bordure, désignée, sans cesse par la parole et la larme. Lisière qui, à se dire dans le retrait du Verbe, nomme le monde et l'article. L'*ars magna* de Lulle n'est pas autre chose, la poétique de fray Luis de Leon non plus. On dira pourquoi...

L'art de Lulle repose sur les « Noms de Dieu » : y convergent, disons-le trop vite, trois influences, la tradition chrétienne, le soufisme musulman et la cabale juive, probablement à travers Abraham Abulafia; ce dernier à partir des lettres hébraïques, dresse une série infinie de permutations et de combinaisons qui apparemment ne mènent nulle part (Scholem). Ce qui rend possible ces formations alphabétiques c'est l'identité du langage et de la réalité, idée majeure de la cabale selon laquelle le langage (divin) est la substance du réel². « Aux yeux de Lulle, le but de son art était essentiellement missionnaire. Il croyait que s'il pouvait persuader les Juifs et les musulmans de pratiquer l'art avec lui, ils se

vient d'être dit, continue de jouer la séparation traditionnelle entre le propre et le figuré? — Comment, compte tenu du lieu, se lient entre elles deux formulations poétiques « classiques » : le « il y a » et l'énumération? — La découverte et la fondation s'accompagnent nécessairement de la nomination des lieux. — A étudier : comment les « conquistadores » espagnols décidaient-ils d'un nom de montagne, de pays, de cité, de tribu? Comment fonctionnait leur choix, compte tenu des possibilités que l'époque leur offrait? Etc...

1. Savonarole rappelle que seuls certains saints « touchent exceptionnellement les bords de la patrie », et écrit : « Lavez moi, Seigneur, dans son sang (celui du Christ) (...) instaurez-moi dans sa résurrection (...) lavez mon cœur pour qu' (...) il soit comme une aire pure sur laquelle le doigt de Dieu vienne écrire la loi (...). Lavez-moi de l'eau de mes larmes, lavez-moi de l'eau de vos écritures (...) pour que je sois de ceux à qui vous avez dit : vous êtes déjà purs à cause de ma parole » (*Méditation sur le Psaume 50: Miserere* trad. Journet).

2. Cf. Le beau livre de Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, 1975, d'où sont tirées les lignes qui vont suivre.

convertiraient au christianisme ». En effet, l'art se fondait sur les conceptions communes aux trois religions, les « Noms de Dieu » (bon, grand, éternel, etc.) « et sur la structure élémentaire du monde de la nature universellement acceptée par la science de l'époque. Partant de prémisses communes à tous, l'Art devait démontrer la nécessité de la Trinité ». Lulle concilie la base religieuse de son Art et sa base cosmologique en s'appuyant sur Scot Érigène, plus précisément sur le *De Divinatione Naturae*. « Dans la grande vision néo-platonicienne d'Érigène (...) les noms divins sont les causes premières dont sortent directement les quatre éléments sous leur forme simple, structures de base de la création. Là se trouve (...) la clef la plus importante pour comprendre les présupposés de l'art de Lulle. Les Dignités divines se disposent en structures ternaires qui descendent se refléter à travers toute la création; en tant que causes elles donnent sa forme à l'ensemble de la création... » (Yates). Les Noms de Dieu, depuis Augustin ou le *De Divinis Nominibus* du Pseudo-Denys, se rattachent à la tradition chrétienne; ces attributs du Verbe sont appelés Dignité par Lulle (qu'on pense aux dignités des chevaliers); celles-ci se changent en lettres dans sa géométrie mystique et cosmologique; l'Art parle par les figures que le mouvement de sa « machine » géométrique dessine. De sorte que les attributs du Verbe devenus lettres, traduisent la relation spéculaire entre la « cause-première » et la création, ainsi le rapport des lettres-noms entre elles définit-il un certain nombre de *relata* : *differentia, concordia, contrarietas; principium, medium, finis; majoritas, aequalitas, minoritas*. Que sont ces *relata* sinon la possibilité même de toute relation, de tout récit? Comment fonctionne l'Art? L'*artista* « porte les figures géométriques de l'Art, sur lesquelles sont inscrites les lettres de la notation, et il monte ou descend le long de l'échelle de l'être, en mesurant les mêmes proportions à chaque niveau. La géométrie de la structure élémentaire du monde se combine avec la structure divine de sa création à partir des Noms divins et l'ensemble forme l'Art universel que l'on peut utiliser pour tous les sujets parce qu'à travers lui, l'esprit travaille avec une logique qui est faite sur le modèle de l'univers... » (Yates). On affirme habituellement que cet Art se veut universel et infaillible quel que soit le sujet abordé, « parce qu'il se fonde sur la réalité ». L'art est infaillible non parce qu'il se fonde sur la réalité, mais parce qu'il est *comme* le réel^{1...}

1. La réalité étant elle-même semblant, à l'image de cette double articulation spéculaire — art/ réalité; réalité/volonté divine-vérité/ciel — n'est concevable que dans la mesure où tout ce qui se manifeste n'a pas de profondeur; il n'y a pas de généalogie à mettre à nu pour expliquer par ses déterminations un phénomène, quel qu'il soit. La réalité n'a pas de profondeur, elle s'étale dans l'absence de ce qui la « laisse paraître », entièrement suspendue au ciel. La lucidité est donc le propre de « l'expérience de la foi ». Qu'on pense à cet autre poète à poèmes qui doit tant au néo-platonisme dominant au XVI^e siècle et à Raymond Lulle, Giordano Bruno, pour qui les mythes « ne dissimulent pas les arcanes », mais, au contraire, « dévoilent les vérités ». « Unique, dit-il, est l'éclat émis par la multitude des espèces », mais les choses du monde d'en bas n'en sont pas moins inférieures, elles ne sont que « dégradations et vestiges » de la « forme vraie ». « Monte donc là où les espèces sont pures, où leur forme vient de la forme vraie ». La tâche de l'*artista* est de trouver, si l'on peut dire, « le lieu et la formule », de former et réformer les « images des inventeurs » afin de saisir dans un seul geste toute production. Pour Bruno, le philosophe, le poète, le mage et l'artiste font le même métier et tentent de saisir l'univers par l'image. « Penser, écrit-il, c'est spéculer avec des images ». Bruno, du point de vue de Rome, est un hérétique parce qu'il fait de la magie, parce qu'à l'ombre des idées (« la distance de l'esprit au corps est celle du corps à l'ombre » écrivait Savonarole), il fait une « alchimie de l'imagination » dont la figure balaie d'un tour de « roue » — la machine de Bruno — l'opacité du réel. (cf. : les beaux chapitres

Comme fray Luis, trois siècles plus tard, Lulle reproche amèrement aux poètes la même chose qu'aux chevaliers, de pervertir leur métier. Il faut, dit-il, que le poète, comme le chevalier, devienne un trouvère céleste, un trouvère de Dieu « et non de lui-même », il lui faut « illuminer le langage » pour dire l'ordre du monde : « qu'ils aillent errants pour enseigner la propriété qui existe dans les deux mouvements et dans les deux intentions (il n'y a pas lieu d'expliquer ici ces obscurités mais je rappelle que la deuxième intention, c'est le plan divin de l'ordination des créatures selon la « dignité divine de la fin ») et la nature et les propriétés qu'il y a dans les cinq sens du corps; et qu'ils enseignent aussi les propriétés des cinq puissances de l'âme », telle est, selon Lulle, la tâche du poète; finalement, dire le propre. Toute chose, pour cela même qu'avant d'être, « était » dans le *verbum dei*, lui est semblable. Toute la spéculation lullienne repose sur cette donnée de la tradition. Le propre ne peut se dire qu'analogiquement. Que fait Lulle?... Lulle n'a jamais cessé d'être un chevalier, pas même après avoir abandonné ses armes, pas plus qu'il n'a cessé d'être un poète après avoir abandonné les vers. Son poème, c'est l'*Ars Magna*. Poème absolu qui achève le poème, comme le chevalier Galaad « achève les aventures de la Terre »... Le chemin de Lulle vers Dieu - chemin de (en) larmes - n'a pas du tout, on le verra, le même caractère que celui des mystiques comme Jean de la Croix ou Thérèse. Il ne saurait y avoir abandon, délitement. Pour Lulle, il est en effet inconcevable de passer outre à toute médiation, il y a toujours relation (de) à la divinité, jamais union, ni dissolution de contours. C'est précisément la prise en charge de cette médiation comme telle qui donne accès à la différence (cette différence qui selon l'*Art* se mélange à l'amour de la façon suivante : « Dans l'amour, la différence s'introduit elle-même entre l'aimant, l'aimable et l'aimer; et l'amour rend aimables le différenciant, différenciable et différencier de l'ami et de l'Aimé... » *Arbre de philosophie et d'amour* (trad. : Sala-Molins). L'*Art*, médiation parfaite, est à son tour la prise en charge de la différence. La maîtrise de l'artifice est donc tout à fait essentielle, car la vérité du réel y est dite...

Les ermites de Lulle, en pleine contemplation, écrivent des livres; c'est, dit-il, qu'ils ont des yeux et des « oreilles intellectuelles ». Situation inconcevable pour Jean de la Croix : « La mouche qui s'approche du miel s'interdit de voler, et l'âme qui veut être saisie par la saveur de l'esprit s'interdit la liberté et la contemplation » (*Avisos y Sentencias*). Blaquerne, après avoir choisi de s'adonner à la vie contemplative, écrit un livre pour aider l'homme « à avoir de la dévotion dans son cœur et des larmes dans les yeux et à élever très haut son entendement et son vouloir vers la contemplation de Dieu dans ses perfections et ses contenances »... C'est la différence, insurmontable, qui autorise la relation au (du) divin, la relation elle-même n'étant possible qu'à condition de bâtir l'artifice parfait de l'analogie. Le « semblant » devient de la sorte une manière de lieu où seul

sur Bruno dans l'ouvrage de F. Yates). Cette possibilité de donner « du pouvoir aux images » — caractéristique de toute magie — fait de l'*artista* un voyant; ce qui ne veut pas du tout dire qu'il puisse prévoir l'avenir. Au contraire, c'est parce que l'*artista* se tient dans l'attention du/au sens, attente, c'est-à-dire parce qu'il entend et voit la correspondance de ce qui a lieu qu'il n'a, évidemment, aucune difficulté à dessiner l'espace de ses possibles développements ultérieurs, quitte à les modifier moyennant la puissance transformante, transfigurante des images dans le privilège de laquelle il est le seul à pouvoir séjourner. Il est celui qui occupe les contours du regard, c'est pourquoi, il peut lier et délier tout ce qui apparaît, la production.

peut se tenir la « langue illuminée ». L'analogie peut alors se définir comme la bordure incontournable de la différence. Que sont les larmes sinon cet espace qui autorise la relation pour qu'un débordant usage répète dans le contour la différence? Elles attestent la bordure qui tient la distance pour que comparaisse le sens... Quel est donc le propre de l'homme, quels sont les Noms de l'homme? Si on en concentre les multiples attributs, deux les signifient : la parole et les larmes... Dans le *Livre du Gentil*, Lulle affirme que ce qui s'accorde le mieux à la perfection de Dieu, i.e. à l'équilibre de ses dignités, c'est, non pas le pouvoir de créer, mais celui de pardonner (« car le non-être n'est pas en opposition avec Dieu, tandis que la faute s'oppose à lui ») c'est-à-dire, de restaurer le lien par la miséricorde; c'est précisément ce à quoi répond le rôle majeur que jouent les larmes de contrition chez Lulle. Mais la perfection analogique de son Art est telle que Lulle en arrive même à lui sacrifier sa propre rédemption : Dieu dit à Lulle qu'il sauvera son âme en rentrant dans l'ordre des Prêcheurs, mais ceux-ci avaient mal accueilli son art à la différence des frères de l'Ordre des Mineurs. « Alors Raymond, songeant d'une part que son Art et ses livres se perdraient s'il n'entrait pas dans l'ordre des Mineurs, choisit sa damnation éternelle (ce qui était très admirable) plutôt que la perte de cet Art » (*La Vita*); il va même plus loin, il se confesse et communie, « et c'est ainsi qu'il reçut le corps du Christ, pour sauver l'Art, avec feinte dévotion. O tentation admirable, ô admirable dispensation de la divine épreuve! », il préfère « toujours à son propre salut celui de cet Art, ou savoir (...) désespérant d'une manière merveilleuse de Dieu... », « la foi la plus louable, dit-il, est celle qui met la plus grande concordance ou convenance entre Dieu, cause première et suprême, et son effet », donc « plutôt se damner que faire périr (...) l'Art »... L'ivresse de l'art, écrira plusieurs siècles après un autre poète, est plus apte que toute autre à masquer les terreurs du gouffre... L'art de Lulle, c'est l'ordre du regard (représentation) construit par le regard de l'ordre (analogie)...

... Ce que la tradition chrétienne appelle le « don des larmes ¹ » trouve sans doute sa plus parfaite expression chez François d'Assise. Il « était devenu presque aveugle et voyait à peine la lumière », tant il pleurait... Dans les *Fioretti* et plus particulièrement dans les *Considérations sur les Stigmates*, on rencontre plusieurs types de larmes. Mais ici encore les larmes de contrition et de dévotion jouent un rôle central. Dans la 3^e *Considération*, le « se tenir dans la lumière de la contemplation » amène François à établir une nuance décisive entre l'abîme et la profondeur, nuance qui rend compte et situe lesdites larmes. La saisie de la différence et sa prise en charge est décrite par le saint dans les mêmes termes que Lulle : « ...il était à ce moment montré à mon âme deux lumières, l'une qui était celle de la révélation et la connaissance du Créateur, l'autre celle de la connaissance de moi-même » (trad. A. Masseron). « Dans *une* lumière de contemplation » (je souligne), il demande : « Qui es-tu, O mon très doux Dieu? », la réponse c'est la vision de l'abîme des Noms de Dieu (« Je voyais l'abîme de l'infinie bonté, sagesse et puissance de Dieu »); ensuite, « dans *une* (autre) lumière de

1. « Je me suis épuisé en gémissements/Chaque nuit, je baigne ma couche de mes larmes j'arrose mon lit/Mon œil est rongé de pleurs ». Psaume 6, 7-8 (Trad. Bible Jérusalem) etc...

contemplation », il s'écrie : « Qui suis-je? etc. », et voit la « profondeur lamentable », l'abjection misérable du pécheur. Cette « leçon de gouffre », cette « leçon d'abîme »¹ indique avec rigueur, d'une part, les larmes de dévotion, soumission à l'abîme du Verbe, larmes de l'alentour, lisière de la différence, et d'autre part, les larmes de contrition qui signalent le lieu de la chute, douleur du lieu, seul séjour autorisé aux contours improbables de l'homme dissous dans la profondeur, l'ordre du monde... Madame Jacqueline, à genoux aux pieds de François « ornés des plaies du Christ, les baisait et les baignait de larmes avec une si grande dévotion » qu'elle était devenue Marie-Madeleine, commentent « les frères qui étaient présents »; rien d'étonnant à cela, puisque François était devenu « comme Dieu »... « après que le véritable amour du Christ eut parfaitement transformé saint François en Dieu et en la véritable image du Christ crucifié » (4^e *considération*)... Lorsque le saint se tient dans l'abîme, sa situation fait de l'image une puissance capable de modifier toute figure, devenue nécessairement insuffisante. La conformité de la figure du Christ, image de Dieu (homme) au propre (Dieu) est d'une nature telle, qu'elle donne à l'un des termes de la « comparaison » le pouvoir « d'être » l'autre terme, en deçà de l'identification. Parce qu'il est devenu Dieu, François peut désormais pardonner au pécheur (une fois par an seulement, est-il spécifié). « ...Par la vertu des stigmates », il pourra, après sa mort descendre au purgatoire pour conduire les âmes de ses frères au paradis, afin, lui dit Dieu, que « tu me sois conforme dans la mort comme tu l'as été dans la vie » (5^e *considération*). Par la puissance de sa figure, François cesse de re-présenter, il « est » le Verbe dont il porte le nom majeur (le pardon); la con-formité déborde le contour de son humanité (qui cependant, nécessairement, persiste dans la vie comme dans la mort); ce paradoxe absolu, être sans être, lorsqu'il est « actualisé » s'appelle trans-figuration. François ne cesse de remercier Dieu de lui avoir donné « quelque chose » à lui offrir (3^e *considération*); ce don que le Verbe donne pour qu'il lui soit donné, comme don, en retour, est le fruit de la dévotion totale, lien et parole de l'abîme. « Gloire sans mesure » parce qu'il lui est donné de sentir la mesure qui donne sens au monde...

Les sens du saint sont le lieu privilégié où la divinité inscrit ses signes, i.e. le sens; le corps apparaît donc comme le carrefour où la divinité se fait présent(e) en retrait. La signification jaillit dans et de cet écart du sens aux sens qui désignent la différence, écart que l'homme ne peut tenir s'il lui est donné de le sentir... Un ange apparaît à François, il « tenait une viole de la main gauche et l'archet de la droite (...) il passa une fois l'archet sur la viole; aussitôt une suavité de mélodie enivra de douceur l'âme de saint François (...) Si l'ange avait tiré une seconde fois l'archet, son âme par cette intolérable douceur se serait séparée du corps » (2^e *considération*)... Le bouleversement extrême des sens peut changer le corps de ces « Forçats de la sensibilité »¹ en une parole. Les chroniques racontent que Bernard de Clairvaux « n'était plus qu'une voix », son corps, à force de mortifications, était devenu « transparent »; mais ailleurs, on apprend que le saint n'avait pas besoin d'ouvrir la bouche pour convaincre, sa seule figure parlait effica-

1. L'expression est de Jules Verne.

2. L'expression est d'Antonin Artaud.

cement... Les sens étant à la fois le lieu où la divinité peut se manifester et les instruments privilégiés du péché, ils sont sans cesse soumis à de multitudes épreuves. La chair « fonctionne » par et dans les sens : par leur ascèse on peut parler le Verbe (qu'on pense au sixième sens de Lulle, l'*Affatus*). Savonarole pour qui « le sang est la vie de la chair, comme le péché la vie du pêcheur », écrit : « J'étouffe dans les flots de sang (...) un abîme de sang me tire vers l'enfer (...) délivrez-moi donc des flots de sang et ma langue exaltera votre justice ». Parmi les sens, l'odorat et le goût semblent jouer un rôle mineur ; cependant : « toute la maison du monde est pleine de ton odeur », ou, dit Savonarole, Jésus « a rempli le monde du parfum de sa douceur ». Mais on ne trouve nulle part (?) une description de l'odeur de la divinité, elle n'est jamais que qualifiée ou comparée. Après sa mort, François apparaît à frère Jean, celui-ci le prie de lui laisser baiser les stigmates ; « Touche (...) ce clou qui est dans ma main (...), en cet attouchement une telle odeur en sortit, comme une légère fumée qui semblait de l'encens (c'est l'odeur qui se matérialise) et entrant par les narines de frère Jean, emplit son âme et son corps d'une telle suavité qu'il fut ravi en Dieu en extase et devint insensible ».

Le Dieu chrétien a beau « se manger », l'image du Verbe comme nourriture ou boisson, a beau être traditionnelle, le goût du saint est rarement mis à l'épreuve. Saint Pierre écrit : « Désirez comme des enfants nouveau-nés, le lait (...) afin que par lui vous croissiez pour le salut, si vous avez goûté que le Seigneur est bon » (1^{re} épître, 2, trad. Segond). Le goût n'est « actif » qu'en tant qu'image. Savonarole dont la crispation se traduit dans ses écrits par un abus d'images, qu'il puise souvent dans la « cuisine » ou le « ventre », écrit : « Seigneur, manifestez les entrailles de votre miséricorde », « Le Seigneur te recevra avec des entrailles de bonté », ou bien « L'Écriture plaît, comme le pain plaît quand on a bonne complexion et bon goût ». Dans sa *Méditation sur le Psaume 50 — Miserere*, il fait un véritable repas avec les vertus théologiques : « Votre enfant (...) vous demande le poisson de la foi (...) je vous demande, ô Seigneur, l'œuf de l'espérance (...) pour que mon âme soit sauvée dans cette vallée de larmes (...) me donnerez-vous le scorpion du désespoir? (...) je vous demande encore le pain de la charité du Christ qui le porte à se communiquer à tous en nourriture » (trad. Journet). Lorsque ses geôliers viennent le chercher pour l'amener au supplice, avant d'interrompre la rédaction de sa *Méditation sur le Psaume 30*, « *In the domine speravi* », il eut le temps de transcrire le quatrième verset du psaume qui dit : « ... à cause de votre Nom vous me conduirez et me nourrirez »... Chez les mystiques, c'est le « désir » qui permet de choisir la bonne voie dans le carrefour, il est le seul chemin qui mène à l'irréel où à lieu la jouissance infinie, le sens... Certains mystiques mineurs comme Francisco de Osuna ou fray Luis de Granada, qui d'une certaine façon « en sont restés » au désir, comparent le don des larmes aux pleurs d'un enfant affamé. Cette comparaison classique (cf. supra) change du tout au tout chez Thérèse d'Avila lorsqu'elle explique « l'oraison de quiétude » : « l'âme est comme un nourrisson sur la poitrine de sa mère et celle-ci sans (attendre) qu'il remue les lèvres (paladeur) lui jette le lait dans la bouche pour l'arroser ; de même ici sans travail de l'entendement la volonté aime (...) » Quand le saint se « tient hors », il n'y a plus d'exigence, plus besoin de satisfaction, la jouissance lui est jetée à la figure... Dans l'amour, il ne saurait y avoir de réciprocité, on reçoit sans pouvoir donner (l'homme ne peut franchir par lui-même la diffé-

rence, et il n'y a aucune possibilité d' « échange¹ ») et l'énorme privilège de François qui reçoit afin d'offrir au Verbe, n'en est pas moins, et seulement, un don qui lui est fait, le don de donner. Dans cet amour on est fait. C'est la dévotion, et ses larmes, la soumission au don. Cependant, le chemin du désir ainsi entendu n'en est pas moins plein d'exigences, de douleurs, de larmes de contrition et de souffrance, de désespoir et de plaisir etc. L'expérience du sens, que le saint reçoit dans son corps et son âme, indicible au stade le plus haut (stade « transformant et déifiant ») est transcrite dans les « impossibilités » de la langue, (la langue ne pouvant dire que dans le réel), de sorte que le saint-poète (les mystiques, rappelons-le, sont presque tous des poètes à poèmes) ne peut décrire qu'à travers les figures, car les « mots (se) manquent² ». Le chant qui en résulte, expression de la proximité au divin, dit la relation en relatant, en récitant, en fictionnant dans l'écriture la relation; et parfois même explicitement, en se « plaignant » de l'impossible langue, nommée et chantée limite, aveu de l'humanité. Langue et larmes qui ne cessent d'indiquer les contours du corps sont les marques de l'exil, de l'errance, elles chantent l'exclusion et la différence... Pour approcher la différence, ou pour l'effacer dans « l'habitude obscure de l'union » (Jean de la Croix), il faut signaler la limite à l'excès, nommer sans cesse la différence dans la répétition (la cérémonie n'est pas autre chose, encore faut-il en faire un sacrifice à chaque fois³) où se dit l'espérance qui est foi, répétition que seule la mémoire autorise; c'est donc la mémoire qui tient l'attente de l'exilé et l'attention aux sens, au sens, — attente-attention où la mémoire précisément écrit... Ce qui écrit poétiquement l'espace de la rencontre, c'est l'impossibilité de la rencontre elle-même, non comme manque, mais comme destin, ou bien l'impossibilité de la langue, lorsque la rencontre exceptionnellement a lieu. Le poète se tient dans le contour, qu'il ne peut déborder pour aller contre la divinité, ou dans l'exigence de la langue qui se tait lorsqu'il y est. Toute larme jaillit de la mémoire qui seule détient le possible, ou, ici, le présent... La larme serait ainsi la lisière où l'impossible se lève pour délier le propre...

1. « ... Cet amour consiste non point en ce que nous avons aimé Dieu, mais, en ce qu'il nous a aimés » : 1^{re} épître de Jean (28,13) trad. Segond. Il en est de même pour le pardon (cf. supra) « La remise est gratuite et le débiteur insolvable » (Lc 7, 42; Mt 18 25 sq).

2. L'expression est de Michel Deguy.

3. « Nous offrons non plus des sacrifices, mais des cérémonies et c'est pourquoi elles ne sont pas acceptées. » « Le temps est venu de ne pas mettre sa confiance dans les cérémonies » écrit Savonarole (*Sermon sur la Samaritaine*) pour qui, celui « qui est proche de Dieu adore en esprit, non en cérémonie ». Thomas d'Aquin que le dominicain de Florence connaît bien, note en commentant saint Paul, Rm 3,20 (« ... personne ne sera justifié devant lui par la pratique de la loi ») : les « cérémonies signifient la grâce sans pouvoir la conférer ». La messe se veut avant tout une anamnèse, une reconnaissance qui a lieu à travers des signes précis. Savonarole n'entend pas sacrifice comme « mise à mort », immolation (il s'y oppose même après s'être proposé en holocauste) mais comme adoration; selon K. Rahner, « le sacrifice de la messe n'est pas l'immolation symbolique du Christ, mais le transfert transformant et sublimant des offrandes »; le pain et le vin étant transformés en le corps et le sang du Fils, Dieu les accepte. — Il y a chez Savonarole une série d'oppositions qui reposent toutes sur une valorisation de l'expérience non-médiatisée par une forme pré-établie : sacrifice ≠ cérémonie; épreuve ≠ preuve (« Faut-il te le prouver, toi qui l'as éprouvé? »); apôtre ≠ philosophe (« Ce sont (...) vos apôtres qui vous ont loué d'un cœur et d'une bouche simples et purs. Ce ne sont pas les philosophes (...) ni ceux qui ont dit : nous ferons valoir notre langage, nous sommes maîtres de nos mots »).

... En débordant le corps dont les contours sont ainsi dépassés et dits indépassables, le « don des larmes » est une épreuve de la limite. C'est l'incarnation du verbe qui indique l'articulation du sens aux sens et celle du corps à la langue. L'incarnation affirme la condition de l'homme dans la différence qui l'institue comme tel... Le premier mouvement du gentil informé par les trois sages de la résurrection du corps, c'est-à-dire du dépassement, est de choisir comme lieu de séjour l'épreuve constante du bord, expérience de la bordure, les larmes. Il peut partir (en quête), entamer enfin la lecture de « l'immense poème » (le monde selon Augustin) que ses yeux embués peuvent maintenant parcourir¹; reconnaissant la limite, il intègre la loi, qui est lien, dit Thomas. Couvert de ses larmes, maintenant occurrences du lien, il va répandre le poème; aventure du chevalier qui pour tenir l'ordre (à partir de son statut dont l'affirmation répétée est son métier, statut qui le dit mortel et nomme la différence dans une singularité privi-légiée) devient « chevalier céleste ». Il dira désormais, par son mode erratique de présence (l'aventure) l'ordre poétique du monde, la loi du poème et, par l'affirmation de son statut, il indiquera l'espace de la médiation et la marche du temps (être dans la proximité du Verbe c'est aussi la possibilité de lire l'alphabet, — l'alpha et l'oméga — dont à son tour la connaissance autorise la lecture du monde. L'errance est son métier, c'est-à-dire, l'attention qui donne forme au monde. Il dira l'état de chaque homme dans le peuple du Verbe dont l'ordre a été fixé une fois pour toutes, métaphore ultime : la société². Au vrai, il n'a plus de métier, mais seulement un statut (ce qui dans la société est le propre de la noblesse) par lequel il lui est donné de connaître la paix de la différence. Présent seulement dans la bordure, le poète/saint, « Forçat du sens », se tient hors de son être-homme dans « l'effort de la limite »; cette aliénation lui permet de se tenir dans la transparence du monde, la lucidité radicale. Il écrira des poèmes pour chanter la lecture du poème dont il ne connaît que les figures du Livre donné à d'autres poètes, les prophètes. Les figures qui disent la limite des mots, lui permettront d'indiquer toutes les différences (entre la Terre et le Ciel, entre les choses créées, etc...) car « dans la paix et le silence de la nuit », il pourra saisir « une admirable convenance et disposition de la sagesse de Dieu dans les différences... » (Jean de la Croix), et par son regard, il s'en appropriera dans les figures...

Pendant la longue et difficile marche vers la divinité, marche dont les étapes sont décrites avec précision par Jean de la Croix et Thérèse d'Avila, dans un même mouvement, ténu, les larmes et les mots se transforment. Au fur et à mesure que le mystique gravit le mont ou qu'il passe d'une demeure à l'autre, la représentation déchoit jusqu'à atteindre l'ultime semblant (le mot leur appartient) où s'abolit toute image : l'être-en-semble — le mot ici ne parle plus car dans l'union, il n'y

1. C'est l'existence du péché qui interdit à l'homme de lire le Monde à la « surface des Écritures » dit Scot Erigène (cité par H. de Lubac : *Exégèse Médiévale*).

2. De multiples développements sont ici possibles. Qu'on pense, par exemple, au juriste de Frédéric II, Roffroy de Bénévent, inspirateur du *Liber Augustalis (Constitutions de Melfi, 1230)* et à sa théorie spéculaire de l'État. Le pouvoir souverain rétablit l'ordre dans l'anarchie résultant de la chute; l'empereur fonde son droit sur un don de Dieu et « reçoit ses impulsions d'un reflet céleste » pour ordonner la société afin que la loi s'y reflète à son tour.

a précisément plus de rapport —, c'est l'inconcevable. Le stade précédent (*liquefacta est anima mea ut Dilectus locutus est*) est le « dulce colloquium » de l'âme avec le Verbe avant que le dialogue lui-même ne se dissolve dans l'immédiateté. Fray Luis de Léon appelle cet « acte » qui a lieu avant l'extase finale « l'illapso ». Dans l'illapso ou délitement, pour la première fois après de multiples épreuves où « le se faire Dieu absent » (hacerse Dios ausente) permettait le rapport au retrait de Dieu, il est donné au saint d'entrer en présence de la divinité. L'illapso est donc « le se faire Dieu présent à l'âme » (Vega). Le délitement, dilatement, c'est l'agonie des contours qui prépare la mort de la représentation, l'effacement de la différence qui, seule, et positivement, autorisait le rapport, la relation; celle-ci est comme telle, la « limite intraitable¹ », la lisière des larmes et des mots. Ce désir (voie d'accès à l'irréel), toujours et constamment inscrit dans la représentation, n'est pas récompensé dans le délitement par le plaisir, mais devient lui-même plaisir — la jouissance n'a lieu que dans l'épuisement du désir, elle n'advient que hors du désir, car celui-ci ne peut se déployer que dans la relation... Plus l'âme goûte la douceur que Dieu lui communique, plus elle la désire, dit fray Luis, et « avec le désir elle devient habile à la goûter et ensuite elle la goûte plus encore, et ainsi croît en elle cette délectation »; au début, explique-t-il, l'âme en est toute « remuée », puis elle se « ramollit » « et de temps en temps sonnent de tendres soupirs et courent sur les joues et sans qu'on les sente de très douces larmes », puis soudain, une « flamme s'allume », « composée de lumière et d'amour », (« ... y acrecientase el lloro dulce »), « et s'accroît le pleur doux... » ... Désormais, « on » ne sent plus les larmes qui coulent sur les contours d'un corps abandonné au sens par la « distraction » des sens; la parole se transforme en soupir, en onomatopée, « paroles molles » dit fray Luis pour décrire l'échange qui a lieu en ce dernier dialogue qui précède la « fin »; pourtant quelques mots sont tout de même prononcés, quelques Noms de Dieu, « Amour », « Vie », « Bien immense ». La présence de Dieu ne fait plus de doute « parce que l'âme le sent très bien, « aunque no sabe decir más » (Thérèse), mais elle ne sait plus dire. Cependant, cette douceur risque de devenir un obstacle car le saint peut en arriver à mesurer l'exercice de la vertu par l'abondance de plaisir qu'il en tire, aimant non tant l'amour que les avantages qu'il tire de cet amour... On trouve toutes sortes de larmes chez les grands mystiques, elles ne sont pas toutes directement liées à un stade de l'ascension, elles viennent ou s'en vont à tout moment, mais cette diversité peut être ramenée aux deux genres dont il a déjà été question : larmes de contrition et de dévotion. On trouve ainsi les larmes douces, les larmes douloureuses, les larmes heureuses, les bonnes larmes, etc... puis les larmes qu'on ne sent pas... De même toutes sortes de mots sont prononcés, les mots de la prière, les mots de la tendresse, les mots de l'inquiétude, les cris, le juron peut-être, les mots de la folie (Thérèse, citant les conversations de François avec le paysage, s'écrie : « Oh quelle bonne folie, mes sœurs, si Dieu pouvait nous la donner à toutes » — elle s'adresse aux carmélites), les mots de la démesure (« l'excès entre nous, dit-elle, ne peut être mauvais »), les mots extrêmes, mots parfaits et sereins (« dans cette extrémité, il y a grande perfection et paix »), les mots d'amour

1. L'expression est de Philippe de Rouilhan.

bien sûr, les mots doux, inarticulés, puis le silence et « au retour » l'écriture pour dire en images « les touches divines de l'amoureuse substance de Dieu en la substance de l'âme » (Jean de la Croix); cette caresse des substances sans aucun intermédiaire, c'est le *nudo cum nuda*; toucher délicat et ineffable du Verbe; substance de Dieu en la substance de l'âme...

Dans cet état dernier la divinité ne communique plus avec l'âme à l'aide de « quelque déguisement de vision imaginaire, ou ressemblance, ou figure qu'il ne saurait y avoir » (Jean), car à proprement parler, il n'y a plus de relation, plus de larmes, plus de langue : le silence... Ce qu'on peut appeler le « paradoxe de l'aveugle » chez Jean est, à cet égard, exemplaire. Ce n'est pas tant parce que l'aveugle enfermé en lui-même ne peut être distrait dans sa marche qu'il trouve la « solution » au dilemme du carrefour plus facilement, qu'il « voit » le chemin qui aboutit au *nudo cum nuda*, mais parce qu'il est incapable de représentation et qu'il s'agit précisément d'atteindre le « rien sublime »... Jean n'exclut pas l'image, elle est nécessaire au *débutant*, parfois au *profiteur* mais non au *parfait* (ce sont les trois degrés grégoriens qui correspondent aux voies *purgative, illuminative et unitive*), elle disparaît d'elle-même lorsque les sens, ramassés dans leur propre perception, quittent le sensible pour laisser l'ultime poussée du désir désigner le sens, direction et signification, qui franchit la différence en abandonnant le réel; Jean ne refuse jamais l'image, celle-ci se dissout, là où il ne peut y avoir de relation. C'est parce qu'il ne peut pas faire autrement que dans le récit de son expérience il fait de l'image un obstacle, car, comment dire ou même penser l'irréel?

... L'excès d'images chez Ignace qu'on oppose parfois sur ce point aux mystiques, n'existe précisément que dans ses Exercices, i.e dans le carrefour, c'est-à-dire, là où les mystiques admettent l'image et en font un débordant usage : au premier stade d'un chemin dont la description ne fut pas le souci d'Ignace. L'effacement de la différence dissout la représentation parce qu'elle n'autorise plus aucun discours, aucune relation, aucun désir... Thomas d'Aquin, vers la fin de sa vie atteint le *nudo cum nuda* et cesse immédiatement d'écrire; « *non possum* », répond-il à son assistant R. de Piperno qui le poussait à terminer la *Somme*. Ce que Jean ou Thérèse tentent de faire, c'est d'écrire cette expérience. Ils n'y arrivent pas, il y arrivent mal, dans de beaux livres (« la foi est une habitude certaine et obscure », dit Jean). « Celui qui a l'heureux sort de suivre le chemin obscur de la foi, et la choisit pour l'accompagner, lui pauvre aveugle s'élève au-dessus des représentations naturelles et des raisonnements pour s'avancer en toute sécurité » (*Montée du Carmel*, trad. G. de Saint-Joseph)... Ce retour obligé à la langue, à l'écriture, prend, en particulier chez Thérèse un caractère véritablement inouï qui a donné lieu à nombre de commentaires souvent pertinents. Thérèse, comme la fille du marquis de Mondéjar, Catalina de Mendoza qui parmi les multiples mortifications qu'elle s'imposait avait choisi d'écrire à la manière d'une servante inculte pour cacher le style élégant qui était le sien, joue à laisser aller l'écriture comme elle joue à être inculte¹. Son style, souvent qualifié de « spontané », de « brut », est

1. Au point que maints spécialistes l'ont cru et le croient encore, alors que Thérèse était « fort cultivée » comme l'a démontré Mendendez Pidal dans son bel article sur le style de la sainte (in *La lengua de Cristobal Colon*, Espasa-Scalpe, Mexico 1947) où il se fait une joie de déceler dans ses écrits les traces de son savoir et de son savoir-faire que le « laisser-aller » n'a pu effacer, ni cacher.

en fait un artifice majeur dans un sens presque lullien. Elle invente des mots (le français lui doit entre autres « *recueillement* » au sens où on l'entend aujourd'hui, et l'expression « *la folle du logis* » pour caractériser l'imagination, expression reprise par Malebranche qui passe à tort pour en être « l'inventeur »), une orthographe, une syntaxe, un ordre d'exposition. Mais à la différence de Lulle, il s'agit ici d'un artifice désespéré pour dire ce qui ne peut être dit « Ah! que ne puis-je écrire avec plusieurs mains! »; elle « se estruja » (le mot joue sur plusieurs registres de signification comme dans tous les écrits de Thérèse, véritables mots en jeux...) ce qui veut dire presser, tordre, essorer, exprimer, serrer, elle y ajoute le sens de s'abandonner, se vider; elle « se estruja » pour trouver les mots appropriés à son expérience, du coup, elle ne parle qu'en figure; le propre fait ici défaut, « Este lenguaje de espíritu es tan malo de declarar ». Fray Luis de Leon, « régisseur » du castillan et de la métrique, affirme que l'écriture de Thérèse n'avait rien de « brut ». Il qualifie son style « d'élégance même »; « l'ardeur, qui vivait en cette poitrine sainte sortit comme collée à ses paroles, de manière qu'elles levaient des flammes partout où elles passaient » dit le fray qui proposait qu'après un choix précis et difficile des mots « on en regarde les sons », qu'on en « compte les lettres, qu'on les pèse et les mesure », et qu'on « les compose » pour qu'ils acquièrent « nombre ou rythme »... « afin que les mots (...), relevés de leur déchéance ordinaire, ne disent pas seulement avec clarté ce qu'on prétend dire, mais aussi avec harmonie et douceur ». L'inspiration du Saint Esprit n'est pas, dit-il, chose suffisante, il faut encore « un art très exigeant »¹... Thérèse s'était donnée pour règle d'écrire avec un « style d'ermite », avec simplicité et platitude et religion² » (qu'elle écrit toujours « religion »). Son art, c'est le dé-règlement, dérèglement dont le principe est, dit-elle, de « regarder dans la manière de parler », ce qui donne une toute autre portée au principe alors à la mode, et qu'elle prétendait appliquer : « J'écris comme je parle »...

Le regard en larmes délie le propre... Pouvoir regarder dans le parler suppose que l'art qui autorise une telle démarche doit être si profondément intériorisé qu'il se déploie de lui-même — comme le lait sur les lèvres immobiles du nourrisson — sous la plume de la sainte qui le reçoit... Quiétude de la production... Le déploiement de cet art est compris comme un don (chaque fois que Thérèse est heureusement surprise par une phrase qu'elle vient d'écrire, elle s'empresse d'ajouter qu'elle n'y est évidemment pour rien...), comme une « grâce » (merced). Ce don du Verbe, c'est l'art de « savoir dire les autres grâces et donner à entendre comme elles sont ». L'art de Lulle ne prétend pas faire autre chose et les énoncés qui résultent de sa mise en œuvre résonnent parfois, étrangement, comme certaines pages de Thérèse d'Avila. Lulle : « L'ami qui fait durer son aimer afin de pouvoir aimer longtemps son éternel aimé, mélange l'amour et la durée dans un aimer durable ». (*Arbre de Philosophie d'Amour*. trad. Sala-Molins). Thérèse :

1. Mère Madeleine, émue par la « beauté et la subtilité » des poèmes de Jean, demande si ce n'est pas Dieu qui lui a donné « ces paroles »; « Ma fille, répond-il, quand ce n'est pas Dieu qui me les donne, je les cherche moi-même ».

2. Au VI^e siècle, Césaire d'Arles écrit : « Je demande humblement que les oreilles (...) supportent une langue simple (...) un sermon sans apprêt, et qui pour ainsi dire marche à pied (*Sermon LXXXVI*). »

« Maintenant donc ici s'il a de l'amour, c'est la passion de l'amour pour faire cette âme pour être aimée ». (*Camino de Perfección*)... Certains spécialistes tiennent l'*Arbre de Philosophie d'Amour* pour un livre « aride », « cacophonique » (sic), « pas toujours satisfaisant du point de vue purement littéraire ». Cet « arbre » fait fonctionner à la perfection la machine logique de Lulle, au point que ce déploiement parfait invente des mots dont le sens s'impose du fait du fonctionnement lui-même. Le résultat prétendument aride est parfaitement démesuré quant au sens, comme l'écriture de Thérèse est dé-réglée dans la syntaxe. Sous l'influence des idées tridentines l'Espagne se ferme. Jusqu'à sa quarantième année Thérèse fut une grande lectrice; elle commença par dévorer les romans de chevalerie (certains prétendent même qu'elle en écrivit un), puis la littérature pieuse. En 1559, le Grand Inquisiteur Valdès publie son index qui interdit, entre autres, un grand nombre de livres en langue vulgaire et en particulier les livres contemplatifs; ceux-ci ne sont bons, disait-il, dans un lapsus passé, je crois, inaperçu, que pour « des femmes de charpentier » (i.e Marie, mère de Dieu!). Thérèse qui ne connaît pas le latin, ressent durement cette privation. Elle est déchirée entre sa « passion des livres » et son vœu d'obéissance. C'est alors que pour la première fois le Verbe lui parle : « No tengas pena, que yo te daré libro vivo » : « Ne sois pas triste, je te donnerai un livre vivant ». Thérèse a 40 ans, elle cesse de lire et commence à avoir des visions... « Je n'ai presque plus eu besoin de livres ». Trois ans après la publication de l'index, elle rédige sa *Vie*. L'imprécision lexicale du livre inquiète l'inquisition et provoque la colère des docteurs. Ce que ses censeurs appellent imprécision, ce sont les mots et les figures rhétoriques avec lesquels elle remplace les concepts de l'Ecole. « Elle appelle union l'extase, théologie mystique le ravissement et ainsi de suite » s'indignent les théologiens qui ne manquent pas de lui reprocher ses figures, « vol de l'âme » etc... « Pourquoi voulez-vous que j'écrive, je suis bête » dit celle qui ailleurs s'écrie : « Que n'ai-je mille mains pour écrire », en réponse à J. Gracian qui lui demandait de rédiger le *Livre des Demeures*...

Thérèse écrit automatiquement, (elle ne se relit jamais, et se demande souvent au milieu d'un chapitre si ce qu'elle est en train d'écrire elle ne l'a pas déjà dit dans un autre chapitre et, à tout hasard, reprend l'idée et la formule différemment). Elle fait éclater le mot, déchire la phrase, bouleverse la syntaxe et gagne sans cesse le sens contre le sens. Elle hurle contre la langue qui ne suit pas toujours le rythme de son débordement, l'analogie la fascine et la désespère, elle l'utilise avec puissance; elle a reconnu « dans sa chair et dans son âme » la différence et ne voit dans l'analogie qu'un va-et-vient insuffisant entre les lèvres de la plaie (« abyssale » dit-elle) pour, finalement, accorder son débit lexical au rythme de l'analogie : concert de la bordure où se tient la langue dans le retrait du Verbe, « déliement de la langue »¹. Ce qui se déploie sur la page, c'est la saisie automatique de ce rythme analogique, le seul qui puisse faire parler son expérience du silence. C'est la grâce du Verbe. Le mot *verbigracia*, usuel en castillan, veut dire par exemple, *verbi gratia* : un semblant tel que le vaut-pour se confond avec l'être-comme... ... Le lieu ou l'essence du Verbe se donne à découvert est le lieu sans relation,

1. L'expression est de Patrick Lévy.

sans récit possible, le dés-ordre absolu; la seule traduction que la créature privilégiée peut en faire est le don qui lui est fait d'attribuer des noms au Verbe. Le Verbe, couvrant l'alphabet, lui signale ses limites et lui assigne son statut dans et par la lisière de la différence : le lexique. La saisie des correspondances est, dans l'expression, cet au-delà de quoi l'homme ne peut aller (la relation), ce à partir de quoi il peut tout au plus faire signe vers l'au-delà du réel où il a séjourné en gagnant les, le sens par sa, leur négation. De sorte que les figures les plus caractéristiques de ces poètes sont celles où cette limitation est dite comme telle; c'est la *douceur insupportable* de François, ou les *no entiendo entiendo, este saber no sabiendo, muero porque no muero*, etc. des mystiques espagnols¹. Il est remarquable que Jean prenne « ces figures par paradoxe » chez Thérèse; dans la logique de leur démarche en « s'abandonnant », la sainte s'est au passage abandonnée à la langue, alors que Jean abandonne l'abandon lui-même. Thérèse n'est pas une « professionnelle de l'écriture », elle s'y refuse explicitement et en s'y refusant, elle fait de la langue son métier (— lorsque le Verbe la pénètre d'une façon ou d'une autre, elle dit que son âme devient langue dans le plaisir. « Toda ella (el alma) quería fuese lenguas para alabar al Señor » —) en ceci qu'elle ne fait son métier que dans la langue. Peut être pourrait-on dire que son expérience de l'union ne saurait être aussi absolue que celle de Jean; elle n'a pas, comme lui, compris qu'on ne peut s'abandonner à la langue et séjourner pleinement dans le « lieu », car la langue est précisément l'axe du monde créé, la bordure du réel. Jean donc, abandonne l'abandon de la langue ainsi que toute expérience extraordinaire, toute mortification, sacrifie même le sacrifice — ultime possibilité du sacrifice — et, comme François, devient le Verbe, en prend ses noms et peut affirmer « Les cieux sont à moi, votre Terre est à moi, et les peuples sont à moi (...) La Mère de Dieu est à moi, toutes les choses sont à moi. » (Il eut maille à partir avec l'Inquisition.) Le privilège de ce devenir n'en change pas cependant sa nature d'homme, il ne peut donc qu'écrire le mot silence. Sacrifice suprême, Jean écrit, il ne lui fut pas donné de taire le silence, de taire l'achèvement de toute représentation; volontairement il se sacrifie à l'écriture; plus encore, son expérience excessive obscurcit ses poèmes par la puissance des figures qu'il emploie pour en rendre compte; il écrit alors en prose le commentaire afin que les moniales comprennent... Dans la dernière décennie du xvi^e siècle, Jean de la Croix, gravement malade, les jambes remplies de plaies suppurantes, entreprend l'ascension du mont Carmel... La créature vit parmi les vestiges, le reflet de ce qui s'ordonne depuis le sommet d'où coule la source grâce à laquelle peut se tisser le sens et dans le même geste, les sens se lier au monde pour ouvrir la mémoire et Le sens. Voyage de l'attention au(x) sens dont il écrira la relation, la chronique (deux mots synonymes à l'époque où commencent à se répandre les « relations » de la découverte du Nouveau Monde...) analogiquement... Pour entreprendre la montée du Carmel, il faut « rien, rien, rien, rien, et en la montagne, rien », éviter de voir la route (« Heureux ceux qui n'ont pas vu ») et « sortir sans être vu » dans la nuit

1. Cf. le *Traité des Tropes* de B. Gracian, *Agudeza y Arte de Ingenio*, en particulier le chapitre où il traite de la « figure par paradoxes » (pour illustrer son propos, il cite, entre autres, certains vers admirables, de Diego de San Pedro, auteur d'un *Livre des Pleurs* qu'on n'a jamais retrouvé).

obscur, « plus aimable que l'aurore ». Les étapes de l'ascension sont des nuits successives, chacune tordant le cou à l'une des possibilités de représentation de la créature. On connaît le détail de ces « célèbres nuits ». C'est pendant la 3^e et dernière nuit, nuit de la mémoire et de la volonté, que la folle est chassée du logis quand la volonté purifiée détache de la volonté et se change en volonté de volonté divine. Tout est prêt pour le passage, les biens spirituels sont eux aussi devenus des obstacles... Jusqu'à l'illapso le rapport à Dieu était toujours proximité à son retrait... De défaut de Dieu en défaut de Dieu, de retrait en retrait, Jean atteint le lieu où la présence y est présent(e), le pas de mot, la non-larme. Ce lieu est le lieu de la non-expression, la « plénitude-vide » du lieu où toute relation s'exclut, y-être-en-être, là où demeure la possibilité de toute *poiesis*, *poiesis* première où *rien n'y fait*, dissolution du Verbe. Silence, « musica callada » écrira-t-il (« musique tue »), où s'achève la *mimesis* par le devenir original de l'image. L'exigence de Platon : « Que celui qui contemple se rende semblable à l'objet de sa contemplation » (*Timée* 90d) est ici insuffisante, il n'y a pas comme, il y a en; mais il n'y a pas partage d'identité, la chose et le mot ont été laissées en route. Au vrai, il n'y a pas même *il y a*. Revenant sans cesse sur elle, la langue ne parle plus; on ne peut dire, dit Jean, pour dire l'« être » Dieu dont le nom n'est plus attribut en ce lieu sans lien, « c'est » l'imprononçable, car il n'est pas, ne pouvant être réel. Le défaut de la langue qui donne au poète sa figure dans les figures du métier est ici incapable à prendre en charge le devenir Verbe de l'homme. L'idée même de nom, relation par excellence, qui ne peut dépasser la possibilité, extrême, du nom de nom, n'est plus approprié. Rien ne peut être approprié, le sommet du Carmel est le lieu où rien n'est propre, où « il n'y a » pas de propre, car le propre « n'est que » l'essence du lien. Au sommet se délie le lien du lieu comme s'était déliée la langue. Le lieu ne peut donc être lieu au sens où le mot le dit, rien (n'y) a lieu-le-lieu... Ayant connu l'absence de propre et le défaut de la figure, Jean, hélas, écrit... La croix de celui qui affirmait qu'on « ne va au Christ que par sa croix », de celui qui répond au Verbe qui lui demande ce qu'il veut : « souffrir et être méprisé », de celui qui se met à genoux en silence aux pieds d'un élève qui s'empporte contre lui, de celui qui sa vie durant souffrit et fut méprisé, la croix de Juan de Yépès, fut d'abord et surtout l'écriture. Ses dernières larmes ce sont les « comme » qu'il ne cessait de noter sur le papier. Jean de la Croix mentait dans la figure... Que le poète se tienne dans le « défaut de la langue » renvoie à ce qui le fait s'y tenir, i.e à l'expérience de ce qui est toujours et nécessairement la langue elle-même en tant qu'elle se fait défaut pour rendre compte de son propre « manquement » (tout poème est aussi une comparution de sens dont le poète dans l'écriture — ou bien dans...? — rend compte). Que ce dont il s'agit de rendre compte soit extérieur à la langue, par exemple l'expérience mystique, ne change rien à l'affaire, puisque d'une part, le poème ne se fait que dans la langue — c'est là où le « combat » a lieu, qu'on pense à Jean expliquant mot à mot ses vers afin que d'autres puissent les expérimenter (dit-il) — et, d'autre part, l'expérience mystique est à chaque fois ouvertement une (des-) expérience de la langue — entendue comme ce qui est le propre de l'homme dans la différence. Cependant, la mystique est avant tout une expérience du Verbe : ce qui n'est pas la langue et la laisse être...
 ... Les mystiques sont sans doute les premiers à marquer naturellement dans nombre de textes ce « défaut de (la) langue » comme ce qui lui est le plus propre.

Leur mise en question de l'image est aussi et surtout à entendre à partir de là. La lutte de Jean pour « tordre le cou » à la représentation, la lutte de Thérèse contre l'imagination sont l'expression et l'expérience de ce défaut, défaut qui œuvre et se fonde dans ce qu'il s'agit précisément de dissoudre : la relation... il n'y a pas lieu d'articuler ici cette poétique à la modernité, mais rappelons certaines consonances. Malévitch, pour ne citer que lui, peint l'expérience de la peinture. Lecture des mystiques, il écrit que « la perfection est la limite du rien en marche », il peint la couleur dans son carré blanc sur fond blanc après avoir inventé un « espace sans coordonnées fixes » qui « interdit » la représentation et « abandonne » ses « pinces ébouriffés »... Soit son contemporain le poète Ivan Ignatiev pour qui « le mot est arrivé à la limite. Il a été tué par la perfection » (c'est la « même raison » qui pousse Lulle à cesser d'écrire les poèmes une fois son Art constitué), l'art nouveau c'est l'art zéro, dit-il, il sera comme le dernier poème de V. Gnedov qui « à l'aide de Rien » atteint le dépassement spatial de la parole ». Ce dernier poème était muet, Gnedov le récitait avec des gestes lents et contraires (A. Nakov, *Introduction aux Ecrits de Malévitch*, Paris 1975)... Il y aurait, peut-être, disons-le trop vite, à re-interroger naïvement cette expérience dont Kant se demandait « comment elle est possible » et qu'il définissait (expérience morale) comme ce qui manifeste la présence de la loi... A re-interroger naïvement le lien entre expérience et représentation... Naïvement veut dire interroger l'expérience non pas dans l'épaisseur de ses diverses déterminations métaphysiques, mais en tant qu'elle se donne parfois comme expérience de l'expérience, c'est-à-dire l'interroger dans sa tension extrême, comme limite, loi (loi de la manifestation de la loi par exemple), l'interroger à ce moment précis où ce n'est plus l'objet qui est offert à la perception, mais le sensible même, sans que ce soit pour autant — mais comment penser cela — un déplacement, un retour au sujet, i.e. sans que l'expérience devienne un contenu, de la conscience, mais la dissolution de toute différence (au-delà ou en deçà de la « proximité phénoménologique »). Expérience de l'expérience de l'immédiateté, expérience du non-rapport dont le seul écho qui à l'occasion nous parvienne est celui d'un silence : Jean, Mallarmé, Malevitch, et quelques autres travailleurs de l'attention-attente... A re-interroger le Kairos où s'autorise le « il y a »...

... Fray Luis de Leon s'élève avec indignation contre les poètes qui traitent des sujets légers et propose même de les châtier « comme des corrupteurs publics de deux choses très saintes » : la poésie et l'ordre (via les mœurs). Comment entendre cette invective? Il y a bien sûr une première interprétation qui, trop simple, ne correspond pas moins à une attitude édifiante propre à la *devotio moderna* qui voit dans la poésie profane un ferment de corruption, un appel à la débauche, etc (déjà au XIII^e siècle Lulle la dénonçait); il est cependant évident que la mise en relation de la poésie et de l'ordre doit se comprendre à partir des articulations dont il a été question dans ces notes, en particulier à partir de la notion de statut... Le livre où le fray s'interroge sur la poésie s'intitule précisément *Les Noms du Christ*... La poésie est avant tout « une communication de l'haleine divine ». La Bible n'est-elle pas un livre de poèmes? A propos des prophètes, il dit que le Verbe « métrifiait les mots dans leur bouches » afin qu'ils parlent de « plus haute manière », que « le style du dire ressemble au sentir et (que) les mots et les choses soient conformes » ... Le rythme du poème est analogue au rythme du sentir comme le mot est analogue à la chose...

— Rythme de la « sensation » propre à l'homme dans le monde, passage incessant, scandé (scansion qu'il s'agit d'entendre scander), haletant (halètement qu'il s'agit d'entendre haleter) du dehors au dedans, du dedans au dehors. Lâcher le mot (à) sur l'occasion du passage pour hurler la limite de l'extérieur et de l'intérieur. Le mot se conforme au passage.

— Sensation de la limite, rythme immobile qui dessine la figure élémentaire de la créature; mot de l'ordre.

— Rythme « du sentir » la communication de l'haleine céleste. La différence qui ordonne (« il leur ordonnait ») le poème au poète et donne, dans la conformité du mot-nom, l'ordre du monde; mot de la différence issue « du sentir » le rythme du passage de l'haleine. Rythme qui précise la géométrie (calculable) où l'homme se tient.

— Rythme jaculatoire de l'inspiration. Le mot témoigne de la différence...

... Le poète est celui qui nomme dans les choses, « avec nombre et consonance », ce que « les autres hommes ne voient pas », c'est pourquoi il lui faut une « plus haute manière » de parler. Cette manière se calcule afin de pouvoir écrire la « musique accordée » (théorie des nombres concordées d'inspiration pythagoricienne) qui est à la fois « la musique extrêmée », — l'accord absolu est l'arpenteur de l'ordre : il désigne la mesure, les lieux, les liens, les limites, la limite. Perfection analogique. « L'esprit les réveillait (les poètes) et les levait pour qu'ils voient ce que les autres hommes ne voyaient pas ». La concordance de l'accord se montre à l'aube, les autres dorment. Au réveil, ils peuvent reconnaître les noms et « vivre ». Le poète/prophète dit « les mots de la tribu », il est par sa parole (qui nomme) celui qui indique et soutient l'ordre du monde. Il ne crée pas ce qu'il nomme, mais en créant le nom, il soulève le sens qui « rémunère » l'ordre.

Il règle le sens invisible qui dispose la Terre dans son rapport au Ciel. Mais pour régler la signification, il lui faut se tenir en dehors de la règle, c'est-à-dire dans la proximité de ce qui l'institue comme telle : la différence. Cette proximité exige qu'il mette en jeu ses sens : il se sent sentir tenant ses sens « au-dehors »; lâchés sur eux-mêmes, ils quittent le monde et se jettent sur la différence qui à son tour les marque et leur octroie un nouveau statut. C'est seulement par ce dérèglement primordial du (des) sens qu'il peut voir ce que les autres hommes ne voient pas... Le rythme du poème travaille selon la loi qui régit le rythme du rapport primordial de la perfection (« dans le corps et l'esprit »). La divinité rythme les mots quand ils sont encore dans la bouche du poète ... La métrification est « chose réelle » : harmonie des mondes dans la différence. Interpellation et nomination du semblant (monde) ... L'Art de Lulle, où se combinent les éléments créés avec la structure divine qui s'y reflète, est, on l'a dit, un art universel parce que sa logique (on pourrait ici dire, ou son rythme) est *comme* celle de l'univers; l'artificialité radicale de la machine de Lulle est *le même* que la « réalité réelle », et celle-ci, le semblant *du vrai*. La concordance des deux rythmes (celui de la vérité et celui du semblant ou monde) est ce qui ne peut être vu par les autres; d'elle est issue cette parole qui parle de « la plus haute manière ». Le poète/prophète parle la langue en *attribuant* un nom à l'occasion du rythme donné par le Verbe : l'occasion à chaque fois traduit une rencontre entre les deux rythmes, elle est la concordance qui noue les jaculations du mètre. Le poète est le seul à faire l'expérience du rythme; il dit

cette épreuve du sens en transportant l'usage de la signification vers le lieu que le Verbe désigne comme étant celui de la conformité entre la chose et le mot. Telle est la *relation-du-réel*, le chant de la bordure, la « musique extrêmée ». Le mot fictionnera toujours la chose en lui assignant les limites de la conformité...

... Comme le poème a été métrifié par le Verbe et que son rythme est « semblable au sentir », l'expérience extatique peut être provoquée par l'écoute du poème lui-même. Le jour de Pâques de l'année 1571, une novice chante à Thérèse un poème « Que mes yeux te voient/doux Jésus bon/que mes yeux te voient/que je meure ensuite... » La sainte fut subitement ravie et demeura en extase pendant deux jours... En revenant à soi, elle compose le plus connu de ses poèmes : « Je vis sans vivre en moi/et une si haute vie j'espère/que je meurs parce que je ne meurs pas »... Jean de la Croix arrive dans un couvent de carmélites, la mère supérieure demande à deux sœurs de lui chanter un poème : « Les peines sont l'habit des amants, etc. », le saint est alors ravi avec une telle violence qu'il doit s'agripper aux grilles du parloir pour ne pas « léviter trop haut ». Il demande aux sœurs de se taire, mais ne peut éviter une extase d'une heure. Le poème donc, issu du passage du souffle divin est lui-même passage, on y circule dans les deux sens, chemin de mots « de la plus haute manière »...

... La poétique de fray Luis fonctionne à partir de Saint Augustin que l'époque relit. Le monde est cet « immense poème » où les notes sont les choses créées; le poème est une lecture, poème musical d'origine pythagoricienne, chanson métrique d'origine néo-platonicienne. Mais l'immense poème n'est pas seulement le monde, il est aussi son temps; il commence avec la création et s'achève dans l'Apocalypse. Ce que le poète dit, il le dit et le sent de la plus haute manière, c'est son métier : divination qui donne le temps du temps en le nommant, c'est-à-dire l'achève (parfaire et terminer). Il est élu par le Verbe pour mener à bien cette tâche. Il lit son élection dans la faculté, la dignité qu'est la « possession » de *poiesis* dans la langue et dans le don même « du rythmer » *ce faire* dans le lexique, analogiquement... L'élu lit l'élection dans le lire même, fait de ce don le métier dont le chant métrifié scande le temps qui ainsi a lieu dans la mémoire où « siège l'esprit » : la signification ¹...

La venue du Christ commence le temps... il s'agit de tenir sans cesse ce commencement ². « Le commencement est comme un Dieu qui aussi longtemps qu'il séjourne parmi les hommes sauve toute chose » (Platon, *Lois VI*, 775 e). Le « livre » devient lisible par son propre accomplissement; ce qui était écrit a eu lieu dans le Christ, par le déploiement poétique du Verbe incarné. Le lecteur/diceur assuré de la résurrection sensible peut chanter le sens entier du livre et l'attente du sens qui manque, figure de l'espérance. L'intelligibilité changée en corps s'appelle le salut, métaphore ultime qui achève le lexique dans l'avènement du sens; l'achèvement du livra laissera le lieu avoir lieu...

1. Notre métier, c'est notre interpellation, dit Thérèse.

2. Grégoire de Nysse : « Celui qui monte ne s'arrête jamais allant de commencement en commencement, par des commencements qui n'ont jamais de fin ». Ceci n'est sans doute pas à comprendre comme l'interminable recherche, poursuite, d'un but inaccessible, mais, bien au contraire, comme une modalité d'être hors-désir, hors fin, hors d'atteinte, (peut-être, cf. note sur Musil).

Ce parcours de l'élu sur le temps, non plus comme lecture mais comme domination de l'événement (achèvement de l'événement pour qu'ait lieu l'avènement), est très précisément l'histoire du chevalier Galaad dans la Quête du Graal.

« Sire, dit le Roi à Galaad, nous avons grande nécessité de votre venue, pour bien des choses, et pour mener à leur fin les merveilles de cette terre, et pour accomplir un exploit auquel ont failli aujourd'hui ceux des céans. Je sais bien que vous n'y sauriez faillir, vous qui devez achever les aventures auxquelles les autres échouent ». Le chevalier va de table en table, de cène en cène pour achever l'aventure. Pour ce faire il faut que le semblant peu à peu se dissolve. La première table est celle du roi Arthur, la Table Ronde, faite à l'image de la table liturgique, seconde table, elle-même faite à l'image de La Table, celle de la dernière Cène où le temps a commencé et où s'achève l'aventure, dans la proximité et le partage du Verbe...

Aux « serviteurs de Dieu », c'est-à-dire à ceux « qui ont lavé leurs robes et qui les ont blanchies dans le sang de l'agneau », « Dieu essuiera toute larme de leurs yeux » (Apocalypse, 7, 14-17)... « il essuiera toute larme de leurs yeux (...) car les premières choses (le 1^{er} ciel et la 1^{re} terre) ont disparu » (Apocalypse, 21,4) (trad. L. Segond)...

... Ainsi se trouvent réunies les trois figures mythiques dont on interrogeait les larmes, le chevalier, le saint et le poète. Trois métiers (ici c'est le statut qui « donne » le métier et non le métier le statut) dont la raison d'être est l'accomplissement ultime de l'ordre. Ils se tiennent hors de la production, car, métiers de la possibilité de métiers, métiers de la mesure, ils bornent la mouvance où se résout, dans la sueur, la production comme destin de l'homme après la chute; ce qu'ils produisent, c'est précisément l'ordre de la production. Seuls ils ont accès aux lieux dits lieux; signalant les limites, sergents (au sens féodal) de la différence, leur sueur se change en larmes parce qu'habitants d'une proximité, ils entretiennent avec le Verbe le dialogue de la loi, le privilège de séjourner dans l'attention du sens, l'expérience poétique...

Octobre 1975