

## ULYSSE AU COEUR DU LABYRINTHE. SUR UN POEME DE JAD HATEM

“Poésie et voyage sont d’une même substance, d’un même sang, je le redis après Baudelaire, et de toutes les actions qui sont possibles à l’homme, les seules peut-être utiles, les seules *qui ont un but*”<sup>1</sup>. Yves Bonnefoy reconnaît que la poésie, comme le voyage, permet l’accès à un espace autre, radicalement différent de l’univers quotidien soumis à l’usure du temps profane, quête d’un lieu qui serait l’approche et la révélation d’un autre niveau d’être. Dans cette Méditerranée dont il incarne la lumière et les ombres, les fascinations et les apories, Ulysse est bien l’archétype du voyageur. Il nous indique, écrit Piero Boitani, la voie périlleuse et difficile. “Il visite, vivant, le monde des morts et, mortel, refuse l’immortalité”<sup>2</sup>.

Il est aussi celui qui le premier, note Roberto Calasso, assume le triomphe du “médiat sur l’immédiat, de l’ajournement sur la présence, de la pensée incurvée sur le désir rectiligne”<sup>3</sup>. C’est ainsi qu’avec cette “pensée incurvée” ou *métis*, qui refuse la ligne droite, le mythe d’Ulysse rencontre un autre mythe: celui du Labyrinthe. Association que proposent deux auteurs libanais: Adonis, dans un poème que nous rattacherons au cycle d’Ulysse, et Jad Hatem qui a dédié explicitement un poème à cette fascinante et troublante sédimentation mythique.

### 1. Au croisement des chemins

“Qu’un bateau quitte un port, de nuit, et c’était la Byzance spirituelle qui brillait déjà comme une autre rive”<sup>4</sup> continue Yves Bonnefoy, sensible à l’aspect fantasmatique de tout départ sur l’eau. Comme le relève Gaston Bachelard, “à tout au-delà s’associe l’image d’une traversée” et “tout un côté de notre âme nocturne s’explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l’eau”<sup>5</sup>. Tout voyage est initiatique.

Homère a, dès le début, associé au voyage circulaire d’Ulysse, qui s’effectue dans l’horizontalité du monde, un voyage vertical qui le conduit dans l’Hadès. C’est ce double itinéraire que trace le poème d’Adonis:

Je voyagerai au creux d'une vague  
d'une aile  
Je visiterai les âges qui nous ont quittés  
et les sept galaxies  
Je visiterai les lèvres  
et les yeux lourds de glace  
et la lame étincelante dans l'enfer divin

Je disparaîtrai  
la poitrine ceinte de vents noués  
laissant mes pas au croisement des chemins  
loin  
dans un désert<sup>6</sup>.

Bien que les critiques ne l'aient jamais relevé, *Voyage* appartient au "cycle ulysse" traversant toute l'oeuvre de l'écrivain libanais de langue arabe. Il contient en effet, dans le prisme condensé de sa micro-structure, une *Odyssee* virtuelle. Unis à de nouveaux périples (le voyage dans le temps, le voyage dans l'espace stellaire), on y reconnaît la pérégrination marine et la descente dans l'Hadès, *l'enfer divin* où les lèvres et les yeux sont *lourds de glace*. La mort du poète-récitant, qui se confond ici avec Ulysse, surviendra elle aussi "loin de la mer" ("ex-halos") comme dans la prophétie de Tirésias, lors de la *nékuia*.

Il devra, lui dit le devin, repartir une ultime fois d'Ithaque, l'île aimée. Il marchera alors à l'intérieur des terres, avec une rame sur l'épaule. Errance terrestre, cette fois, qui substitue la première errance marine, contée par Homère. Elle ne prendra fin que lorsqu'un voyageur de ces régions inconnues, ne reconnaissant pas la rame, l'interrogera sur son utilisation et la confondra avec un battoir à vanner le blé. Ulysse le navigateur finira ses jours dans un pays si éloigné de la mer qu'on n'y trouve ni les navires, ni le sel. Chez Adonis, la mort arrivera dans un désert, *au croisement des chemins*, labyrinthe où se recoupent toutes les routes que le voyageur a suivies dans sa traversée de l'existence.

## 2. Dans le labyrinthe

Le poète libanais Jad Hatem reprend lui aussi l'épisode homérique de la catabase, mais en en déplaçant le centre (la rencontre d'Ulysse avec sa mère Anticléa) et le sens:

Plutôt que de s'envoler dans la cire  
Ulysse s'abeille dans le dédale.  
Le soleil dont il s'habille s'épanche  
De la salive de Circé. Il va  
Dans l'Hadès viscéral, la ruche apo-  
Calyptique. O myriades, il voit  
De la Bête les crocs, de la branche l'ire.  
Il dépend l'Ombre et la couche en la bouche.  
Et de tout oeil le miel lui arrive  
Comme une fête et comme un butin<sup>7</sup>.

Comme Adonis faisait coexister, dans le poème *Ulysse*, deux figures mythiques – celle du navigateur homérique et celle du dieu Adonis<sup>8</sup>, tous deux divisés entre le monde d'ici et celui de là-bas, Jad Hatem convoque, lui, dès les premiers vers le mythe d'Ulysse et celui du Labyrinthe. Ulysse est présenté comme renonçant à l'envol vers le ciel – qui, chez Adonis, s'étendait aux *sept galaxies* – pour s'enfoncer dans l'abîme, dans le *dédale*.

Premier terme d'un réseau sémantique qui associe aussi *abeille*, *ruche* et *miel*, la cire est présente dans l'isotopie homérique, puisqu'Ulysse – avant d'être lié au mât du navire – ordonne à ses matelots de se boucher les oreilles avec de la cire afin qu'ils n'entendent pas le chant (de mort? de volupté?) des sirènes. Ulysse semble ici refuser les révélations siréniques pour capter une Révélation plus haute, celle de l'Hadès. "Descente dans la coupe", telle que l'a analysée Gilbert Durand, descente dans le viscéral, la mort, le mal, que le poème convertira cependant en images et en dons.

La cire constitue aussi un élément de l'isotopie concernant le mythe de Dédale et d'Icare, isotopie à laquelle renvoie explicitement le terme *dédale*. On sait que l'architecte et son fils s'envolent, grâce aux ailes fabriquées avec des plumes et de la cire. Ulysse choisit, lui, le voyage dans le labyrinthe et non l'envol, que le *dans la cire* semblait toutefois devoir ralentir (alors qu'avec de la cire aurait favorisé le vol icarien). En effet, Ulysse renonce à s'enfuir du Labyrinthe, par un vol vers le haut, qui aurait été destiné cependant à se figer pour l'éternité, une éternité qui aurait la fadeur de la cire dont on fait les cierges. On pense à l'insecte pétrifié dans l'ambre au coeur solaire, une constellation de la captivité traversant, comme nous allons le voir, tout le texte. A un niveau plus profond, la cire n'est pas sans évoquer,

dans ses sonorités, le nom même de Circé et annonce déjà, dans son bruissement, l'inquiétante apparition.

Ulysse *s'abeille*, écrit Jad Hatem, qui nous propose un néologisme marquant la mutation d'Ulysse. L'élan icarien est ici dirigé vers le bas *dans le dédale*, une certaine joie accompagnant toutefois ce départ. Sans doute l'allégresse est-elle connotée par la tonalité jaune qui domine tout le passage et dont les termes *abeille*, *soleil*, *ruche* et *miel* sont les emblèmes chromatiques, comme peut-être aussi les cheveux clairs de Circé. Jaune qui vire au doré, l'or constellant, sur le plan symbolique, avec la lumière et la direction ascendante. Pour Gilbert Durand, "le soleil [...] sera donc par les multiples surdéterminations, de l'élévation et de la lumière, du rayon et du doré, l'hypostase par excellence des puissances ouraniennes"<sup>9</sup>. L'Ulysse hatémien, vêtu de "soleil", s'inscrit ainsi dans le paradigme des héros civilisateurs solaires, comme Thésée qui vient pour s'opposer et vaincre la Bête chthonienne.

### 3. Séduction circéenne

Choisissant la direction tellurique et non ouranienne, le héros s'envole dans un labyrinthe, mais c'est un labyrinthe éclairé par de nombreux porte-lumières. Lui-même est brillant comme un soleil, s'enrobant de fils étincelants qui à la fois l'habillent et le ligotent. Ce nouveau fil d'Ariane *s'épanche de la salive de Circé*. La notation alerte et inquiète car elle métamorphose la femme séductrice en un être thériomorphe. Reine des abeilles? Araignée? Elle se tient au centre du labyrinthe et guide le héros aventureux. Mais à la différence de Thésée, qui réussit à sortir de la prison dédalienne, Ulysse effectue le parcours inverse et va vers son cœur ténébreux. En ce sens, il "s'abeille" est l'équivalent de "il s'abîme".

Circé aux beaux cheveux est aussi celle qui lie et toute l'Odyssée apparaît, par ailleurs, comme "une épopée de la victoire sur les périls de l'onde comme de la féminité"<sup>10</sup>. Une même séduction mortelle caractérise trois figures féminines liées entre elles et présentes plus ou moins indirectement dans ce poème: Pasiphaé, magicienne et soeur de Circé, qui a engendré le Minotaure et entraîné la construction du Labyrinthe, Circé maîtresse des chants et des sortilèges et sa

nièce Médée, au centre du mythe des Argonautes et de la Toison d'or, souterrainement relié à la quête hatémienne.

Le motif du labyrinthe, induit par le terme *dédale*, introduit celui du Minotaure, et plus en général celui du Monstre, avec lequel il est indissolublement lié. Selon André Siganos, à qui nous devons l'analyse la plus approfondie de ce thème, nous sommes en effet en présence d'un schème mythique bipolaire: "d'un côté une monstruosité problématique en tant que telle, entendue superficiellement comme congrue au désordre et au non-sens; de l'autre, et spéculairement, un lieu énigmatique où loger la bête, fruit de l'intelligence conceptuelle, expression de la toute-puissance de l'ordre raisonné et résonant"<sup>11</sup>. Ce n'est pas un hasard si le vocable *Bête* surgira au septième vers.

La catabase ulyssienne a lieu cette fois dans l'*Hadès viscéral*. Jad Hatem retrouve ainsi la signification la plus archaïque du labyrinthe, dont le tracé originaire reprendrait celui des viscères. Selon les historiens Böhl et de Freitas, l'inscription qui accompagnait le dessin d'un labyrinthe sur une tablette d'argile babylonienne, *êbal tizani*, devrait être lue comme "palais des intestins"<sup>12</sup>. Gilbert Durand observe spéculairement que le tube digestif est "également en nous la réduction microcosmique du Tartare ténébreux et des méandres infernaux, il est l'abîme euphémique et concrétisé"<sup>13</sup>. Reprenant ce même archétype, Julio Cortazar nous donne cette troublante définition du proto-labyrinthe, où s'allie à la fois la froideur de la rationalité masculine ("solitude de marbre"), la féminité "innommable" et l'envers ténébreux du corps:

Oh coquillage innommable, sonore solitude de marbre, quel  
silence menaçant doivent mériter tes entrailles sans fin<sup>14</sup>.

Appartenant au régime nocturne de l'imaginaire, la descente vers l'intériorité la plus cachée s'inscrit dans la constellation analysée par Gilbert Durand: "La Nuit, les Profondeurs Abyssales, La Femme Mère, 'la demeure et la coupe' et tout ce qui se rattache à la pénétration de la terre, du ventre 'digestif ou sexuel', les gemmes, les nourritures, les mines, les souterrains"<sup>15</sup>. Si l'on reconnaîtra, avec les mines et les souterrains, des hypostases labyrinthiques, on relèvera aussi combien les gemmes sont présentes dans tous les recueils poétiques de Jad Hatem, sorte d'emblème permanent de cette constellation nocturne, mais toujours converties, chez lui, en éléments lumineux.

Bachelard souligne combien la descente dans l'Hadès, thème que l'on retrouve chez de nombreux poètes, est toujours "un événement psychologique, une réalité psychique normalement attachée à l'inconscient"<sup>16</sup>. Que le Labyrinthe ait partie liée avec le Féminin et, plus profondément avec le royaume des Mères, c'est cette intuition que nous livre l'homologie entre *l'Hadès viscéral* et *la ruche apo/Calyptique*. La *ruche* s'inscrit dans le réseau symbolique inauguré par *abeille* et évoque irrésistiblement un royaume matriarcal. De plus, *apo/Calyptique* par sa césure met en relief un autre nom féminin, lié à l'*Odysée*: la nymphe Calypso, autre figure séductrice et mortelle<sup>17</sup>. Le fantasme de dévoration, digestive ou sexuelle, est indexé, par ailleurs, par la double référence aux *crocs* et à la *bouche*.

Pour éclairer l'origine du Labyrinthe, Santarcangelli et Eliade rappellent l'importance des cavernes pour la religion crétoise, durant le minoéen. Elles étaient liées au culte de la Grande Déesse. Faure observe qu'à l'époque mycénienne existait une déesse nommée "Souveraine du labyrinthe" "Dapuritoyo Ponitiya"<sup>18</sup>. Refusant, pour *labyrinthe*, l'étymon qui l'associerait à *labrys* (la "double hache"), Mircea Eliade propose, de son côté, l'asianique *labra*, *laura* qui signifierait "pierre", "grotte"<sup>19</sup>.

Par ailleurs, le proto-labyrinthe, à forme de type spiralaire et à voie unique avait parfois "l'aspect d'un ovaire féminin, avec une sortie et des méandres qui conduisent à un visage schématique de monstre situé au centre"<sup>20</sup>. André Siganos relève "cette équivalente possibilité d'un *regressus ad uterum* initiatique par engloutissement symbolique dans la gueule d'un monstre ou par 'pénétration dans un terrain sacré identifié à l'utérus de la terre-Mère"<sup>21</sup>.

La forme primordiale du labyrinthe présente ainsi quatre caractéristiques: "la pénétration dans un espace conjectural égarant; de nature apparemment digestive, utérine, sinon monstrueuse; un cheminement difficile; vers un centre chargé de sens, sinon du Sens"<sup>22</sup>. Siganos souligne aussi combien la thématique du Labyrinthe et du Minotaure condense "un espace énigmatique par excellence, placé sous le signe de la duplication douteuse, et un être lui aussi duplice"<sup>23</sup>: monstre mi-taureau mi-homme, mais aussi Ariane qui se dédouble en Arachnée. Quand on connaît l'importance de la figure de l'androgyné dans la poésie hatémienne, on comprend l'intérêt du poète pour ce mythe.

#### 4. Rêve, images, visions

Le terme *apo/Calyptique* permet le passage des isotopies issues de mythes antiques à une nouvelle isotopie provenant cette fois de la Bible. La quête d'Ulysse dans le labyrinthe est une quête initiatique, comme n'est pas sans le rappeler l'étymon de Calypso, dont la racine signifie "ce qui est fermé, caché". Il s'agit bien d'une entreprise de dévoilement, l'apocalyptique ne signifiant pas tant ici le bouleversement des derniers temps, tel qu'il est évoqué par Jean, mais bien le dévoilement des visions dans la parole de poésie. Jad Hatem atteint ainsi ce moment auroral "à partir duquel une parole fascinée et fascinante se construit, 'moment' d'une période prélangagière [...] qui n'était qu'images et organisations d'images, encore inaptés à s'organiser en récit, exprimant une pure adhésion de l'être aux mouvements du créé"<sup>24</sup>. Sans doute faudrait-il parler ici, de manière plus pertinentes, de visions que la parole de poésie transformera en images.

Le texte propose en effet une réflexion métapoétique, où Ulysse - le maître de la parole – coïncide avec le poète. L'initiation dans le labyrinthe fait d'Ulysse un voyant pré-rimbaldien: il *voit*. Ses visions lui montrent des *myriades*. S'agit-il d'abeilles, d'astres, de démons ou d'yeux semblables aux ocelles du paon qui observent, tel Argus, et lui dédieront leur miel: *et de tout oeil le miel lui arrive?* Dimension verticale du langage où perce "l'indéfinit du monde sous le discours des concepts"<sup>25</sup>.

En un premier moment, les visions semblent être déclenchées par l'*hybris* dionysiaque du parcours labyrinthe et sont connotées négativement. La Bête apparaît comme l'incarnation du Mal. L'arbre de l'Hadès est secoué par la colère, sentiment qui évoque Achille en ce qui concerne l'isotopie homérique. Ulysse a alors un geste de piété puisqu'il dépend l'Ombre d'Achille, suicide comme Judas et non plus mort au combat devant Troie. Il fait plus; il le nomme; il le ressuscite par ses paroles: *il le couche en la bouche*. Ulysse devient le poète. Le *Et* en tête de vers indique explicitement que la transmutation poétique est la conséquence du geste issu du coeur, qui possédait aussi une valeur sacrificielle.

Transperçant le voile de l'apparence, le langage poétique opère une transfiguration du réel. Le poète transforme le visible en images, comme l'abeille transforme le nectar en miel, le vocable *butin* du vers final renvoyant au verbe *butiner*. Encouragé par les affirmations de

Jad Hatem<sup>26</sup>, il faudrait déceler les mots sous les mots: *lire* sous *l'ire*. Et, ajouterons-nous, *lyre*. C'est avec cet instrument apollinien qu'Orphée calmait les bêtes et les instincts dionysiaques (qu'il ne maîtrisera cependant pas complètement et qui le tueront sous forme de Ménades).

Le poète accède aux secrets de la nature qu'il lui ravit comme un butin. On pense à Ulysse qui outrepassa, chez Dante, les colonnes d'Hercule de la connaissance pour découvrir la *Nova terra*. Parallèlement à l'*Odyssée* se déroule une véritable *Odyssée* de la parole, puisqu'Ulysse utilise une langue inouïe pour décrire les monstres et les prodiges que les hommes n'ont jamais vus. Sa voix se confond alors avec celle d'Homère. Ulysse devient, en cet instant, comme le relève Consolo, "l'aède et le poème"<sup>27</sup>, le chanteur et le chant, le narrateur et le narré.

C'est cette stupeur et cette merveille que cherchait aussi Baudelaire lorsqu'à la fin des *Fleurs du Mal*, dans le dernier poème du *Voyage*, la Mort surgit pour emporter ceux dont les coeurs "sont remplis de rayons". A l'aube de la modernité poétique, Rimbaud reprend l'exploration baudelairienne, mais c'est pour ramener cette fois, nouvel Ulysse, des visions extrêmes de l'Inconnu. Elles surgissent, à l'horizon du *Bateau ivre*, comme la *Nova Terra* de la poésie: "et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir".

L'oscillation significative entre *comme une fête* ou *comme un butin* révèle bien, avec le terme *butin*, que le poète commet une transgression. Peut-être y a-t-il aussi une allusion aux déprédations d'Ulysse (cf. son grand-père Autolykos "qui l'emportait sur tous en piraterie", *Odyssée*, chant XIX) et à la ruse de l'inventeur du cheval de Troie, dont les paroles captieuses étaient bien connues. Nous pensons encore au rapt de la Toison d'or, les Argonautes préfigurant le périple maritime d'Ulysse et Médée étant elle aussi une magicienne séductrice comme Circé, avec qui elle est apparentée. Un réseau d'images initiatiques, centrées sur la quête, sous-tend donc tout le poème.

## 5. Transmutation

Le déroulement du poème reprend, de façon cryptique, les trois phases du schème dramatique de la vie, de la mort et de la

renaissance qui caractérisait la mystique agro-lunaire des paléo-agriculteurs et qui déterminait en particulier l'année crétoise. La vie, dans sa valence gésésique, était affirmée come l'affrontement de l'animalité au cœur du labyrinthe, affrontement vécu, chez Jad Hatem, sur le mode mineur de l'euphémisation et de la miniaturisation. Ulysse *s'abeille*, et l'on sait toutes les connotations positives que Jad Hatem attache à la symbolique du vol, des ailes et de l'oiseau, toujours annonciateur de l'ange. Le monstre minotaurien se féminise, lui, en une Circé reine des abeilles ou araignée qui enlace le héros des fils brillants de sa salive et de ses baisers.

La référence à l'Ombre et à l'Hadès indiquait explicitement le passage dans la Mort. Mais, à la différence de l'Apocalypse de Jean (X, 9), l'amertume de la mort devient ici miel. Rappelons que cette source de tout le passage analysé énonce: "L'Ange lui dit: tiens, mange-le; il te remplira les entrailles d'amertume, mais en ta bouche il aura la douceur du miel". Victoire sur les Ténèbres et sur la douleur, par la régénération qu'emblématise le miel dans son symbolisme surdéterminant l'or et la lumière. Le mythe dédalique ne signifie-t-il pas toujours lui aussi la victoire sur l'Obscur en l'homme et en-dehors de l'homme? C'est cette même révélation que propose le poème de Salvatore Quasimodo, *l'Île d'Ulysse*:

Isola di Ulisse

Ferma è l'antica voce.  
Odo risonanze effimere,  
oblio di piena notte  
nell'acqua stellata.

Dal fuoco celeste  
nasce l'isola di Ulisse.  
Fiumi lenti portano alberi e cieli  
nel rombo di rive lunari.

Le api, amata, ci recano l'oro:  
tempo delle mutazioni, segreto.

[Immobile est l'archaïque voix.  
J'entends d'éphémères sonorités,  
oubli de plénitude nocturne  
dans l'eau stellaire.

Du feu céleste  
naît l'île d'Ulysse.

Des fleuves lents entraînent des arbres et des firmaments  
dans le grondement de rives lunaires.

Les abeilles, aimée, nous apportent l'or:  
temps des mutations, secret]<sup>28</sup>.

L'île imaginaire, Ithaque de la mémoire qui prend, pour Quasimodo, l'apparence fantasmatique de la Sicile perdue, est édifiée elle aussi à partir de la parole de poésie. Comme chez Jad Hatem, seule la poésie est capable de transfigurer le visible et d'évoquer l'île archétypale dans l'eau nocturne et stellaire. Les poètes butinent et apportent l'or du réel transfiguré. Temps secret des mutations préparant celui des révélations. Le miel a de plus, chez Quasimodo, une valeur sensuelle et est lié - comme ici - à la femme aimée. C'est cette même valence que l'on découvre dans *L'abeille, la couleur* d'Yves Bonnefoy, où s'unissent souverainement l'appel charnel, l'été brûlant, le rêve d'une impure éternité aux fruits plus proches et le chant des abeilles:

La corne d'abondance avec le fruit  
Rouge dans le soleil qui tourne. Et tout ce bruit  
D'abeilles de l'impure et douce éternité  
Sur le si proche pré si brûlant encore<sup>29</sup>.

Chez Jad Hatem, nous sommes en présence d'une constellation symbolique très proche qui fait de son labyrinthe un lieu non seulement illuminé et bourdonnant, mais aussi tiède. "En tant que le labyrinthe est un rêve profond, il n'y a pas de labyrinthe froid" remarque avec pertinence Bachelard. Le poète affirme avoir été inspiré pour l'allusion finale au miel, non seulement par l'Apocalypse de Jean, mais aussi par les deux derniers vers de *Kubla Khan* de Coleridge, en un véritable processus d'"endosmose des lectures et des rêves" dont parle Bachelard<sup>30</sup>:

For he on honey-dew hath fed,  
And drunk the milk of Paradise

[Car il s'est nourri d'une rosée de miel,  
Et a bu le lait du paradis]<sup>31</sup>.

On sait que ce poème est issu, selon Coleridge, d'un rêve, fondé lui aussi sur une série de visions, qui lui était venu après la lecture d'un texte sur la construction d'un palais par Koublaï Khan. Il s'agissait environ de trois cents vers. Après un malencontreux réveil, l'écrivain ne put se rappeler que des fragments: "Je fus vivement surpris et mortifié de découvrir que, si je retenais vaguement la forme générale de la vision, tout le reste, sauf huit à dix lignes éparses, avait disparu comme les images à la surface d'un fleuve, où l'on jette une pierre".

*Kubla Khan* contiendrait donc quelques vers d'une langue céleste. En fait, "Swinburne sentit que le fragment sauvé était le plus haut exemple de la musique propre à l'anglais, et que l'homme capable de l'analyser pourrait (la métaphore est de John Keats) détiſser un arc-en-ciel". Borges a dédié un remarquable essai à l'histoire de cette genèse et a montré, à partir de documents qu'il a retrouvés, que le plan même du palais avait été inspiré à Koublaï Khan par un rêve. Si le premier rêve créa un palais réel désormais disparu, le deuxième inspira à Coleridge un poème "pour qu'il le reconstruisit en paroles, plus durables que les marbres et les métaux". Borges décèle dans cette extraordinaire filiation une irruption archétypale dans le visible: "Qui sait si un archétype non encore révélé aux hommes, un objet éternel [...] ne pénètre pas lentement dans le monde? Sa première manifestation fut le palais; la seconde le poème. Qui les aurait comparés aurait vu qu'ils étaient essentiellement identiques"<sup>32</sup>. N'y aurait pas plus spécifiquement une homologie entre le poème et le labyrinthe, lui-même identifié parfois avec la structure d'un palais (celui de Cnossos)?

## 6. Poème et Labyrinthe

Le poème de Jad Hatem est situé au croisement de plusieurs mythes, dont chacun livre un parcours isotopique différent. André Siganos remarque justement qu'"il y a fort à parier que la poésie soit, par ses ellipses, ses métaphores, et même sa rythmique, la langue même de l'archétype que le mythe articule"<sup>33</sup>. Mythe: parole aurorale, à la fois désirante et désirée pour l'homme de notre siècle. Selon les anthropologues, le mythe serait la trace révélant comment l'homme s'est détaché progressivement du monde environnant, séparation éprouvée comme tragique par l'homme moderne et dont prend acte Paul Ricoeur: "Oubli des hiérophanies, oubli des signes du sacré, perte de l'homme lui-même en tant qu'il appartient au sacré. Cet oubli, nous le savons, est la

contrepartie de la tâche grandiose de nourrir les hommes, de satisfaire les besoins en maîtrisant la nature par une technique planétaire”.

Mais aussi dépassement de cet oubli: “comprendre [...], c’est déployer les multiples et inépuisables intentions de chaque symbole, retrouver les analogies intentionnelles entre mythes et rites, parcourir les niveaux d’expérience et de représentation que le symbole unifie”<sup>34</sup>. Conscience de la perte irréductible de “l’immédiateté de la croyance” originaire, d’un côté et, de l’autre, restauration d’un “second immédiat”, par l’interprétation herméneutique et par l’oeuvre d’art, qui a comme le mythe une fonction d’“exploration ontologique”<sup>35</sup>.

Or certains anthropologues établissent une similitude entre le fonctionnement du mythe et celui du labyrinthe: “Soustelle [...], pour exprimer cette *épaisseur sémantique* du mythe qui déborde de toutes parts la linéarité du signifiant, utilise la métaphore de l’écho, ou du palais des miroirs dans lequel chaque mot renvoie en tous sens à des significations cumulatives”<sup>36</sup>. Homologie que l’on peut étendre au texte poétique, comme le souligne Michel de Certeau: “par sa musicalité, le poème est un labyrinthe qui s’étend à mesure qu’on y circule et qu’on y entend plus de voix. C’est un corps de voyages. Il recèle et découvre à qui se le répète une prolifération de secrètes analogies”<sup>37</sup>. De son côté, Bachelard relève que certains poètes, parmi lesquels nous inscrirons Jad Hatem, savent “par des mots accumulés, par une syntaxe comme repliée sur soi, inscrire en quelque sorte le labyrinthe dans le vers même”<sup>38</sup>.

Des deux rituels de l’écriture liés au mythe labyrinthique, l’un herméneutique “révélant les multiples miroitements des intrications et implications du texte” et “l’autre ésotérique, qui ne trouve dans le labyrinthe que le reflet de la monstrueuse condition humaine”<sup>39</sup>, c’est le premier que choisit Jad Hatem. Ulysse sort vainqueur du chaos infernal, où l’homme - confronté au Monstre - s’animalisait lui aussi (il est vrai de manière euphémique puisque le héros ne fait que *s’abeiller*). Il réussit à le transmuter en parole créatrice: chaque oeil des *myriades* apporte désormais son miel à l’Ulysse-poète. Le plan du Labyrinthe devient alors la figuration de la structure hermétique du texte, qui réclame toujours un déchiffrement. Le poème est ce “labyrinthe de miroirs verbaux”<sup>40</sup> infiniment redoublés, où se répondent les multiples analogies et les fécondes correspondances.

Gisèle Vanhese  
Université de la Calabre

## NOTES

- <sup>1</sup> Y. Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 20.
- <sup>2</sup> P. Boitani, *Introduzione*, in P. Boitani et R. Ambrosini (ed.), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Rome, Bulzoni ed., 1998, resp. p. 20. On consultera du même auteur, qui nous a donné une mise au point fondamentale sur l'utilisation du mythe d'Ulysse dans la littérature occidentale: *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito* (Bologne, Il Mulino, 1992) et *Sulle orme di Ulisse* (Bologne, Il Mulino, 1998). On se référera aussi à D. Kohler, *Ulysse*, in P. Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Ed. du Rocher, 1988, pp. 1349-1377.
- <sup>3</sup> R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milan, Adelphi, 1988, pp. 407-408.
- <sup>4</sup> Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 175.
- <sup>5</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1979, resp. p. 102 et p. 103.
- <sup>6</sup> Adonis, *Mémoire du vent. Poèmes 1957-1990*, Paris, N.R.F., Coll. Poésie/Gallimard, 1991, p. 49.
- <sup>7</sup> Encore inédit, ce poème n'est repris dans aucun des recueils de Jad Hatem publiés aux éditions Cariscript à Paris: *Énigme et chant* (1985), *Au sortir du visage* (1988), *L'Offrande vespérale* (1989), *L'Audace pascale* (1998), *Par la poussière des étoiles* (2000).
- <sup>8</sup> "Avec mes poèmes je me suis égaré là-bas / et me voici dans la terreur et l'aridité / ne sachant ni rester / ni revenir" (Adonis, *Ulysse, op. cit.*, p. 60).
- <sup>9</sup> G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 167.
- <sup>10</sup> G. Durand, *op. cit.*, p. 115.
- <sup>11</sup> A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. XII.
- <sup>12</sup> Cf. L. de Freitas, *O Labirinto*, Lisbonne, Arcadia, 1975, p. 106. Cité par A. Siganos, *op. cit.*, p. 43.
- <sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 133.
- <sup>14</sup> J. Cortazar, *Los Reyes*, éd. fr. (bilingue), Actes Sud, 1982, p. 49. Cité par A. Siganos, *op. cit.*, p. 95.

- <sup>15</sup> G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Berg International, 1979, p. 225.
- <sup>16</sup> G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1979, p. 232.
- <sup>17</sup> Cf. la remarque de R. Graves à propos d'Aphrodite *urania*: il s'agit d'une "déesse nymphe de la mi-été. Elle tuait le roi sacré qui s'était uni à elle au sommet d'une montagne, à l'instar de la reine abeille qui tue le mâle" (Citée par A. Siganos, *op. cit.*, p. 42).
- <sup>18</sup> P. Faure, *Crète et Mycènes*, in *Dictionnaire des mythologies*, sous la direction d'Y. Bonnefoy, Paris, Flammarion, 1981, p. 267.
- <sup>19</sup> Cité par A. Siganos, *op. cit.*, p. 49.
- <sup>20</sup> P. Santarcangelli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Florence, Vallecchi Ed., 1967. *Le livre des labyrinthes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 134.
- <sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 43.
- <sup>22</sup> A. Siganos, *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*, Paris, P.U.F., 1999, p. 43.
- <sup>23</sup> *Le Minotaure et son mythe*, *op. cit.*, p. 98.
- <sup>24</sup> *Mythe et écriture*, *op. cit.*, p. 39.
- <sup>25</sup> Y. Bonnefoy, *Fonction de la poésie dans la société contemporaine*, "Francofonia", n°27, automne 1994, p. 9.
- <sup>26</sup> Consulter J. Hatem, *Fondements de la poétologie première*, "Extasis", n°14-15, 1986; *Une expérience poétique*, "Phares-Manarat", Beyrouth, n°12, juin 1993, pp. 92-96.
- <sup>27</sup> V. Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, Milan, A. Mondadori éd., 1999, p. 19.
- <sup>28</sup> S. Quasimodo, *Tutte le poesie*, Milan, Ed. Mondadri, 1980, p. 105. La traduction est nôtre.
- <sup>29</sup> Y. Bonnefoy, *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1978, p. 205.
- <sup>30</sup> *Op. cit.*, resp. p. 247 et p. 235.
- <sup>31</sup> S. T. Coleridge, *Kubla Khan, Selected poems*, Londres, Heinemann, 1976, p. 86.
- <sup>32</sup> Toutes les citations sont extraites de J. L. Borges, *Enquêtes*. Suivi de *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1992, resp. p. 31, p. 34, p. 35.
- <sup>33</sup> *Le Minotaure et son mythe*, *op. cit.*, p. 120.
- <sup>34</sup> Les citations proviennent de P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, 2, Paris, Aubier, 1988, resp. pp. 480-481 et p. 484. "L'herméneutique, acquisition de la 'modernité', est un des modes par lesquels cette

'modernité' se surmonte en tant qu'oubli du sacré. Je crois que l'être peut encore me parler, non plus sous sa forme pré-critique de la croyance immédiate, mais comme le second immédiat visé par l'herméneutique" (p. 294).

<sup>35</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 311.

<sup>36</sup> A. Siganos, *op. cit.*, p. 12.

<sup>37</sup> M. de Certeau, *La fable mystique*, 1, Paris, Gallimard, 1987, p. 410.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 235. Consulter en particulier Z. Darwiche Jabbour, *Jad Hatem: La quête de l'absolu*, in *Études sur la poésie libanaise francophone. Abi Zeyd, Naffah, Schéhadé, Stétié, Hatem*, Beyrouth, Éd. Dar an-nahar, 1997, pp. 157-211; R. Kfoury, *Le Jeu du temps de Jad Hatem selon la tradition védique*, "Extasis", n°12-13, 1986, pp. 47-61; A. Boustany, *Interprétation du poème 24 de "L'Offrande vespérale" de Jad Hatem*, "Phares-Manarat", n°12, juin 1993, pp. 71-89; *Poésie et intersubjectivité. Jad Hatem au prisme de Martin Buber*, "Annales de Philosophie et des Sciences humaines", Université Saint-Esprit de Kaslik, n°7-8, 1995, pp. 287-309.

<sup>39</sup> A. Siganos, *op. cit.*, p. 138.

<sup>40</sup> J. Cortazar, *op. cit.*, p. 10. Cité par A. Siganos, *op. cit.*, p. 96.

