

Auxeméry

Les Célébrations d'Yves di Manno

Sous le titre nouveau de *Terre ancienne* (Monologue édition, 2022), l'auteur regroupe le texte des *Célébrations* (paru initialement en 1980, chez Dominique Bedou) & *Péninsule*, texte écarté de *Solstice d'été* (éditions Unes, 1989). L'ensemble se justifie aisément par une évidente parenté de propos (bien que le paysage du second poème, écrit à Hong Kong, soit situé à une distance conséquente de celui du premier poème) & de forme.

* * *

Cela commence par l'arrivée au monde d'un être neuf – d'où s'ensuivent les rituels de purification des corps, ceux de la mère comme des assistants (mieux : des officiants), puis une remise en ordre du monde par l'éloignement des deux grandes menaces, l'engloutissement sous le déluge & la prédation de l'incendie universel, catastrophes redoutées, & enfin la conciliation, par des gestes d'offrande, de deux tribus cessant ainsi de se déclarer étrangères.

La *Chronique des indiens Guayaki* de Pierre Clastres est un de ces fleurons de la collection *Terre Humaine* de Jean Malaurie, qui en compte beaucoup. Ce livre, paru en 1972, traite des us & coutumes d'une tribu de chasseurs nomades de la forêt du Paraguay, menacée de disparition par la civilisation technicienne, & il établit la liaison nécessaire entre le destin des humains & la présence des divins, entre l'usage de la langue, qui constitue la communauté, & le mystère de la vie, dont les modalités sont multiples.

Il y a donc ensuite ceci : que le monde n'est pas peuplé que de Guayakis et de jaguars, concurrents au sein de leur biotope – il existe une créature immonde, hors du milieu naturel où se meut la tribu & qui bouleverse ce monde, & c'est le Blanc, qui détruit le réservoir de la forêt où se nourrissent le sauvage comme le félin & qui possède le feu mortel du fusil contre quoi la flèche ne peut rien. De là, ce cercle où se perd toute raison : esclavage, meurtre, vengeance.

Il y a donc encore ceci : que le sauvage est accessible si l'on vient sans le fusil, & en faisant l'effort d'assimiler les éléments de sa langue, & que pour engager avec lui l'échange des *façons*, il faut négocier – apprendre à composer avec lui, entre gestes & paroles, ce qui doit permettre la constitution d'un échange & d'une compréhension, entre pourriture avérée & sauvegarde de l'essentiel – la liberté ! Et en rapporter la substance.

(Je dis « pourriture » ; et Clastres cite Métraux : « Pour pouvoir étudier une société primitive, il faut qu'elle soit déjà un peu pourrie ». C'est un fait, Clastres est resté chez ses Achés – c'est le nom qu'ils se donnent – le temps de son étude, & les massacres perpétrés par les Blancs & les maladies importées ont fait leur œuvre, & Clastres n'a pas jugé utile de revenir, lors d'un voyage ultérieur, visiter ce qui demeurerait de la tribu, peu à peu décimée. L'ethnologue témoigne : que peut-il faire d'autre ? *Tristesse* de ces tropiques, dit un autre auteur, à propos de ses pérégrinations parmi d'autres tribus que l'Histoire répudie.)

Le contact est établi, les mots parviennent à concorder, le geste à faire sens pour chacun, de part et d'autre, entre membres de la tribu comme entre celle-ci & l'observateur.

Pour que le chant véridique existe, il faut, de plus, cet ingrédient de luxe – la grâce d'une langue neuve, à découvrir, à inventer.

Le *dire* est le signe de la sagesse, l'exact inverse de la violence qui asservit. Le *dire* oriente vers la satisfaction de tous et non la seule expression du désir d'un seul ; c'est l'assurance de la conciliation, & du véritable pouvoir, qui refuse la coercition.

* * *

Comment passe-t-on de la *Chronique*, ouvrage de description et d'analyse anthropologique, au poème ? Les *Célébrations* accomplissent cet acte de condensation de la langue, orienté vers le chant, constitutif du chant audible.

À sa parution, ce poème n'a suscité strictement aucune réflexion critique (faute de réelle réception), & seuls certains familiers – au nombre desquels j'ai eu l'heur de me compter – ont pu en mesurer l'intime résonance. Comme en une confrérie, dans la sourdine.

Yves di Manno parle dans *Terre ni ciel* de son entreprise, en établissant une évidence, pour qui se veut ouvert à l'espace humain, à savoir que « l'approche ethnographique » tenait par un « lien originel » à la poésie. Il élargit le propos en faisant remarquer que le travail de composition du poème par Jerome Rothenberg, dans un livre tel que *Techniciens du sacré*, revient à instaurer une « prosodie visuelle » – répartition des unités de sens (distiques, tercets, quatrains) sur la page, disposition verticale des lignes de longueur assez modeste induisant une lecture particulière. À quoi s'ajoute une sensibilité marquée pour la *vision* que l'usage de la langue peut susciter, ce qu'il définit comme le recours à l'« *image profonde* », venue des arrières-plans les plus obscurs de la conscience.¹

Le passage du récit ethnographique à la constitution du chant s'effectue sur trois niveaux, au moins, que je caractérise ainsi : invention d'une prosodie singulière, qui suppose une syntaxe, un rapport entre les mots doté d'une efficace précision ; distribution des rôles des intervenants & réordonnancement de la matière utilisée ; enfin, rapport au temps, d'où découle l'énonciation du poème lui-même, car le temps du vécu de l'ethnographe au sein de la tribu n'est plus celui de l'aède qui tisse la fable & condense les significations.

Ces trois niveaux sont mêlés, évidemment, & je les traite de concert, en suivant ma ligne de lecture.

Partons de là. Des échos sont à distribuer. Ceci a déjà été relevé par l'ethnographe : il a noté tel geste, telle déclaration, telle ébauche de sens, établie par le rapport entre mots & actions. Le poème en fera la célébration par *concaténation*, par une forme d'enchaînement de propositions verbales qui visent à définir autant qu'à simplement décrire ; il y a description en ceci que ces actes & ces paroles sont en effet rapportés, mais il y a plus, d'un même mouvement : ils se présentent comme entités solides visuellement sensibles sur la page, & de leur succession² naît la densité recherchée. Une strophe sera variation ordonnée, intelligible & sensible *avancée-vers* ; les moyens de cet ordre qui s'instaure seront très simples, mais également très variés ; une densité du propos est requise, & ces moyens seront ceux d'une syntaxe que j'appellerais *primitive*, c'est-à-dire qui ne fasse pas appel au déroulé de la phrase commune, celle de la communication du quotidien, où se règlent les affaires courantes ; *primitive* en ceci qu'elle use de solutions où, donc, s'efface la volonté d'expliquer, au profit de celle de rendre assimilable sans effort réflexif ce qui est dit, mais en intensifiant l'écho que chaque proposition doit engendrer ; ces moyens seront l'énumération, la répétition, l'usage de l'infinitif ou du participe (modes verbaux à caractère nominal, qui fixent le sens des actes & des paroles, & le développent sans instituer de réverbération autre que de soi, tel quel), l'usage de conjonctives pures, etc. Ainsi chaque strophe fait bloc, & ces blocs s'inscrivent dans la page à la façon de stèles. Mais stèles ouvertes, offertes & non imposées, n'imposant aucunement une lecture close, mais *désirant* expressément une lecture ouverte, & donc assimilatrice : « S'ouvrir, c'est ouvrir le chant.... C'est inventer d'autres mémoires, mêler la mémoire aux eaux, aux ciels, aux chants des hommes. » (p.21)

Prosodie faite de ces segments comme taillés dans la matière à élaborer de façon à lui donner sa respiration. Ponctuation forte entre ces segments. Comme des barres de mesure sur la portée.

L'acte de vivre est répétition & avancée ; la modulation du chant s'en fait respiration. La langue respire, oui. La strophe se fait *sylogisme par exposition pure*, syllogisme sans exposants logiques, argumentation sans autre procédé que l'exposition de ce qui est. Le chant *dit*, c'est tout.

Quant au temps ? On voit bien la présence du récit au passé simple : il décrit des actes d'essence, qui seront d'ordre cérémoniel, affecté de l'ordre de succession qui fait sens : « Puis on jeta

¹ *Terre ni ciel*, pages 32 *sq.* Je me permets un ajout tout personnel : notre rencontre, dans le jadis, vers le moment où YdM achevait ses *Célébrations*, s'est effectuée sous le double signe de la fréquentation de la poésie américaine & des réalités ethnographiques : je revenais d'Afrique, où le pays Dogon, par exemple, était pour moi un constant centre d'intérêt ; j'étais aussi, entre autres, lecteur de la *Voie des Masques* de Lévi-Strauss ; & j'allais, après un passage au Yucatan, me tourner définitivement vers le *Maximus* d'Olson, alors qu'Yves se consacrait au *Paterson* de Williams. YdM a parlé de notre rencontre dans *Objets d'Amérique*.

² Une numérotation distribuait l'ordre de succession des laisses, dans la première édition, il eût peut-être été judicieux de la conserver ; nous citons en respectant les corrections effectuées dans le texte : chaque chant est composé de 6 laisses, contenant 7 strophes, terminées par un *envoi*, une clause séparée, & une conclusion constituée d'un seul bloc strophique achève le chant ; le 7^{ème} chant se présente comme un rappel du contenu des chants précédents, & opère, de fait, une condensation ultime du propos.

la cire dans le feu. Puis on courut. Puis on tua le jaguar... » (p. 16). Nous sommes dans les laisses du premier chant, celui de la création). On note l'usage du présent, plus fréquent que l'imparfait du mythe (de *l'in illo tempore*), mais ayant au fond même fonction : fixer les us, les gestes qui disent ce qui doit être. C'est ainsi.

Parataxe, plus que syntaxe ? Pas exactement juxtaposition des unités de sens, mais avancée par saturation, par renouvellement & ressac de propositions, dont le sens en quelque façon *éclo*t de cette condensation.

Noter ceci : Yves di Manno ne suit certes pas à la lettre ce que l'ethnologue a relevé ; si l'ouvrage de celui-ci a donné le *la* de l'impulsion initiale, le chant des *Célébrations* n'en est pas tributaire au point de le réitérer, ce serait assez vain. On remarque donc, par exemple en p. 19 (c'est toujours le chant I, *Jet de la cire*) des termes que Clastres n'a pas employés : « statues, totems, orties, tabou... » Deux d'entre eux étrangers au contexte ethnologique, *statues*, *orties*, les deux autres ici employés par attraction réciproque & référant à un autre type d'ouvrage (célèbre), & qu'on pourrait soupçonner de quelque complaisance ou facilité : ce n'est pas cependant qu'ils ne puissent pas ici se concevoir, & on ne s'y attardera pas en les lisant sous cet angle-là ; mais c'est surtout qu'ils ne sont d'aucune pesanteur, & même plus, ils sont l'indice, à l'intérieur du chant, de la construction du chant lui-même en tant que lieu de résonance ; la chose est assez facile à montrer. En p.19 encore, il est dit que des corps qui ruissellent, la peau est « cireuse et tatouée ». *Cireuse*, parce que frappée du sceau de la création par la cire (l'abeille étant pourvoyeuse essentielle de la subsistance pour la tribu), mais *tatouée*, parce que le tatou est aussi aliment sauvage. Tatouage, par ingestion. Les Guayakis de Clastres ne se tatouaient pas, mais usaient de peintures corporelles (à base de charbon du foyer & de cire). Nous avons donc ceci : *totem*/ *tabou*/ *tatou*, suite d'échos, allitération distante. Et ce tatouage inscrit sur/dans le corps est signe d'identité de soi à soi. Âme visible.

Se produit ici ce que je vais nommer *saut vers l'universel*. Ce que dit le poème, c'est, en p. 19, toujours : « La montée du chant dans la nuit qui dit toute amertume : jusqu'où ils la poussaient, l'éprouvaient. / En cela semblables à nous ». En effet le poème parle des *Aché*s, ils sont nommés tels que dans l'ouvrage de l'ethnographe, & cela signifie « êtres humains », & si l'ethnographe les nomme « sauvages », avec toute la tendresse d'évidence que cela implique car ce sont des gens de la forêt faisant corps avec leur demeure en ce monde, le poème nous dit qu'il nous parle de nous, devenus proches de ces lointains semblables, par le fait même de l'énonciation.

Au même titre que le rapport anthropologique, le poème est *bricolage* ; on sait que c'est le terme de Lévi-Strauss, & laissons de côté le débat de celui-ci avec Ricœur, que l'emploi du mot a pu susciter lors de la publication de *La Pensée sauvage* ; conservons la métaphore. Le poème instaure des conjonctions inédites (*conjonction*, un mot venu d'Octavio Paz), ou mieux peut-être, des conjointures neuves (*conjointure*, issu du poème du Graal de Chrétien de Troyes). Ce que bricole & conjoint le chant des *Célébrations*, c'est cela : notre rapport, à nous, lecteurs & auditeurs, à l'origine de l'humain, en sa souveraineté d'évidence. Nous aussi sommes tatoués, nous aussi portons le sceau de notre identité sur/dans notre corps vivant, nous aussi avons à affronter notre forêt de signes & de divins qui nous répondent ou nous menacent, qui nous disent ce que nous sommes. Nous aussi sommes « à l'initial ». Eux, en leur forêt « giboyeuse », nous dans la « jungle » de nos villes. Le poème devient méditation, il ne lira plus que comme « miroir ».

Épreuve du double marquera l'envol du chant. Élargissement de la perspective. On est parti de la réalité observée, celle dont l'ethnologue a fait le relevé, celle dont le chant en ses premières laisses a fixé les jonctions & jointures – rites, mythes, & tout le vécu – pour atteindre à l'être en sa certitude, au réel où s'origine toute conscience d'un accomplissement, d'une accession à la plénitude. « L'orichalque, l'orchidée » : remarquable ici, dès l'introït, le jeu sur le minéral & le végétal associés, faisant office de blason ; & au cours du chant, ce qui s'était vu déjà, des références *discrètes* (au sens quasi mathématique, comme indices de perspective élargie, telle cette mention d'une « année du Rat » en p. 27) à un Orient dont Yves di Manno est familier.³

Par instants, il faut opérer un suspens, arrimer la lecture au moment où le texte se met à vibrer, sage *façon* de s'imprégner – fixer le temps d'énonciation/assimilation sur une unique strophe,

³ On rappellera bien entendu le poème de *Kambuja - Stèles de l'empire khmer*, 1992, dont l'ambition explicite est précisément d'atteindre à l'universel en partant de ces *dépôts* de civilisation conservés dans les siècles.

assister ainsi à l'apparition d'une image à caractère cérémoniel, par exemple quelque chose comme un tableau de Gauguin, de ceux que Segalen a dû regarder avec intensité, d'un regard tout intériorisé, en écrivant *Les Immémoriaux*... Du moins est-ce ainsi que je me vois (re)lire ces *Célébrations*. Il y a beau temps que les Guayakis de Clastres ont achevé leur séjour terrestre. Le fusil des Blancs (les civilisés adeptes du profit, avec leur outil de prédilection pire que le croc du jaguar, simple concurrent dans la forêt, double animal & non ravageur) a terminé sa besogne ; & le Blanc (le civilisé technologiquement avancé vers la fin de tout) a inventé d'autres merveilles : la bombe, Disneyland, le glyphosate, la trottinette électrique, l'intelligence artificielle & le réseau a-social, le bit-coin de l'économie évanescence, la conquête du cosmos... Qui chantera ce désastre-là ?

Deux pôles s'inscrivent au centre du poème, formant structure fondatrice, & assise sur laquelle se vit une opposition. À chacun son chant, *Femmes & Guerriers*.

« Blessées », les femmes, « autant que tatouées », & « corps laqués », corps « attentifs ». Elles sont le vivant. Exemple ici de syllogisme sans autre logique que l'évidence de la vie : de la blessure à la conscience, interpréter les signes, apposer les sceaux, recourir au chant, au tissage de la voix, à la rhapsodie. Ceci, fortement énoncé en p. 36, une proposition parmi d'autres : « L'ongle dessinant une blessure, les laissant démêler la vraie plaie de la fausse. » L'édition originale employait le verbe *déconfondre* signifiant autant démêler, déchiffrer, faire advenir la lumière dans le trouble & le désarroi, que conjurer – c'est le sens que lui donnait ma propre grand-mère occitane, qui savait imposer les mains, & guérir.

Elles sont Mémoire aussi, « ancrée ». Du chant d'elles, chant « désespéré », naît le remède même, parce que « sachant écouter, elles entendent ». L'ensemble de ce chant est véritablement un hymne à la douleur qui enfante, comme le subtil métal & la fleur de passion vitale, le secours nécessaire à la communauté.⁴

Tisserandes, les femmes. Occupées au chant du monde que les guerriers entendront, s'étant, eux, enfin tu.

Parenthèse, ici, pour relever des échos, qui fondent le chant par récurrence discrète. Procédé d'aède. Je relève, outre la parenté orthographique des deux éléments du blason, fleur & métal, un nombre assez conséquent de termes accouplés qui permettent réellement au chant, par interventions distribuées avec soin, aux endroits où une clé se cherche, de s'étendre en résonnant, de se développer : nous avons ainsi *récolte/révolte*, *faux/fléaux*, *lèvres/lèpres*, *vertiges/vestiges*...⁵

Les visages des guerriers sont des masques (on pense aux modelés de terre rouge impressionnants de Nouvelle Guinée ; ceux-ci sont de cire & d'écorce). *Métaphore*, dit le titre ? De quoi sont-ils la métaphore ? Ce sont des « visages où la Loi s'est inscrite, dérision de la Loi » (p. 50). Métaphore égale transport, transfert : ils font le lien entre vie & mort ; ils sont silence autant que chant eux-mêmes ; ils sont dans l'ordre chamanique, s'identifiant dans leur corps au corps du jaguar, le concurrent de la forêt ; ils sont sauvages réellement, faisant pont entre humanité & animalité. Interrogation & réponse en même temps. Rébellion & soumission, p. 50. Ils sont la proie rêvée de l'exorcisme, ils ont à édifier autant qu'à détruire, c'est leur tâche, en p. 48.

Sourate des conteaux, ensuite. Titre invitant à la psalmodie. Expressément, ceci, en p. 55, chant de la parturition violente, des corps meurtris qui attendent la Loi, femmes & guerriers, & tous dans la tribu : « Parole rituelle, très douce incantation. Très sobre incantation. Chant d'une terre ouverte, terre de morts tendus en répons de la vie (quant à la renaissance) – d'une naissance au monde. » Par le chant, on a accès à la connaissance, passage au monde où un ordre (ou un embarras – une loi, oui, une loi sévère) s'instaure, qui donne sens, qui règle les rapports entre les êtres, qui définit le statut de

⁴ Dans la tradition antique, l'orichalque possédait des vertus qui donnèrent leur puissance au peuple de l'Atlantide, en particulier une force de résistance. J'ignore si Yves di Manno a cela en tête quand il utilise le métal légendaire dans le blason de son chant. Peu importe. Ce qu'il faut retenir, c'est d'abord la vertu de l'alliance, de l'alliage même, entre métal et végétal, l'orichalque qui fait pendant à l'orichalque, étant, étymologiquement, fleur éminemment sensuelle. Force de séduction et force de résistance, donc. Et « Mémoire », i.e. Mnémosyne, celle qui aura donné leur nom aux choses.

⁵ Il serait trop long sans doute de faire des rapprochements qui mériteraient méditation, mais en lisant les *Célébrations*, je pense à tel poème de George Oppen (mais YdM n'avait pas encore traduit *D'Être en Multitude*, je pense, lorsqu'il composait les *Célébrations*), ou même, à tel poème de Nathaniel Tarn, poète-anthropologue, dans *Sur les fleuves de la forêt*, poème intitulé *Les Tisserandes des îles* (le propos n'est pas si lointain de celui des *Célébrations*, il s'agit là aussi de civilisation).

chacun dans ce flux & ce reflux, qui ritualise les épreuves subies : « Les blessures sont la Loi, la Loi notre blessure. Corps démunis. Chants, rares enfants au rire de sel : chants, chants pléniers. Proclamant la vertu nécessaire des douleurs, la nécessaire vertu des Lois. » (p. 61)

La Terre est le socle où se grave la Loi. Où « je » deviens le « Toi » qui engage toute la vie avec elle, cette Terre où résider. Les couteaux sont dans les plaies. Il faut obéir. Ce cristal de la Loi oblige. « Terre matricielle, infime et infinie. » (p. 60)

Le chant pénultième porte en titre le nom d'un des héros de la *Chronique* de Clastres, *Chachubutawachugi*, soit en langue des *Aché*s, « grand cochon sauvage » (les noms des humains réfèrent aux animaux qui *signent* en quelque façon leur naissance). Chachubutawachugi est une sorte de Tirésias Guayaki, de genre, ou de sexe de l'entre-deux. C'est le pédéraste de la tribu : « Lui, sait donner à son corps l'apparence du corps féminin. Sait chanter, sait tisser – le musicien, le tisserand.... » Sa nature lui permet l'« évansion » hors du cercle imposé. « Il trouve les chemins qui mènent au-delà de l'homme, au-delà de la femme. Hors des sacs à semences. » (p. 65) On se moque, mais il est « intégré » ; il est à la fois « figurant » & « figuré ». Il possède lui aussi son arc, comme le guerrier. C'est par lui que le réel advient, dans l'*entre* – entre situations assignées par les sexes & les fonctions qui s'y attachent ; à la fois « exclu » & « intégré » donc, il est l'habitant de l'exil, de « nulle part », se définissant *contre*, & pourtant bien là, dans cet « exil intérieur » qui constitue son être, sa raison même. Il danse sa propre danse : « Imposer ces refus, les faire vivre. » Plus loin, ceci : « Ne procréant point, n'entrant pas dans le champ de la naissance et de la mort, il a nié le temps cyclique, le temps reproducteur. Il a inventé la paralysie du temps. Il est au bout du monde, au bout du camp. » (p. 69) Le pédéraste est celui par qui *le sens fait sens*, par qui l'épreuve de la vie se définit comme « connaissance éprouvée ». (p. 67) Son corps parle, il irradie sur la communauté des vivants ; il sanctifie le cours du temps, en en fixant les termes, naissance & mort, maladies & saisons, & servitudes. « Il invente, il écrit sur son corps la loi du temps maintenant immobile. » (p. 69). Il est au fond lui-même le temps du mythe – cycle accompli & dépassé, éternel retour de l'instant où le geste fixe le sens, & il est à la fin l'« emblème » de l'infinie tribu des êtres humains.

Il comprend. Que comprend-il ? Que le monde est *un* dans l'aujourd'hui de l'éveil constant.

Ce chant terminal est certainement le plus beau. Point d'orgue.

Les Célébrations : poème de la conscience vive. Incandescence.

Auxéméry, avril 2022

