LA POÉSIE SLOVÈNE CONTEMPORAINE : L'ÉCRITURE DE LA PIERRE

JAD HATEM

LA POÉSIE SLOVÈNE CONTEMPORAINE : L'ÉCRITURE DE LA PIERRE

Éditions du Cygne

© Jad Hatem, 2010
editionsducygne@club-internet.fr
4, rue Vulpian, 75013, Paris

www.editionsducygne.com

ISBN : 978-2-84924-166-0

« Je plonge
dans le cœur de
la pierre ».

Uroš Zupan

« Avec la lune on fait la lune,
avec Vénus Vénus ».

Rosarium philosophorum

À Paula Zupanc

AVANT-PROPOS

Entre les pierres écrites et l'écriture des pierres, se tient, comme leur principe, l'écriture de la Pierre. Les premières, tombales (chez Yves Bonnefoy[1]), signalent une étreinte de la mort ou ramassent en quelques mots le mémorial de la vie. La seconde (avec Roger Caillois) redouble dans le langage ce que la nature fit. Aucune reprise dans la troisième : l'écriture est celle de la poésie (et du poète, la pierre étant considérée comme le psychisme en quête de perfection), non la transcription des épitaphes mélancoliques ou la description des minérales merveilles.

C'est faire l'aveu que les exercices que j'ai dessein de tenter ici sur une poignée de poèmes de quatre poètes de langue slovène s'inscrivent dans une réflexion sur le sens de la création. Il sera supposé qu'ils s'attachent, quelle que soit leur intention explicite, à l'élucidation de l'acte poétique : soit, de manière générale, en réponse à la question : qu'est-ce que la poésie ?, soit, d'une manière spécifique, sur leur

---

1. Pensons également à *Spoon River Anthology* d'Edgar Lee Masters.

propre genèse. Une des thèses produites par l'auteur est qu'il n'est pas nécessaire que le poète ait explicitement en vue cette réflexivité. Il ne partage pas l'opinion de Friedrich Schlegel suivant laquelle la poésie qualifiée par ses soins de transcendantale *doive* « dans chacune de ses représentations se présenter aussi elle-même, et être partout à la fois poésie et poésie de la poésie »[2]. C'est que pareille procédure résolument (et consciemment) réflexive a pour effet de dédoubler l'écrivain *dans la même opération,* en poète et penseur, inspiré et non inspiré, ce qui conduira fatalement à priver la poésie de la poésie de tout droit au titre de poésie. Ce n'est donc pas dans la juxtaposition de l'image et du concept qu'une telle procédure peut avoir lieu, mais à travers la seule image dans la mesure où elle condense deux vécus qui se répondent ou que d'un même vécu elle produit l'idée de la création de soi. Tout de même qu'il n'est pas requis *a priori* que le poète sache qu'il parle de lui-même ou du monde, il ne lui est pas demandé de savoir s'il a parlé de sa poésie ou de lui-même ou du monde. De quoi mettre le lecteur en garde, lorsque se présente la situation où le poème porte *explicitement* sur soi ou la poésie (qu'on pense aux nombreux poèmes qui arborent le titre d'*Art poétique*), de ne pas prendre le poète au mot comme s'il ne disait rien de lui-même et du monde.

---

2. *Fragments*, in *Athenaeum*, I, 2, 1798, § 238.

Or il y a deux façons de dire quelque chose de soi, soit en livrant une information à son sujet (et parfois dans la manière de la celer), soit en se transformant par ce biais, ce qui est le cas de la poésie. D'où suit que par *écriture de la pierre,* j'entends simultanément, et de façon croisée, la composition du poème et l'auto-accomplissement du poète. L'alchimiste Gerhard Dorn énonce : « À partir des autres, tu ne feras jamais l'Un si auparavant l'Un n'est pas réalisé à partir de toi »[3]. Il est légitime de proposer des variations sur l'ordre des priorités et d'avancer que ceci se fait grâce à cela. Pas plus donc une antériorité qu'une concomitance ou même une conformation en dépit de l'opinion de Petrus Bonus : « L'art opère de la même manière que la nature »[4] (entendre ici : le psychisme). Mais l'action réciproque de deux manifestations qui sont le fait de la subjectivité.

Je puiserai dans le réservoir de la symbolique de l'alchimie dans la mesure où son opération exprime les étapes du développement de l'âme, ce que Dorn avait exprimé sous forme de recommandation suprême : « Transmutez-vous de pierres mortes en pierres philosophales vivantes ! »[5] et dont Jung a tiré grand

---

3. *De philosophia meditativa*, in *Theatrum chemicum,* I, Ursel, 1602, p. 472.

4. *Pretiosa Margarita Novella,* in *Theatrum chemicum*, V, Strasbourg, 1622, p. 745.

5. *Speculativae philosophiae, gradus septem vel decem continens*, in *Theatrum chemicum,* I, p. 267.

parti pour sa psychologie complexe. La question se pose de savoir si la production du poème peut valoir comme une pièce essentielle de la quête de soi, ce qui conduit à se demander s'il est, en tant qu'effet d'un coup d'œil orphique en arrière, chose morte ou bien plutôt réalité vivace.

J'ignore si tous les Slovènes écrivent de la poésie, comme le prétend Brina Svit[6] sur le ton de la moquerie. C'est du moins signaler l'intérêt qu'ils y prennent et donner à penser que l'âme du peuple se réfléchit au mieux dans cet art. Ce n'est pourtant pas la voie que je vais emprunter. Les quatre noms sur lesquels porte mon effort et qui présentent la particularité d'être nos contemporains, n'ont pas été privilégiés en raison de je ne sais quelle aptitude singulière (époquale, si l'on préfère) à élucider l'esprit de la slovanité moderne (en ses tours et détours) après que France Prešeren eut réussi à capter, en son *Baptême dans la Savica*, la contradiction vitale à laquelle fut soumise la collectivité à un moment décisif de son histoire, mais parce qu'en eux la poésie cherche à se comprendre elle-même. *L'Écriture de la pierre* est en réalité un essai sur Taja Kramberger, Tomaž Šalamun, Aleš Debeljak et Boris Novak, solidaires dans leur réflexion sur l'essence de la poésie et sur la nécessité d'un appareillage vers de nouveaux rivages.

---

[6]. *Un cœur de trop*, VI.

CHAPITRE I

LA PIERRE D'INVISIBILITÉ
TAJA KRAMBERGER

§ 1. VIGILANCE ET POÉSIE

C'est le privilège d'une œuvre poétique de proposer sa théorie. L'examen de celle de Taja Kramberger invite à mettre en évidence la part affective — à la fois intrasubjective et intersubjective — dans le processus de création.

« Les meilleurs poèmes sont encore à venir.
Je le sens dans mes os, les mêmes os qui,
Il y a cinq ans, voulaient se terrer dans un reliquaire
Et s'endormir de fatigue. Dormir et dormir
Dans la mémoire de personne »[7].

---

[7]. *Poème pour Slavica, de mon mieux* (strophe 1), in Taja Kramberger, *Mobilizacije* (*Mobilisations*, tr. D. Jauzion-

Qui sait si ce n'est pas la mémoire de quelqu'un qui a su retenir, tel un salutaire cran d'arrêt, la poétesse au bord d'un sommeil éternel ? Il faut à la mort l'amnésie si elle doit maintenir à jamais son emprise sur un individu. Dès lors que le poème énonce : « mémoire de personne », dit-il davantage qu'une absence de mémoire ? Guère si nous n'avions affaire qu'à une métaphore plate ! Le lecteur est toutefois enclin à supposer que cette absence est attribuée à quelqu'un, quelqu'un d'autre, homme ou Dieu, que la poétesse elle-même, ce qui est propre à modifier la donne, car seul un *quelqu'un* dispose du pouvoir de garder en veille celle que menace l'abandon au sommeil. Mais en réalité rien n'assure qu'une personne se soit trouvée sur le chemin de la poétesse et se soit proposée comme mémoire hospitalière. S'il y a une fatigue de l'être, disons de tout l'être, il ne laisse pas de receler le regain. Il est en effet suggéré que le frémissement de la résurrection qui souffle sur les ossements et les pénètre, selon le prophète Ezéchiel (Ez 37:5-7), relève d'un pouvoir immanent. Certes, la poétesse sent *dans* ses os. Elle ne dit pas explicitement qu'ils détiennent le pouvoir résurrectif, n'étant que le lieu où il s'exerce primordialement. Mais comme ce sont eux qui *voulaient* s'endormir, comment ne pas songer à les doter de la capacité de renoncer à cette

---

Graverolles, B. Rotar & A. Talvaz), Ljubljana-Koper, Tropos-Kud, 2004, p. 78.

volition et donc de réémerger d'un dormir qui ne serait pas redoublé[8] – ou simplement de changer de cap face à l'abîme. Confirme cette lecture le fait que le sentir des os appartient à la vie. Négligeons pour le moment la chose sentie. Il est clair qu'elle n'est sentie dans les os que pour autant que la subjectivité éprouve en soi la vérité de ce qui est attesté. Pour le dire autrement, la chose sentie n'a de réalité que dans la mesure où elle trouve à s'enraciner dans la vie, car prise en elle-même, elle est immédiatement renvoyée à l'extériorité. Or dans le poème de Taja Kramberger, cette extériorité est redoublée par ceci que la chose est encore à venir. Certes, le sentir est présent, mais la chose est bien absente, quoique promise. Elle est peut-être à portée de main, mais fût-elle sous la main, elle serait encore, en tant que non éprouvée, dans l'élément de la représentation. C'est l'ambiguïté du verbe *sentir* qui fait se nouer la signification de l'appréhension indécise (je *sens* que je vais tomber malade) à la signification de la perception (je *sens* mon os endolori). Leur conjonction permet à l'impalpable d'être ressenti et cela non par un tour de passe-passe ou par la magie du langage – mais simplement parce que la réalité tangible (les os) s'offre comme lieu d'inscription du pressentiment.

---

8. Le dormir redoublé, c'est évidemment la mort. À noter qu'en slovène, le verbe n'est pas répété. On lit simplement : « dormir longtemps ». La nature du lit incite à soupçonner un sommeil sans retour.

Il apparaît donc que ce qui a voulu le sommeil comme s'il allait entraîner la subjectivité à sa suite, c'est cela même, la subjectivité en fait, qui a renoncé et qui aujourd'hui *sent* dans la guise du *pressentiment.*

Ne se rend-on pas coupable d'un raccourci aventureux lorsqu'on ramène la signification des os à celle de la subjectivité, comme sa pure et simple métaphore ? Réduction qui ne va pas sans perte. Cette charpente du corps qui peut s'effondrer à tout instant et voir fondre sa charnelle vêture se présente ici comme le reliquat de l'individu épuisé et non comme l'emblème de sa vive entité. Mais reliquat, ce sont les os qui décident de l'être – et ce n'est pas sans raison qu'ils choisissent le reliquaire comme l'espace exigu de leur mise en bière. Dans son usage liturgique et fondateur, le reliquaire ne cache pas. Sans nécessairement chercher l'ostentation, il implique une anachorèse du reliquat. *Secerno,* qui donne le mot *secretus,* signifie *séparer*, mais aussi *choisir*. Tels lambeaux du corps sont mis de côté afin de répercuter sur les fidèles les effets du rayonnement de la grâce sur son élu.

Rien n'est pourtant encore décodé quant à la nature du reliquat de l'individu. Déjà ce dernier, tout épuisé qu'il a pu s'apparaître, résume en lui tous les pouvoirs de la subjectivité. Ensuite, de se réduire à un reliquat, cela tient au geste qui reconduit de la forme à l'essence. Et finalement qu'est cette essence ? Un pouvoir de la subjectivité, celui de la manifestation. Tant qu'il aboutissait à un objet du monde, ce pouvoir

se configurait en charpente : il conférait stature et mobilité. Dès lors qu'il a projeté de se retirer de la visibilité et de l'envisagement, il a pensé à se convertir en une fondation (à quoi servent les reliques des saints), ce qui donne à autrui – et guère plus à soi-même – le pouvoir d'éprouver la vie. Le rayonnement dégagé par la relique n'est d'aucun secours pour elle-même qui ne manifeste plus sinon par mode de fondation, comme je l'ai dit. S'il est toujours de l'essence de ce pouvoir de donner à voir, ce n'est plus dans la guise de la charpente. En se convertissant, il ne modifie pas sa nature, uniquement sa manière ; voici qu'il s'est retourné (*verto*) en terre et, comme l'enseigne la *Table d'émeraude*[9], a gagné en puissance.

Avant de nous interroger sur la réalité spécifique du pouvoir de divulgation ainsi reconduit à l'essence, force nous est d'enregistrer une perplexité : d'où vient que pareil pouvoir ait cherché à s'enfoncer dans une latence résolue ? Allait-il à contre-courant de sa vocation ? Rien de tel. Il n'était pas satisfait de l'exécution. Pour que les meilleurs poèmes soient encore à venir, il faut que les déjà venus ne soient pas entièrement agréés par la poétesse soit par leur facture, soit par leurs effets : peut-être n'étaient-ils pas à la mesure du monde ; et peut-être ne fusaient-ils pas de l'ultime profondeur. Nul doute, en tout cas, qu'ils échouèrent à rouvrir les fontaines sacrées et à prouver que les mystères ne sont pas chez eux seulement dans

---

9. *Ars Chemica*, Strasbourg, 1566, p. 33.

les ténèbres. Que s'ils furent un moment promis à l'oubli, chargés de toutes les fatigues de l'acte, ils n'en eussent pas moins préservé leur statut d'expressions privilégiées de la vie. Et quand bien même la mémoire accueillante d'un lecteur leur eût fait défaut, ils eussent quand même acquis dignité de reliques, dépôts sacrés de l'expérience humaine, de la vie qui s'était voulue et trouvée, les éclats de l'avoir-été. Non, ils n'auraient pas été tirés de leurs sépultures et étalés au soleil, à l'instar des ossements de la race perverse que l'Éternel (dans Jérémie 8 :1-3) voue à servir de fumier à la terre. Les poèmes auraient été séparés sans besoin pour eux d'être lus et, leur usage ainsi déjoué, auraient été couchés dans l'extrême fatigue, ce serpent enroulé autour de lui-même.

Ce qui ne fut pas, c'est la mise au repos[10] dans le sommeil car la vie s'est poursuivie, non comme un

---

10. La traduction surdétermine quelque peu en faisant se croiser l'idée de se cacher avec la notion d'enterrement. L'original se contente d'un : « se ranger dans un reliquaire ». Il n'y a pas de terre dans un reliquaire pour recevoir les os, ce sont les os qui y deviennent terre. D'où la conversion en terre évoquée par moi. Boris Pahor tient à marquer un trait spécifique de son peuple qui, s'il est avéré, explique son engouement pour la poésie. Il évoque chez tout homme « le désir d'atteindre définitivement l'harmonie » pour ajouter : « Chez le Slovène existe une tendance particulière à la conversion. À la première expérience qui nous ébranle jusqu'au tréfonds, c'est toute notre conception du monde, toute notre construction idéologique qui s'effondre en un clin d'œil » (*Jours obscurs*, tr. A. Bernard, Paris, Phébus, 2001, p. 176).

fleuve tranquille, mais avec l'indice de l'accroissement, sinon au présent, du moins dans l'espérance, espérance vécue au présent, au plus profond de soi, à même le pouvoir de manifestation ; ce ne fut pas comme un appel de la poésie à elle-même, mais de soi à soi dans la poésie, et de soi à autrui (celui que le poème lu invite à éprouver la vie intensivement) dans la mémoire vivace. Ce double appel prophétise, non comme Ezéchiel (37:4) sur des ossements desséchés, mais sur les poèmes à venir en lesquels et par lesquels brille d'un éclat messianique l'essence qui jamais ne dort.

§ 2. LES MÉTAMORPHOSES DE LA CONVERSATION

« Ce que tu vois, c'est la route ;
Deux figures s'approchent d'un carrefour.
En y arrivant l'une d'elles ramasse un caillou
Et le roule lentement dans sa main.

La conversation prend la forme du caillou.
Elle devient lisse, arrondie,
Imperméable et chaude,
Presque rayonnante au toucher.

Les figures s'éloignent.
Ce que tu vois, c'est encore la route.
Ce que tu ne vois pas :

Le caillou glisse dans la poche
Les chemins se séparent et la conversation
Restée dans la pierre, se prolonge
Dans les sculptures de Moore »[11].

Le soin nous est laissé de supputer si les deux figures qui s'approchent du carrefour viennent de deux directions (auquel cas l'échange débute à ce moment, prenant spontanément forme pétrine) ou si, devisant ensemble, c'est seulement là que l'une d'elle, se saisissant de l'objet, porte la conversation à une nouvelle expérience. Dans les deux cas, il est clair que les deux personnes se séparent avec les chemins et que la conversation change d'espace et de nature.

La divergence entre les deux lectures touche à l'essentiel. Dans la première hypothèse, le rôle du carrefour est redoublé puisque s'y rencontrent à la fois les deux personnes et celles-ci (ou l'une d'entre elles du moins) et le caillou : deux événements au lieu d'un seul. Le défaut de cette lecture tient au fait qu'elle télescope deux instances et interdit d'observer une évolution. En outre, le premier vers donne à voir « la route » : unicité de chemin. La péripétie ne consiste donc pas dans la rencontre. Elle se concentre toute dans les modifications qui affectent la conversation. De cette dernière le cours a-t-il été infléchi ? Non, car elle ne prend pas une nouvelle direction (optant pour

---

11. *Questa Mostra (Florence 1972),* in *Mobilizacije*, p. 67.

un nouveau sujet) ni ne tourne casaque (suite à une crise palinodique). Elle se métamorphose. De longiforme qu'elle était, elle s'arrondit ; ondoyante, voici qu'elle se minéralise. Ce n'est pas arrêt, mais passage. Un autre théâtre s'ouvre qui a la consistance de l'absolu : rondeur qui tient de l'être parménidien, imperméabilité comme l'aparté des amoureux (par cela qu'il met à distance le tiers). Au lisse s'opposent le rugueux et l'aigu, expressions de l'individualité. Avant le carrefour, la conversation mettait aux prises deux subjectivités affirmées[12]. Maintenant, et par la décision d'une seule (celle qui en, ramassant le caillou, invite à sacrifier les superfluités), l'échange n'est plus de propos, mais de qualités, voire de substances, osmose qui délivre un *accord,* mot qui donne à entendre une convergence des cœurs et des attitudes, ce qui est évidemment de nature à « arrondir les angles » et à adoucir le climat. Tel mot malheureux ou blessant peut fuser dans la chaleur d'une discussion. Ici la chaleur provient d'une reconnaissance réciproque et d'un apaisement, ce qui est ressenti tactilement : une énergie se diffuse dans les traits et dans le regard, dans le mouvement de la démarche. Conversation qui est étreinte.

Que les deux personnes soient passées de la joute intellectuelle au partage amoureux, voire érotique, et

---

12. Par exemple : « Nous voyageons chacun pour soi et ensemble, / dans les innombrables petits virages sur la courbe / de notre dune commune » (*Dunes*, in *Mobilizacije*, p. 63).

de la dualité à l'unité, elles le savent de façon immédiate, dans l'immanence de leur sentiment. Mais il y a là, de surcroît, un éclat, une puissance radiolaire qui n'interdit pas au tiers exclu (peut-être à celui à qui s'adresse le poème, son Tu privilégié) de prendre la mesure de la mutation opérée et d'en recevoir éventuellement une vague de chaleur.

Puis, l'on se transporte encore sur une nouvelle scène. Les deux se séparent. La conversation sous ses deux formes (relative et absolue) devrait prendre fin. Elle ne fait qu'échapper à la visibilité du monde, car elle se poursuit dans la pure immanence de la personne qui a ramassé le caillou. Elle n'est plus entre deux, ni même l'expression du deux en un, mais désormais celle du deux dans l'un, comme un vécu intérieur, comme dans une gestation (lorsque l'amante dit à l'aimé qu'elle le porte en elle-même[13]). C'est encore une conversation car la parole est polarisée suivant les deux versants de la subjectivité : celui qui a pris le caillou et l'autre, l'un initiateur et l'autre initié, avec ce paradoxe que c'est l'*agent* qui a choisi l'effacement partiel, l'estompement du rêche afin de polir la relation. Dans cette altérité intrinsèque, le conciliabule se poursuit entre le moi et l'animus. « Apprends si tu veux chanter, dit Pierre Emmanuel, à respirer dans la

---

13. Boris Pahor, *Jours obscurs*, p. 137 ; Id., *Printemps difficile*, tr. A. Lück-Gaye, Paris, Phébus, 1995, p. 215. Cf. J. Hatem, *La Poésie de l'extase amoureuse*. *Shakespeare et Louise Labé,* Paris, Orizon, 2008, ch. I, § 6 ; II, § 4.

pierre ». Ce qui fut ainsi ramassé au bord du chemin, un caillou foulé aux pieds tous les jours et qui paraît de valeur nulle[14], s'avère la pierre de fondation, un être vivant. Il a suffi pour cela que, glissant dans la poche (l'initiative lui revenant par jeu de grâce), il devienne la *pierre d'invisibilité*[15] (« Ce que tu ne vois pas ») des alchimistes et s'avère cet antre du rêve où résident les puissances de l'être et se renouvellent les forces du vivant[16]. Il est de soi une causerie interne, un voyage infini vers la conjonction des opposés (des personnes, des dimensions de la même, des mots et des idées qui n'étaient pas faits pour s'accorder spontanément et que voici à jamais unis dans le cercle d'une amitié véritable). Il n'est donc pas vrai qu'il ait interrompu la fluidité puisqu'il n'a retenu l'onde en soi que pour une circulation dans l'intimité la plus secrète de l'âme dont il procède et dont il est l'emblème. Avec raison, la pierre philosophale est appelée hydrolythe (pierre-eau). Aussitôt rythmée et formée par la médiation entre l'émotion et l'idée, elle advient en statue qui parle à

---

14. « Cette pierre chétive (*lapis exilis*) est de vil prix. / Méprisée par les sots, elle n'en est que plus aimée par les savants » (*Rosarium philosophorum,* in *Artis Auriferae*, II, Bâle, 1593, p. 210). Voir aussi *Aurora consurgens* citant Alphidius (*Artis Auriferae*, I, p. 185).

15. La formule est dans le *Rosarium philosophorum* : « *Et ille dicitur lapis invisibilitatis, lapis sanctus, res benedicta »* (p. 231).

16. « J'ai une pierre dans les mains. / Chaque nuit / elle tombe dans le puits profond du sommeil / je la retire, le lendemain, trempée de vie » (Miquel Marti i Pol, *L'Hôte insolite*).

tous et qui, avant même de représenter ceci ou cela, mérite de porter le nom croisé de Vérité incorruptible et de Vie surabondante.

C'est dire que la matière première de la création artistique est une conversation prolongée. Le point de départ n'a rien d'artificiel. Je veux dire par là que la minière de l'artiste n'est pas formée ou creusée par une simple décision arbitraire de sa volonté. Le travail est soutenu, disons même alimenté, par tout un vécu, par une affectivité vigilante, une subjectivité qui s'étreint en permanence, abyssale et inconstituable parce qu'elle est le principe de toute expérience. Or, et c'est le point essentiel, ce vécu ne procède pas originellement de l'art. Il se peut qu'un acte réflexif ait son site dans l'œuvre elle-même, l'artiste faisant alors de son vécu d'artiste la matière première de l'opération en sorte que l'art se prenne pour son propre sujet. Il n'en reste pas moins que ce vécu d'artiste a d'abord et ailleurs été le fruit de la vie — sans cela nous aurions eu un cercle vicieux qui aurait fait dire que l'art se produirait soi-même, ce qui est évidemment absurde. C'est sur la base d'une œuvre déjà accomplie que l'artiste pourrait être amené à faire de son vécu d'artiste la matière d'une nouvelle production. Or cette œuvre déjà accomplie n'a pu l'être sans le vécu de l'artiste, non en tant qu'artiste, mais en tant que personne humaine. De là vient que Taja Kramberger fait débuter le processus de la création artistique dans un échange entre deux personnes qui, de la phase intellectuelle passe à la phase affective avant de se recueillir comme Soi dans

la phase subjective pour enfin, dans la phase artistique, s'exposer et se livrer à tous comme s'il répondait à l'injonction de saint Augustin : « Reviens vers toi. Mais à nouveau, lorsque tu reviendras vers toi en remontant vers en haut, ne reste pas en toi »[17], à ceci près que le sujet, chez la poétesse slovène, est l'échange même (devenu intrasubjectif) et que l'extase vise à la production d'une œuvre d'art. Qu'est-ce qu'une statue ? Une conversation transmutée qui ne va pas au bout de ses virtualités puisqu'elle se poursuit avec le spectateur et ne gagne pas une définitive stabilité dans l'éternel présent tant qu'elle suscite autour d'elle l'émotion ou qu'elle parvient miraculeusement à l'exprimer. Boris Pahor en fait la remarque : « Comme était imprévisible, la présence d'un grand poète ! Alors que vous n'en saviez rien vous-même, il disait le vers qui sonne juste quelque part en vous »[18]. Et l'alchimiste Johann Daniel Mylius : « C'est un très grand mystère que de créer des âmes et de façonner le corps inanimé en statue vivante »[19]. Quant au spectateur, il n'est tel qu'à la condition de savoir dialoguer tout comme le véritable auditeur de la poésie est celui qui écoute avec son âme de poète. « Seul celui qui sait faire la pierre des

---

17 . *Sermon* 330, 3 ; PL 39, 1457.

18. *Jours obscurs*, p. 346.

19. *Philosophia reformata*, Francfort, 1622, p. 19.

philosophes comprend leurs paroles au sujet de la pierre »[20].

20. *Rosarium philosophorum*, p. 270.