

Clayton Eshleman

Notes sur une visite au Tuc d'Audoubert

traduction de Jean-Paul Auxeméry

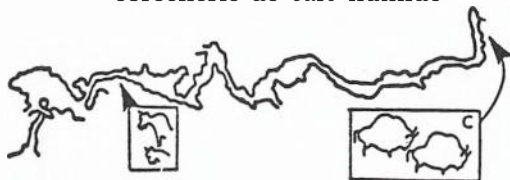
à Robert Bégouën

bottelé dans les corridors du Tuc, étroits
déchiquetés, entassements de tétons
de pierre blancs, leur lait goutte en longs
filets de pierre, mamelons gelés

le Volp souterrain dans lequel
l'énorme anguille-gardienne
inconnue à ce jour, gît lovée —



avoir l'impression (l'in-pression ?) d'un
« théâtre de la cruauté » originel —
sorcellerie de cale humide



bouche du Volp — la langue de la
rivière qui se soulève là —

être mastiqué par les pierres du Tuc d'Audoubert
pierres cruelles —
les mâchoires de la caverne

(la vie est grotesque quand nous la saisissons
en perceptions rapides —
brusque plein jour — histoire se donnant
sa propre forme)

les tournants/tortillons de la caverne
renforcent l'image de la turbine —
y concourt la rivière souterraine,

la caverne flotte,
en un sens, en de multiples sens,
tout à coup,
elle s'appuie sur la rivière, est pénétrée
par elle, à l'origine elle a été formée
par l'eau qui s'engouffre —
la caverne
est *le squelette du courant*

les images sur ces murs
participent, ainsi, à l'effet de torsion,
d'une torsion toute primitive —

Synthèse possible, ici :

1) des signes abstraits
font naître le mouvement
amené à s'appuyer sur

3) des figures naturalistes
(bisons, chevaux, etc.)

Dans l'entre-deux, au point de friction, se trouvent

2) des hybrides grotesques

(utile — mais sans signification, de systématiser ainsi des forces qui doivent avoir été ressenties comme flux, *sans projet défini*, et spontané, comme l'étaient les points/ surfaces choisis dans les cavernes pour les images — en fonction de l'ombre ou du contour de la paroi qui évoquait un animal ? A chaque plan une coïncidence — nous n'avons pas le droit de mettre en système un domaine d'expérience dont nous n'avons là que des bouts de seins de glace ruinés — il semble pourtant que l'« image » se forme au point précis où un cheval « naturaliste » est gravé dans la roche en travers d'une vulve « abstraite » déjà gravée là auparavant, si bien que les rudiments de la poésie sont présents aux alentours de 30 000 av. J.-C. —

image est métissage,
refus de respecter
un corps unique, individuel,
image est au point
où vision croise vision —

être vivant pour un poète c'est être
en conversation avec ses yeux)

Ce qui est impressionnant au Tuc est la relation
entre la rivière
les figures hybrides
et les bisons d'argile —

c'est comme si la rivière (le squelette de l'eau = la caverne elle-même) surgissait et faisait brusquement image, avec les « gardiens » (d'après Breuil) hybrides, et était amenée à se reposer dans la salle terminale, avec les deux bisons — le naturalisme est une sorte de repos — le naturalisme nous renvoie à une nature continue et prévisible (bien qu'il y ait quelque chose de non-naturel dans ces bisons, qu'il va falloir noter plus loin) — nous éloigne de la discontinuité, de la *transgression* (pour reprendre le terme un peu trop catholique de Bataille) du grotesque

(cependant le grotesque est, sur un autre plan, selon Bakhtine, une continuité plus profonde, l'association de *domaines*, de royaumes, fécondation et mort, louange et avilissement —)

d'un côté donc : des bisons-sur-le-point-de-s'accoupler
affirment l'idée de génération
ce que de nos jours nous tenons pour
la manière dont les choses se présentent
(bien qu'avec la pollution écologique,
« génération » conduite à mutation,
— nouveau grotesque !)

★

être enserré par un *ventre de pierre*
être pris dans le flot de la vie qui se lève
emprisonné dans la pierre
c'est assez pour qu'on *sue l'animal qui est en soi*

(après avoir quitté le « vestibule nuptial » de seins de pierre blancs, où on peut se tenir à l'aise — les seins pendent en grappes juste sur notre tête — il faut ensuite se tortiller pour monter dans la cheminée en spirale (ou se servir de l'échelle de fer) pour rejoindre le niveau supérieur *via* une chatière et entrer dans

un corridor où l'on doit ramper sur les mains et les genoux — puis une autre chatière assez longue dans laquelle on doit ramper sur le ventre, en se tortillant dans un tunnel de la taille d'un homme — pour se diriger vers un couloir dans lequel on peut marcher, en tâtonnant, en voûtant le dos, parfois en se glissant dans des trous de chat verticaux et à califourchon sur de petits murs) —

si on filmait toutes les postures qu'on est obligé de prendre pendant la progression, cela ressemblerait à une danse de St-Vit, où l'on verrait les différentes étapes de la vie d'un homme, depuis l'expulsion par le canal de la naissance jusqu'au vieil âge, mais sans ordre chronologique, un mélange de positions excessives et tendres, qui augmente proportionnellement la *pression de l'image* sur l'esprit —

pendant qu'au Tuc d'Audoubert je sentais le cheval déchiré se cabrer à l'agonie dans l'écurie en forme de caverne du *Guernica* de Picasso,

par moments je voulais laisser mes pieds derrière, ou continuer sans tête dans l'obscurité, mon ventre désirait des pattes comme celles des crevettes avec des griffes, mes organes avaient tendance à être, quelque chose en moi voulait être

un ver avec une armure

une tentacule pour étendre la tête,

je jure que je ressentais la désintégration de la colonne vertébrale de ma mère, morte et enterrée depuis maintenant 12 ans,

empêtré dans une chatière je sentais ma langue commencer à se plaquer vers l'arrière, et l'image-force était la suivante : je voulais *m'expulser moi-même de moi-même*, afin de donner naissance à ma propre strangulation, et ensuite allaiter ma strangulation à mes propres seins mâles sans objet — sans objet ? Non, car Le Tuc d'Audoubert libère des souvenirs qui portent sur une face unique les expressions à la fois de Judith et d'Holopherne au moment de la décapitation, dégoût terreur jouissance et peur mêlés, on est poussé là à désirer entrer dans les cavités qui sont à l'intérieur de soi, là où on peut entendre parler les morts —

au Tuc d'Audoubert j'entendais quelque chose en moi qui me murmurait de croire en Dieu

et quelque chose d'autre en moi murmurait qu'il fallait suivre l'ordre de la voix âpre de cet homme vieux de 6000 ans qui voulait qu'on le vénère à nouveau —

et si ce que je dis ici reste imprécis c'est parce que les deux voix devaient résonner ensemble dans les boyaux de cette très personnelle et impersonnelle pierre, dans laquelle des pans de moi-même se sentaient striés par des bouts de seins — comme si l'anatomie de la vie pouvait être décrite, dans cette perspective, comme des tubes entortillés de pierre en forme de bouts de seins par lesquels se produiraient de perpétuelles et mutuelles décapitations et naissances —

mais toutes ces images fantastiques furent chassées au moment où je portai les yeux sur les deux bisons sculptés dans l'argile, penchés et appuyés sur ce qui était tombé du plafond de la chambre —

les bisons et leur « autel » semblaient s'offrir à la vue par l'effet du renflement du sol de la chambre —

la sensation de *culmination* était très forte, le mâle en position de monter la femelle, mais placé clairement à quelques centimètres en retrait et au-dessus d'elle, sans aucun contact avec son corps, et il n'avait pas de membre —

s'ils étaient *en train de s'accoupler*, et *sans* les craquelures profondes dans leurs corps d'argile, ils auraient disparu dans leur progéniture il y a des milliers d'années, mais ils sont encore là aujourd'hui, comme si Michel-Ange devait avoir peint Dieu et l'homme ne se touchant pas, mais allant seulement à la rencontre l'un de l'autre, saisis dans l'épuisement d'un désir violent pour une étincelle qui n'a en fait jamais eu lieu, si bien que le poids de toutes les citernes du monde se trouve dans ce désir, dans le poids de ce désir se trouve le véritable lest de la vie, un lest dans lequel les non-encore-nés sont mitonnés comme des œufs qui cuiraient lentement, le bison non-né et l'homme non-né, dans le berceau d'un scrotum, un scrotum d'os, cette prison de la génération d'où les prisonniers désirent sauter dans les pistons de la machine à miel des femelles, qui donnent forme —

c'est ce point même où se produirait le saut dont Le Tuc d'Audoubert nous dit qu'il est VIDE, et que cet espace non-empli entre deux pôles féconds semble ici être l'origine de l'abîme, comme si dans les esprits de ceux qui façonnèrent et placèrent là ces deux bisons, la fertilisation était mise en liberté, et cette liberté est le démon de la création qui hante homme et femme depuis lors —

nous avons rampé sur nos mains et nos genoux autour de cette scène, dans une nouvelle humilité, en file indienne, en dessous de la scène, nous 11 créatures humaines venues, lampes à la main comme en un pèlerinage de vers luisants, pour rendre un culte en une reptation circulaire à une des naissances de l'abîme —

si j'étais resté plus longtemps, si je ne m'étais pas perdu avec les autres dans les odeurs organiques des bois de Montesquieu-Avantès, je suis certain que j'aurais remarqué, voltigeant à partir des profondes craquelures de l'argile des bisons, de petites choses avec des ailes, des bébés-images libérés, les Ulysses d'avant Ulysse qui parcourent encore les voûtes de ce que nous nommons l'art à la recherche de nouveaux abîmes à inscrire au diapaïson de leurs ailes...

Note du traducteur : Le Tuc d'Audoubert est une des grottes de l'ensemble pyrénéen qui comprend aussi Lespugue, le Mas-d'Azil et Les Trois Frères. Le Volp est la rivière du Tuc. Le dédicataire est le conservateur de la grotte. Un « taniste » est l'héritier d'un chef celte, élu du vivant du chef (cf. *La Déesse Blanche*, de Robert Graves).

Ce poème est paru, à l'origine, dans le recueil *Fracture* (1983), puis dans l'anthologie de l'auteur intitulée *The Name Encarvoned River* (1986), enfin parmi un ensemble d'essais, *Antiphonal Swing* (1989).