

TRESSER LES FLEURS VENUES DE L'INTÉRIEUR DU CIEL APPROCHE DE L'ACTE POÉTIQUE CHEZ LES ANCIENS MEXICAINS

[Patrick Saurin](#)

L'Esprit du temps | « Topique »

2009/4 n° 109 | pages 41 à 54

ISSN 0040-9375

ISBN 9782847951615

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-topique-2009-4-page-41.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour L'Esprit du temps.

© L'Esprit du temps. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Tresser les Fleurs venues de l'*Intérieur du Ciel* Approche de l'acte poétique chez les anciens Mexicains¹

Patrick Saurin

Avec l'arrivée des Espagnols au début du XVI^e siècle, la Mésoamérique va voir disparaître brutalement l'essentiel du trésor hérité de millénaires de cultures et de civilisations. En quelques années, le peuple aztèque et sa capitale Mexico-Tenochtitlan seront anéantis dans le cauchemar de la conquête. Une grande partie de sa population va disparaître, massacrée par les conquistadores ou décimée par les épidémies, et la cité prestigieuse qui dominait la Mésoamérique ne sera plus qu'un champ de ruines sur lequel les Espagnols vont s'employer à faire disparaître méticuleusement tout ce qui de près ou de loin évoque l' « idolâtrie des Indiens ». Heureusement, une poignée de frères franciscains et dominicains parviendront à sauver de ce désastre quelques témoignages particulièrement émouvants recueillis auprès des rares lettrés survivants. C'est à partir de ces textes transcrits en caractères latins² par les religieux que nous avons développé la présente réflexion sur la création poétique des anciens Mexicains. Le chant qui suit est tiré d'un de ces manuscrits³.

1. Cet article est issu du livre : Patrick Saurin, *Les Fleurs de l'Intérieur du Ciel*, Paris, José Corti, 2009.

2. Nous avons à notre disposition deux corpus essentiels : le manuscrit des *Cantares Mexicanos*, conservé à la Bibliothèque Nationale de Mexico, et celui des *Romances de los Señores de la Nueva España* qui appartient à la Collection Latino-Américaine Nettie Lee Benson de l'Université du Texas à Austin.

3. *Romances de los Señores de la Nueva España*, fols. 11 r^o à 12 r^o ;

tototi tototi

*tla xi huiz huazo
y monacayo moyolo
yehuà chichimecatl
ovia ayehua
tenichalchihuitl
y moyolo
yehua
ye yzquixochitli
cacahuaxochitli
ahua yya o ayya yye
matahuiyacana
ohuaya ohuaya*

*nicmalitihuiz xochicuahuitlo
huehuezcanixochitl
ay tamohuàchè
Xochipetlapana
ayyahue
mimilihuic xochitla
yeehuaya
anelhuayo xochitli
qzalytecpa
tocuicati tlaylotlaqui
tomalinticaq
ahuayya ohayya yye
matahuiyacana
ahuayo ohuaya*

*ninoyecoya a tamohuànichani
Nepapà xochitli
coçàhuic xochitli
timaliticac
yn tohuehueh
yn tayacachaya
çàniyo nicaanaya
titocnihuani
ovaya ovaya*

*y çà tiactlanehuilo
y tlalticpacqui
çecen tiyahui cano
ximohuayehuà
ma nonocuiltono
maya ic napàna ya o xochitli*

tototi tototi

Puissent-ils verdir et feuillir
ton corps et ton cœur,
eh ! Chichimèque,
ovia ayehua
Une pierre de jade brute,
ton cœur,
yehua
Fleur de maïs grillé,
fleur de cacao,
ahua yya o ayya yye
Allons nous réjouir,
ohuaya ohuaya

Je viens tresser l'arbre fleuri
de fleurs souriantes
au Tamoanchan.
À l'Endroit de la natte de fleurs,
ayyahue
il y a des fleurs en boutons,
yeehuaya
des fleurs sans racine.
Dans le précieux palais,
tu chantes, Tlailotlaque,
ce que tu as tressé,
ahuayya ohayya yye
Allons nous réjouir,
ahuayo ohuaya

Je parade, au Tamoanchan,
Parmi toutes sortes de fleurs,
les fleurs jaunes
que tu as tressées.
Notre tambour,
nos sonnaillles
sont seulement, ici,
ô, mes amis,
ovaya ovaya

Elle nous est seulement prêtée,
la vie sur terre
chacun de nous va aller
à l'Endroit où l'on est décharné.
Que je me réjouisse,
que je vienne me vêtir de fleurs,

çàniyo nicaanaya
títocnihuani
ohuaya ohuaya

seulement, ici,
ô mes amis,
ohuaya ohuaya

xochitl ycpac yenicà
xochiqueçàli qchol
Maahuiliya
Mahuihuiliaa
xochitlaycaca
ohuaya ohuaya

Ici, sur les fleurs,
se tient l'oiseau quecholli de Xochiquetzal.
Qu'il se réjouisse,
qu'il se délecte,
à l'Endroit où se dressent les fleurs,
ohuaya ohuaya

macoya chichina
y nepàpa xochitlo
maahuilia
mahuiliaa
xochitlaycaca
ohuaya ohuaya

Qu'il vienne butiner
le nectar de toutes sortes de fleurs.
Qu'il se réjouisse,
qu'il se délecte,
à l'Endroit où se dressent les fleurs,
ohuaya ohuaya

cano tihui
hue
cano tihui
ontimiqui
oc nelo yn tinemio
cahuiyaloya
ocahuiltlan
o yehuaya
acà çàniyo
nican ni tlalticpacqui
huelixochitli yhuà nicuicatl
yhuà ni tlalticpac
yeneli yenetihui
ohuaya ohuaya

Où allons-nous ?
hue
Où allons-nous ?
Quand nous sommes morts,
vivons-nous encore vraiment ?
Que conserve-t-on
quand c'est le moment de partir ?
o yehuaya
Nulle part,
nous sommes seulement ici sur terre,
avec des fleurs parfumées et des chants,
et sur terre,
vraiment nous partons pour de bon,
ohuaya ohuaya

xonaahuiyaca
natepilluà nachichimeca
çà tiyazque
yeyuhca
pupucatzin oc tiya
nitlaylotlaqui
nitacolihuatzin
ayac tepetiz
ayac mocahuaz yn tlalticpàca
ohuaya ohuaya

Réjouissez-vous,
ô princes chichimèques,
seulement, nous quitterons
notre forme matérielle,
Popocatzin, tu t'en vas encore,
Tlailotlaque,
toi, l'Acolhua.
Personne ne se transformera en montagne,
personne ne demeurera sur terre,
ohuaya ohuaya

LE REGARD NAHUA SUR LE MONDE

Dans le chant nahuatl, le regard du poète sur le monde n'est pas englobant, il rechigne à se laisser absorber par un paysage. Plutôt que de se perdre dans une vision globale, il préfère se concentrer sur des objets isolés – chaque objet étant considéré comme générique absolu –, et en faire la source de ses sensations. Peu enclin à décrire un univers statique, le poète va s'attacher à saisir l'instant de vie qui palpète dans une fleur ouvrant sa corolle, le chant d'un oiseau, le battement d'un tambour, un parfum, une plainte. La rareté des descriptions détaillées de lieux et le nombre insignifiant de références à des événements associés à un contexte historique précis ne peuvent s'expliquer par la brièveté des compositions, car beaucoup d'entre elles comportent d'amples développements. Le motif est ailleurs, dans ce qui est au cœur de la quête poétique, le mystère de la vie en train de vivre. Le poète ne laisse pas son esprit s'abîmer dans la contemplation de peur de basculer dans le néant. Il doit donc s'attacher à ce qui vibre, bouge, touche les sens et le corps. Même si sa pensée rencontre l'angoisse sur le chemin de l'introspection, cette angoisse reste malgré tout la palpitation d'un cœur dans lequel la mort a su se faire sa place, au beau milieu du mouvement de la vie.

Cette conception de la vie du poète nahua, ce regard particulier sur les choses et le monde, nous les retrouvons également dans ses manuscrits pictographiques. Là, en lieu et place des paysages et portraits qui abondent dans les tableaux de la peinture occidentale, l'ancien monde mésoaméricain propose de curieuses images qui courent en sarabande le long des pages de livres en papier ou en peau de cerf. Les personnages, les objets sont représentés dans un souci autre que celui de la ressemblance, des proportions et de la perspective. Dans ces images, pas de paysage ni d'horizon, de même la nature en tant qu'espace ouvert et englobant est absente. Plus que de l'espace, c'est du temps dont il est question, en particulier dans les calendriers rituels appelés *tonalpohualli*, littéralement les « comptes des jours ». On y voit des divinités se succéder sans discontinuer, des ronds et des barres énumérer les jours, et les signes de chacune des vingtaines du calendrier s'enchaîner inlassablement dans un défilement appelé à toujours être recommencé sans jamais s'interrompre. Incontestablement, le souci, pour ne pas dire l'angoisse obsessionnelle des sociétés mésoaméricaines est le continu sous la forme d'un temps cyclique dont il importe de maintenir en permanence le mouvement. Un distique d'Angelus Silesius intitulé *L'homme qui fait le temps* exprime de façon limpide cette solidarité entre l'angoisse et le temps :

« Toi-même tu fais le temps ; tes sens en sont l'horloge ;
Si tu arrêtes l'inquiétude il n'y a plus de temps. »⁴

Peut-être l'« absence » du paysage dans la poésie nahuatl trouve-t-elle une explication dans le fait que, pour les anciens Mexicains, l'espace était consubstantiel au temps, à un temps cyclique, circulaire, ce qui contribue à gommer la matérialité, la physicalité du paysage.

LES FLEURS DE L'INTÉRIEUR DU CIEL

Curieusement, nous retrouvons dans la pensée nahuatl la triple caractéristique (*trilakshana*) des « choses » propre à la pensée bouddhique, selon laquelle les choses sont éphémères, dépourvues de tout substrat immuable et permanent, enfin source de souffrance, ce que résumant les trois sceaux *anātman*, *anitya* et *duhkha*. Les deux pensées partagent le même diagnostic : tout est douleur en ce bas-monde, proposent la même analyse étiologique : la cause de la douleur est l'attachement au monde. Mais, quand la pensée bouddhique cherche le remède dans l'extinction de la soif désirante et le détachement par la pratique individuelle de prescriptions, la pensée poétique nahuatl de son côté n'aspire qu'à alimenter jusqu'à l'ivresse cette quête de sensations. Vivre l'instant sublimé grâce aux chants partagés avec la communauté des amis, voilà l'essentiel pour le poète, et peu importe l'après, l'inexorable retour au monde périssable lourd de désillusion.

Dans le *Lankavatāra Sutra*, le bouddha s'attache à faire appréhender à Mahāmāti l'irréalité des causes. Il s'adresse à lui en ces termes :

« La naissance n'a jamais existé
Et la cessation pas davantage.
Voyez tous les conditionnés
Comme des fleurs dans le ciel
Et vous serez libre du sujet et de l'objet,
Ainsi que de toutes les méprises. »⁵

Ainsi, en Orient, les fleurs dans le ciel sont synonymes d'illusion et d'irréalité. Cette image revient fréquemment dans les textes spéculatifs indiens⁶. Dans

4. Angelus Silesius, *Le Voyageur chérubinique*, traduction de Maël Renouard, Paris, Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2004, p. 101.

5. *Soûtra de l'Entrée à Lankâ. Lankavatāra*, traduction de Patrick Carré, Paris, Fayard, 2006, pp. 112-113.

6. C'est le cas notamment dans le *Soûtra de l'Éveil parfait*, in *Aux sources du bouddhisme*, textes traduits et présentés sous la direction de Lilian Silburn, Paris, Fayard, 2005, pp. 418-425 (traduit par Catherine Despeux).

l'ancienne Mésoamérique, lorsqu'ils voulaient s'affranchir de l'impermanence des choses terrestres, les *Nahua* avaient recours non pas à la spéculation mais à la poésie qui faisait descendre sur terre « les fleurs de l'Intérieur du Ciel. » Parce qu'elles proviennent du « Lieu de la dualité », siège des divinités suprêmes, parce qu'elles sont sans racine, ces fleurs échappent à la destruction inhérente au monde des hommes. La poésie, *in xochitl in cuicatl*, « la fleur, le chant », c'est la vie, rien que la vie (c'est-à-dire seulement et absolument), car dans son jaillissement, en faisant de l'instant sa demeure, la poésie a chassé le temps et la mort. Toutefois, pour parvenir à repousser définitivement la mort, le poète doit faire de sa vie une suite ininterrompue d'instant de poésie portée à son paroxysme. Or une telle perspective est impossible, parce que la vie des hommes est marquée par le sceau de la séparation, du discontinu, de l'impermanence. Alors, l'acmé de vie ne dure qu'un moment, l'instant du poème. L'intensité du désir de vivre trouve une expression particulièrement touchante dans les adresses faites par le poète à son propre cœur. Lorsqu'il parle à son cœur, c'est tout à la fois à une intériorité et à un principe de vie que le poète s'adresse. Dans le cœur, réside le *teyolia*, une des trois entités animiques indispensables à la constitution d'un être humain. Les *Nahua* considéraient le *teyolia* comme le siège des fonctions psychiques les plus importantes et des pensées les plus élevées. À la différence des deux autres entités animiques, le *teyolia* ne pouvait quitter le corps du sujet sans provoquer sa mort. Il faut préciser également qu'en dehors des hommes, tout être animé ou considéré comme tel (animal, plante, montagne, etc.), était censé posséder un *teyolia*.⁷

LA POÉSIE NAHUA TIENT EN DEUX MOTS

Chez les anciens Mexicains, l'essence originelle de la poésie, *in xochitl in cuicatl*, « la fleur, le chant », ne renvoie pas au faire, à l'activité de création comme dans la Grèce antique, mais à une réalité que pourrait recouvrir le nom de nature⁸ dans notre pensée occidentale, une nature représentée par deux de ses composantes choisies respectivement dans le monde végétal et dans le monde animal : la fleur et le chant des oiseaux. Dans la pensée mésoaméricaine, la poésie paraît plus proche de la nature (*phusis*) que du faire et du savoir-faire (*poiëin, poiësis*). Ici, l'épanouissement de la fleur se suffit à lui-même et nécessite peu l'intervention ou l'action de l'homme. La poésie est davantage perception que création, elle participe plus des sens que d'un intellect concepteur. Plutôt que

7. Sur ces questions, se reporter à l'excellente approche d'Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, UNAM, 1980, t. 1 et à l'article de Patrick Saurin, « La pensée nahua sur le divan de la psychanalyse, la psychanalyse sur la natte de la pensée nahua. Affinités et altérités entre systèmes de pensée », *Topique* n° 101, 2008, pp. 87-108.

8. Nous n'utilisons ici ce terme de « nature » que par pure commodité.

d'imprimer sa marque, il s'agit pour le poète d'être à l'écoute, de s'abandonner et ainsi se trouver en relation avec la tradition.

Dans l'association de la fleur et de l'oiseau, on peut reconnaître une métaphore de l'acte sexuel, notamment dans le spectacle de l'oiseau-mouche occupé à butiner le nectar des fleurs. Par ailleurs, le mot *tototl*, « oiseau », peut désigner le sexe masculin, tandis que le mot *xochitl*, « fleur », est fréquemment associé à la femme en tant que séductrice⁹. Ce double sens pour la fleur et l'oiseau se retrouve également dans la langue française. L'univers floral et avicole évoqué par l'expression *in xochitl in cuicatl* renvoie probablement à la profonde forêt humide dans laquelle poussent des fleurs d'une beauté à couper le souffle et où vivent les oiseaux les plus rares, tel le *quetzal* recherché pour ses resplendissantes plumes vertes. À l'époque classique, les princes poètes habitaient les grandes cités du Plateau Central mexicain. Le fait que le binôme « la fleur, le chant » fasse allusion à la vue, à l'odorat et à l'ouïe, autant de sens qui excluent le contact physique direct, souligne la séparation entre le monde de la forêt et celui des nobles. Peut-être ceux-ci trouvaient-ils dans le caractère insolite et exotique de la luxuriante forêt un motif de curiosité supplémentaire. Mais au-delà de la fascination qu'exerçait cet environnement sur les habitants des cités guerrières, nous pensons que les poètes avaient perçu une différence essentielle entre leur monde et la forêt. Dans celle-ci, on vit absolument, c'est-à-dire on vit dans l'ignorance de la mort, dans le monde des hommes, on vit mais on sait que l'on est mortel.

Selon un mythe nahua, c'est en cueillant une fleur au Tamoanchan, une région mythique considérée comme un paradis originel, que la déesse Ixnnextli signa l'origine de la vie des hommes sur terre, mais également du temps et de la mort. Un autre mythe maya relate une histoire similaire qui voit une jeune déesse appelée Xquic s'approcher d'un arbre interdit et se trouver enceinte après avoir recueilli dans sa main la salive d'une calebasse qui était en réalité le crâne de Hun Hunahpu, l'un des jumeaux héroïques sacrifié par les divinités de l'infra-monde.

« La fleur, le chant », n'y a-t-il pas dans l'association de ces deux mots un désir oublié, un rêve mystérieux, le souvenir imaginaire de cette vie d'avant la prise de conscience de la mort ? N'était-ce pas le sens de la poésie à l'origine,

9. Xochiquetzal, « Fleur-Plume précieuse », était une déesse associée aux fleurs, au chant, à la danse, à la poésie, à la sensualité et à l'érotisme. Il existe d'autres mots construits à partir de la racine *xochi-tl* et qui se rapportent au champ de la sexualité : par exemple, le terme *xochichuatl* désigne une prostituée et le verbe *xochihua* peut être traduit par « enjôler une femme », « conter fleurette », « séduire ». Par ailleurs, la *cacahuaizquixochitl*, la « fleur de maïs grillé au parfum de cacao » était une appellation érotisée de la femme.

l'objet de son impossible quête ? Tout nous amène à le penser, car nous voyons dans les premières manifestations de cette poésie une incitation pour le poète à une sorte de passivité, de détachement, une invitation à s'installer dans un état où il n'y a qu'à se laisser porter, qu'à regarder, sentir, écouter. Il suffit de se laisser pénétrer par la vie de la nature, de se laisser absorber par elle pour s'y fondre. Plutôt qu'à une création, une telle poésie aspire à une inaction, un dés-œuvrement, un état d'absence et d'oubli de soi dans lequel il est désormais possible de se fondre dans ce grand Tout que notre pensée occidentale appelle Nature¹⁰.

À la veille de la conquête espagnole, les chants nahuas ne sont plus l'expression de cette aspiration primitive. Pourtant, on peut encore lire derrière le binôme *in xochitl in cuicatl*, et parfois même dans le propos de certaines compositions, la réminiscence de cette vocation initiale. Une telle résurgence se manifeste dans des questionnements très explicites touchant à l'impermanence des choses sur terre, l'inéluctabilité de la mort ou la recherche de la proximité rassurante d'une divinité susceptible de conjurer ces maux. On retrouve d'autres manifestations de cette réminiscence dans les figures de répétition ou les interjections (lesquelles prennent souvent la forme de figures de répétition). La répétition exprime une aspiration au continu, à la complétude. Quant aux interjections présentes à intervalles réguliers dans la plupart des chants, elles viennent marquer le rythme tout en assumant l'oubli des mots et renouer avec ce temps d'avant le langage où le chant se suffisait à lui-même dans son fredonnement ressassé sans fin, à l'instar des trilles des oiseaux. Avant le langage des mots qui a introduit le discontinu et la mort, il y avait le chanté inscrit dans le continu et l'ignorance de la mort. La poésie a toujours en mémoire ce chant dans ses poèmes. Parler, c'est mourir, c'est se rendre mortel. C'est pour cela que les dieux ne répondent pas aux hommes. Leur parole n'a rien à voir avec la communication des hommes. Lorsqu'il parle, un dieu crée, il crée tout à la fois le mot et la chose que le mot désigne, et parce qu'il crée pour les hommes, le dieu marque ses créations du sceau de la mort. Lorsque les hommes parlent, ils expriment leur incomplétude et leur vulnérabilité à travers la question, l'appel, la demande et la plainte.

10 En écrivant ses lignes nous reviennent en mémoire les témoignages recueillis par Lydia Cabrera auprès de vieux noirs cubains : « Nous sommes les fils de la Forêt... Tout, tous les fondements du cosmos sont dans la forêt et tout doit être demandé à la forêt. C'est elle qui nous donne tout. » « Terre et forêt sont une seule et même chose. » (Lydia Cabrera, *La Forêt et les Dieux. Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba*, Paris, Jean-Michel Place, 2003, p. 25).

Michel Boccara avance l'hypothèse « d'un premier langage humain chanté »¹¹, antérieur à une rupture qui a vu l'homme s'orienter vers une voie nouvelle, l'expression vocale. Cet auteur propose une hypothèse « mythologique » qui « suppose que l'homme ait effectué cette révolution en apprenant de ses « frères » les oiseaux. »¹² Il emploie le mot « frères » car selon lui, « en ce temps-là, l'homme n'établissait pas de coupure entre l'oiseau et lui et prêtait donc à l'oiseau un langage symbolique comparable au sien. »¹³ Osons de notre côté une supposition : les deux syllabes du mot *cui/catl* ne sont pas sans rappeler celles de *cui-cui*, l'onomatopée qui désigne dans la langue française le pépiement des oiseaux. Mais, dans les chants, ces figures de répétitions, ces interjections ne sont plus que des éclairs de cette aspiration initiale. Désormais, habité et porté par le langage, chaque nouveau chant exhibera le signe d'une insatisfaction, la marque d'une incomplétude. Chaque nouveau chant va en appeler un autre dans un mouvement éperdu amenant le poète nahua à prendre conscience qu'il lui est impossible de se fondre à tout jamais dans la Nature, cette extériorité qui s'abolit en tant que telle car elle se donne comme Totalité. La transe poétique permet une sortie hors du monde mais à terme il y a toujours le retour dans le monde fini. Dès lors, le poète n'envisagera d'autre issue que le retour vers sa propre intériorité. Le dialogue qu'il noue avec son cœur naît de cet échec. Désormais seul avec la parole du manque, la poésie, son cœur n'aura de cesse d'exprimer sa lancinante plainte et son regret éternel d'un monde de l'immanence à tout jamais perdu. Résigné à cette perte irrémédiable, le poète ressassera sa peine avec cette phrase que l'on retrouve dans de nombreux chants : *A noyol quimati*, « Ah ! mon cœur le sait bien... » Une telle expression n'est pas sans rappeler la première phrase de Ki no Tsurayuki, ouvrant sa Préface au *Kokin Waka-shû*, *Recueil des waka anciens et modernes*, une anthologie poétique compilée sur ordre impérial au Japon vers 905 : « La poésie du Yamato a pour germe le cœur humain, et s'épanouit en une myriade de mots. »¹⁴

11. Michel Boccara, *La part animale de l'homme. Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme*, Paris, Anthropos, 2002, p. 17.

12 *Ibid.*, p. 18.

13 *Ibid.*

14 Cité par Ôoka Makoto in *Poésie et poétique du Japon ancien. Cinq leçons données au Collège de France 1994-1995*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1995, p. 40. Voir également Jacqueline Pigeot in *Questions de poésie japonaise*, Paris, PUF, 1997, p. 9. Le waka est un poème traditionnel japonais qui se compose de trente et une syllabes. Pour Ôoka Makoto, dans le mot waka, « la syllabe « wa » désigne d'une part le « Yamato », c'est-à-dire le Japon et tout ce qui est spécifiquement japonais, d'autre part, de façon plus fondamentale, l'« harmonie » sous toutes ses formes, qu'il s'agisse d'accorder sa voix à celle des autres, de se mettre au diapason de leurs sentiments ou de créer une atmosphère d'entente. Le mot *waka*, que l'on peut traduire par « poème japonais », a donc pour sens premier « poème chanté à l'unisson. » (*op. cit.* p. 42). Enfin, selon Jacqueline Pigeot, Yamato est le « nom d'une province centrale du Japon (aujourd'hui département de Nara), qui fut utilisé comme appellation, souvent teintée d'émotivité, du pays tout entier. » (*op. cit.* p. 142).

LE TAMOANCHAN

Dans les chants nahuas, deux motifs reviennent régulièrement. Le premier est l'aspiration à l'élévation, à la verticalité, le second recouvre à l'acte de tresser ou d'enrouler, deux notions associées au Tamoanchan, un lieu mystérieux dont il est fait mention dans les mythes, les hymnes religieux et la poésie. La seconde strophe du chant débute par ces mots :

<i>nicmalitihuiz xochicuahuitlo</i>	Je viens tresser l'arbre fleuri
<i>huehuezcanixochitl</i>	de fleurs souriantes
<i>ay tamohuàchà</i>	au Tamoanchan

Les fleurs tressées par le poète et l'arbre synonyme de verticalité résument parfaitement le Tamoanchan. Les chants abondent en références à la verticalité comme en témoignent les verbes *ihcac* (« être debout »), *ehua* (« élever »), *quetza* (« dresser »), ainsi qu'à l'entrelacement avec les verbes *malina* (« torsader », « tresser »), *ilacatzoa* (« enrouler »), *yahualihui* (« devenir rond »). Alfredo López-Austin voit dans le Tamoanchan « le Grand arbre cosmique qui plonge ses racines dans l'inframonde et déploie son feuillage dans le ciel. »¹⁵ Pour le chercheur mexicain, « Tamoanchan est un, quatre et cinq en même temps : il est l'Arbre Fleuri ; l'Arbre se répète dans les quatre arbres fleuris qui séparent et relie le Ciel et l'Inframonde, et tous les cinq sont les lieux dans lesquels s'effectue le processus cosmique... Tamoanchan est de ce fait la double synthèse : celle de l'horizontalité du cosmos comme arbre de quatre couleurs, et celle de la verticalité du cosmos en tant qu'arbre à deux ramifications prises dans un mouvement hélicoïdal... Ses deux troncs, entrelacés l'un à l'autre dans une forme hélicoïdale, sont les deux courants de forces opposées qui dans leur lutte produisent le temps. »¹⁶ Une fresque murale de Tepantitla à Teotihuacan offre une représentation particulièrement belle et riche de sens de l'Arbre Fleuri du Tamoanchan. Au-dessus d'un personnage combinant les attributs de plusieurs divinités, se dresse un arbre entrelaçant deux troncs sur lesquels vont et viennent des araignées et des papillons. Au sommet des branches qui s'élèvent de ces deux ramifications, s'ouvrent des fleurs sur lesquelles évoluent des oiseaux dont le bec laisse échapper des volutes représentant des chants mélodieux. Ainsi, « la fleur, le chant », la poésie, serait au-dessus de tout.

Dans ses écrits botaniques, Goethe se livre à des réflexions qui, curieusement, peuvent être rapprochées de celles des poètes de l'ancien Mexique relatives au Tamoanchan. À l'occasion d'études approfondies relatives à la métamorphose des plantes, le savant allemand a identifié deux principes essentiels et

15. Alfredo López-Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, FCE, 1994, p. 225.

16. *Ibid.*, pp. 224-225.

complémentaires : « la tendance verticale » qu'il considère « comme le tuteur spirituel qui fonde l'existence et qui est capable de la maintenir longtemps »¹⁷, et « la tendance spirale qui s'enlace autour de la première », « cette loi fondamentale de la vie »¹⁸. Le propos de Goethe témoigne d'un esprit particulièrement curieux et attentif :

« Le système de la verticale ascendante produit, lors de la formation du végétal, ce qui est durable, ce qui se solidifie en son temps, ce qui maintient la forme, les fibres chez les plantes éphémères, la plus grande partie du bois chez les plantes persistantes.

Le système spiral est l'élément qui assure la croissance, la reproduction, la nutrition ; en tant que tel il est transitoire et s'isole en quelque sorte du premier. Actif à l'excès, il décline bientôt, est exposé à dépérir ; lorsqu'il se joint au premier, tous deux se fondent par la croissance en une unité durable : le bois ou tout élément solide.

Aucun des deux systèmes ne peut être pensé seul ; ils sont toujours et éternellement conjoints ; mais en parfait équilibre, ils produisent ce qu'il y a de plus parfait dans la croissance. »¹⁹

Ce don pour l'observation partagé par Goethe et les poètes nahuas atteste une authentique et indissoluble parenté entre savant et poète. Un autre poète allemand, Friedrich Schlegel, exalte lui aussi dans son « Entretien sur la poésie » la poésie de la nature, « la poésie sans forme ni conscience qui palpite dans les plantes »²⁰. Il affirme : « Oui, nous, autant que nous sommes, nous les hommes, n'avons à jamais et pour l'éternité d'autre objet de joie, d'autre matière d'activité que cet unique poème de la divinité dont nous sommes aussi une part et la floraison – la terre. »²¹

TRESSER LE CHANT

Le fait de tresser, d'entrelacer, de composer des guirlandes sont autant d'images que l'on retrouve dans les chants pour évoquer l'art du poète à travers la référence à une corde, à un fil conducteur. La métaphore artisanale appliquée à la poésie se rencontre également en Grèce ancienne sous la forme du tissage et

17. Goethe, *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triades, 1999, p. 280.

18. *Ibid.* p. 281.

19. *Ibid.*

20. « Entretien sur la poésie » de Friedrich Schlegel, traduit et cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy in *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 290.

21. *Idem.*

a donné lieu à des études très intéressantes²². Dans cette société, John Scheid et Jesper Svenbro ont mis en évidence une différence entre l'aède homérique qui ne se considère pas comme l'auteur de son propre discours puisque la parole lui vient de la Muse, et le poète choral qui lui s'affirme comme l'auteur de son poème. Ces auteurs ont également relevé que si Homère connaissait la métaphore du tissage verbal il ne l'utilisait pas pour qualifier le discours de l'aède, mais le réservait aux paroles prononcées par deux rois dans un contexte d'affrontement. Un autre élément important a été souligné par John Scheid et Jesper Svenbro à propos de poètes choraux : « À travers les métaphores qui définissent le discours non seulement comme un « tissage » mais encore comme une construction, ils ont tellement insisté sur la matérialité du discours que – vers 450 avant notre ère – on a fini par les appeler *poiētai* (« artisans », « producteurs », « constructeurs »)²³.

On a coutume de lire dans *Ion*, un des premiers dialogues socratiques de Platon, la critique de la poésie à l'aune de la philosophie, puisque le « rhapsode », celui qui coud ou assemble des chants, mais également le poète qui les crée en étant enthousiaste, littéralement « possédé par un dieu », ne peuvent revendiquer une technique et un savoir authentiques. Dans son commentaire à ce texte, Jean-Luc Nancy est allé au-delà de cette approche traditionnelle en mettant en lumière la communication qui relie la divinité, le poète, le rhapsode et le spectateur, dans le temps du partage des voix. En définitive, à ses yeux, « la « poésie » est... le nom générique de ce que le divin *fait* (*poiēi*) en faisant des enthousiastes, c'est-à-dire des herméneutes. »²⁴

Dans l'ancien Mexique, les Toltèques figuraient parmi les peuples les plus prestigieux au point que l'on utilisait leur nom pour désigner des artistes, des créateurs. Ils avaient une fameuse réputation de chanteurs et l'on disait d'eux :

Quititlâtivi ÿ vevetl ayacachtli cuicanime catca ie xomolco in opopoliuitzq quiqiq'a quiçaloaya quilnamiquia quiyolteovuiaya ÿ cuicatl maviztic in q'piq'a.

« Ils utilisaient le tambour, les maracas, c'étaient des chanteurs, ainsi ils disparaissaient dans un coin pour créer, composer, se souvenir, imaginer des chants, ils en ont créé d'admirables. »²⁵

22. John Scheid et Jesper Svenbro, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, éditions errance, 2003. Les deux auteurs démontrent dans ce livre que la métaphore du tissage se retrouve dans les champs du mariage et de la pensée politique, en plus de celui de la poétique.

23. *Ibid.*, p. 99.

24. Jean-Luc Nancy, « Le partage des voix » in Platon, *Ion*, Paris, Ellipses, 2001, p. 133.

25. Fray Bernardino de Sahagún, *Historia de las cosas de Nueva España, Códice Matritense de la Real Academia de la Historia, vol. VIII, memoriales en tres columnas...*, Madrid, 1907, phototypie de Hauser et Menet, fols. 175 v° et 176 r°.

Deux verbes utilisés dans ce passage méritent une attention particulière. *Zaloo* peut signifier « apprendre quelque chose »²⁶, mais également « faire un mur », « coller quelque chose » ou « coudre des choses ensemble ». *Yolteohuia* pose plus de difficulté. Si les dictionnaires nous proposent de le traduire par « deviner », « inventer », « imaginer une chose » et l'associent à la divination, à l'art de prédire l'avenir, nous pensons retrouver un autre sens sous-jacent, si l'on sait que ce verbe se décompose de la façon suivante : *yol(lotl)-teo(tl)-huia*, littéralement « diviniser son cœur ». « Coudre des choses ensemble » et « diviniser son cœur », autant d'expressions qui ne sont pas sans rappeler les sens premiers de « rhapsode » et « enthousiaste ». Dans une étude consacrée aux poètes indo-européens, Françoise Bader a identifié des désignations métaphoriques de la poésie faisant référence au « tressage », au « tissage » et à la « couture »²⁷. Elle a également relevé que le poète est désigné par ses talents de voyance-connaissance²⁸. Dans ces emplois métaphoriques qui se retrouvent dans d'autres sociétés, l'Afrique Noire et le monde arabe notamment²⁹, le fait de tresser, d'entrelacer est consubstantiel aux gestes répétitifs avec lesquels cette activité s'accomplit, c'est-à-dire le rythme. La métaphore ne se rapporte pas uniquement à la composition du poème mais également à sa récitation, sa déclamation, sa scansion.

Pour ce qui est de l'ancienne poésie nahuatl, l'état actuel de nos sources ne nous permet pas d'engager un travail historique à l'identique de celui mené pour la Grèce ancienne. Tout au plus, pouvons-nous mettre en évidence au sein d'un même chant une double origine de la poésie, l'*Intérieur du Ciel*, le monde des dieux d'une part, et de l'autre, l'intériorité du poète, son cœur. L'*Intérieur du Ciel* pourrait être considéré comme la source d'inspiration, le poète étant quant à lui le destinataire de cette inspiration, l'artisan qui va travailler cette matière première brute à l'image de la tisserande. À la différence des poètes grecs qui se contentent de puiser les chants à des sources de miel pour les apporter à la façon des abeilles, les poètes nahuas semblent participer à un processus de transformation. Mais, les uns comme les autres réactualisent le partage divin (*theîa moîra*), la communication de la « force divine », pour reprendre le propos de Jean-Luc Nancy.

Patrick SAURIN
48, boulevard de Picpus
75012 Paris

26. C'est l'option de traduction retenue par Michel Launey dans son *Introduction à la langue et à la littérature aztèques, tome 2 : littérature*, Paris, L'Harmattan, 1980, pp. 222-223.

27. Françoise Bader, *La langue des dieux, ou l'hermétisme des poètes indo-européens*, Pise, Giardini Editori e Stampatori, 1989, pp. 22-23.

28. *Ibid.*, pp. 26-30.

29. Sur cette question, voir Daniel Dubuisson, *Anthropologie poétique. Esquisses pour une anthropologie du texte*, Louvain, Peeters Louvain-la-Neuve, 1996, pp. 45-54.

Patrick Saurin – *Tresser les Fleurs venues de l'Intérieur du Ciel*
Approche de l'acte poétique chez les anciens Mexicains

Résumé : Dans la langue nahuatl parlée dans la capitale aztèque à l'arrivée des conquistadores, la poésie était désignée par le binôme *in xochitl in cuicatl*, littéralement « la fleur, le chant ». Bien plus que la simple métaphore de la beauté, de la femme, de la joie ou de l'élan vital, la fleur était en réalité la chair même du poème, lequel était l'expression du mystère de la création. Venues de *l'Intérieur du Ciel*, le domaine des dieux, les fleurs devaient gagner le cœur des poètes pour éclore afin d'être ensuite offertes en partage.

Mots-clés : Nahuatl – Ancien Mexique – Poésie – Fleurs.

Patrick Saurin – *Weaving Flowers from Inside the Sky.*
On the Poetic Act in Ancient Mexican Civilisation.

Summary : In the nahuatl language spoken in the Aztec capital before the arrival of the Conquistadores, poetry was defined by the lexical pairing *in xochitl in cuicatl*, meaning literally 'flower and song.' Much more than a mere metaphor for beauty, woman, joy or the life force, the flower was in reality the very substance of the poem, itself an expression of the mystery of creation. Flowers descended from *Inside the Sky* and their role was to win over the hearts of poets to blossom forth there and be shared with others.

Key-words : Nahuatl – Ancient Mexico – Poetry – Flowers.