

L'ÉPITAPHE A FRESCO.

SUR « FRESQUE », LA VALLÉE DES ROIS

Catherine Soulier

Moitié sang, moitié caillou

Quand Jean Malrieu choisit d'intituler le livre de poèmes qu'il publie en 1967 *La Vallée des Rois*, du nom d'un site archéologique célèbre, il impose d'emblée la référence à l'Égypte pharaonique ; plus exactement, puisque la Vallée des Rois est la nécropole royale de Thèbes, l'Égypte des tombeaux. Celle-ci, s'il faut en croire Pierre Dhainaut, le biographe et principal exégète du poète, l'avait déjà intéressé dans l'enfance ; au temps où la découverte, encore récente, de la tombe de Toutankhamon lui inspirait quelques poèmes. Et la grande exposition, à Paris, en 1963, du très riche mobilier que contenait cette sépulture – l'une des rares, dans la Vallée des Rois, à n'avoir pas été pillée – a sans doute ranimé cette passion juvénile pour un monde où la mort n'était pas coupée de la vie comme elle l'est dans les sociétés occidentales contemporaines. Car, d'emblée, dès le premier vers des poèmes de jeunesse cité par Pierre Dhainaut : « Toi qui connais le secret du tombeau », c'est bien le mystère de la mort plutôt que celui des richesses ensevelies qui commande la fascination pour l'Égypte des pyramides et des hypogées. En 1967, le titre du recueil délimite un espace funéraire et laisse deviner dans le projet d'écriture une approche de la mort tentée par l'intermédiaire d'un monde mort qui avait fait de la mort sa préoccupation première.

L'ensemble de poèmes initialement regroupés sous le titre qui devait devenir celui du volume reflète parfaitement cette double inspiration, antique et funéraire. Il s'agit en effet d'une suite de onze épitaphes en vers, dont la manière est bien proche de celle des épigrammes que l'antiquité gréco-romaine gravait – réellement ou par convention littéraire – sur les stèles de ses défunts. Chacune de ces pièces se donne fictivement pour une « inscription ». C'est le titre de la première d'entre elles, qui, posant d'entrée le motif épigraphique, identifie l'écriture à l'incision d'une matière résistante, non périssable. Ce que confirme et précise la mention, dans le poème suivant, d'une « cicatrice, [...] une inscription dans la saignée de la pierre ». Épigraphiques, donc, ces poèmes incisent en peu de vers – de cinq à treize – une émotion et une leçon. À la forme resserrée répond le style concis qui répugne à articuler les énoncés par des subordonnants et des

coordonnants, privilégie la phrase simple et brève, affectionne la parataxe. L'absence de liant, le morcellement parfois extrême – « J'ai craint. J'ai pavoisé. J'ai pleuré. J'ai ri. J'ai prié. » – appellent le qualificatif « lapidaire ». Dans son sens courant et dans son sens le plus plein. L'écriture se dote de l'abrupt et de la densité, de la rugosité même de son support imaginaire.

Comme il est d'usage dans la poésie funéraire épigraphique, c'est au nom du défunt lui-même que parle la pierre : le *sujet* de l'énonciation l'est au sens le plus exact du terme : il est le *subjectus*, l'assujetti par excellence – et, selon un jeu faussement étymologique tentant favorisé par la paronomase *subjicere / subjacere*, celui qui gît dessous. Le mort, qui, depuis la mort, s'adresse à un lecteur en qui s'incarne la communauté des vivants. « Toi qui vivras plus loin que moi », tel est l'appel initial, écho des incessants « appels aux vivants » de l'Égypte ancienne et des innombrables adresses au passant que donnent à lire les épitaphes grecques et romaines, qui, toujours « suppos[ent] l'existence d'un lecteur auquel elle[s] s'adress[ent] et qu'elle[s] interpell[ent] ».

Mais alors que les textes reproduits sur les stèles égyptiennes sollicitent de tout visiteur une libation, des offrandes ou la récitation de la « formule alimentaire », alors que les poèmes funéraires épigraphiques de l'Antiquité gréco-romaine supplient explicitement le voyageur de ralentir sa marche afin de prêter attention à l'inscription, d'assumer donc son rôle de lecteur, les épitaphes de *La Vallée des Rois* ne reprennent jamais ce motif : la lecture – orale de préférence – n'y est pas réclamée comme délivrance de la parole pétrifiée, figée dans la mutité de la mort. Le lecteur n'a pas pour rôle de faire « passer le défunt du néant au monde de la mémoire, nouvelle forme de vie ».

Significativement le nom, qui permet l'identification du mort et que, sauf exception, les épigrammes antiques donnent d'abord, n'apparaît jamais. « Un roi », « un inconnu », « une reine », « un prince », « une jeune fille », « un roi pêcheur », « un chasseur », « un inconnu » – c'est le deuxième – et « un intendant », nous ne connaissons des morts que leur condition respective ; même les plus grands, rois et reine, restent anonymes :

Mon nom est noir sur un tableau noir,
Lettres de feu dans un brasier

déclare la reine dont l'épitaphe s'offre à la lecture. Noir sur noir ou feu sur feu : le nom est ici effacé, rendu à l'invisible et, de ce fait, imprononçable. Quand bien même « la pierre [aurait] pu [le] figer », il reste inconnu, inconnaisable.

Pas de noms, soit. Mais quelques traces de la « séquence biographique » qui constitue l'essentiel de l'épitaphe antique, brève évocation de la vie du défunt, à laquelle s'ajoute bien souvent, dans le monde grec et romain, le rappel des circonstances de sa mort et de la douleur de ses proches. Séquence incomplète ici – ou plus proche du modèle égyptien –, l'inscription faisant l'économie des circonstances du décès et de la peine des vivants. Rien de ce qui fait l'anecdote de la mort dans les épigrammes funéraires de l'antiquité gréco-latine n'apparaît : ni les naufrages, ni les accidents, ni les assassinats, ni les envoûtements, ni les maladies. Les voix défuntes incisées dans la pierre se contentent

de rares allusions à ce que fut leur vie, énumérant des actions commandées par leur fonction de jadis, des sentiments... Le roi qui parle par l'entremise de son inscription funéraire résume ainsi la teneur de son existence :

J'ai craint. J'ai pavoisé. J'ai pleuré. J'ai ri. J'ai prié.
J'ai commandé. J'ai accordé toute importance au dérisoire.
J'ai clamé la responsabilité. J'ai défié.

La jeune fille dont la voix monte de la stèle constate :

J'étais gaie, alerte, heureuse.
J'ai mieux vécu ayant connu le désespoir.
[..]
J'ai pris congé. Le temps des parfums a passé.

Quant au deuxième inconnu, dédaignant la tradition de l'éloge qui autorise le défunt égyptien ou romain à vanter sans pudeur ses qualités physiques et morales, il trace son décevant portrait en une série d'énoncés antithétiques où se heurtent l'intention vertueuse et l'action condamnable :

Je n'ai pas voulu faire le mal, mais je l'ai fait.
J'ai voulu rendre heureux. J'ai mal aimé.
J'ai tenté d'être bon, mais je fus l'accusé.
Juge, je fus injuste. Économe, je devins avare.

À la vie perdue, bien ou mal vécue, les inscriptions feintes de Jean Malrieu opposent la condition qui est désormais celle des défunts dans « la nuit » sans fin. Ce qui suppose d'abord une évocation de l'intérieur de la tombe, conçue à la manière antique comme demeure d'éternité. Il y a des notations sur le mobilier funéraire : le « masque d'or » du roi, les « colliers » de la reine, le « coffret » qui contient ses « pots de nard » et ses « vases à col de héron », par où se manifeste une discrète couleur égyptienne – on songe, notamment, à l'importance des parfums et des fards dans l'Égypte ancienne, ou au célèbre masque d'or incrusté de pierres et de pâtes de verre qui recouvrait la face de la momie de Toutankhamon. Il y a aussi – surtout – de brèves descriptions des scènes peintes sur les parois de l'hypogée. Des fragments de « fresque[s] », donc. Ce qui nous ramène au titre que porte l'ensemble des onze épitaphes dans le volume de 1967 tout en confirmant la référence égyptienne – qu'accentuait encore un poème non retenu pour l'édition en recueil. Les scènes funéraires sont en effet celles qui se rencontrent le plus fréquemment dans les tombes de l'Égypte pharaonique : scène d'embaumement où le défunt est représenté « [u]n chacal à [s]es pieds » – Anubis – « [u]n oiseau sur l'épaule » – le *ba* ou *bai*, « émanation de l'être humain que les Égyptiens figuraient sous la forme d'un oiseau à tête humaine [...] et qui peut être rapprochée, faute de mieux, de notre concept d'âme » – ; scènes de pêche ; scènes de chasse. Pareilles à celles que l'on peut voir, par exemple, sur le coffret de Toutankhamon.

Par la fusion des deux fictions directrices – transcription d'épitaphes donnant la parole aux défunts et description de fresques funéraires –, les poèmes créent une équivoque volontaire. Les scènes esquissées par les mots ont, à première vue, un statut

incertain : à la fois représentations feintes – peintures pariétales – et gestes accomplis dans la vie d'outre-tombe. C'est-à-dire dans le présent perpétuel de l'au-delà où, conformément aux croyances anciennes, se poursuit la vie terrestre, où le roi pêcheur continue de se « pench[er] » sur les « rives » du « fleuve peint », où le « chasseur » « sui[t] la biche depuis des siècles », « chass[ant] à courre une éternité lente », où le « prince » guerrier « [s]'avance » « pour d'autres campagnes » encore... en un paradoxal mouvement immobile. Mouvement fixé dans ou sur la pierre, définitivement inscrit « sur les murs de la permanence ». Dans l' « immuable saison » de la mort, qui se confond avec la pérennité de l'image peinte, tous sont, comme le roi, « [a]ffranchi[s] du temps ». Et tous sont, comme le prince, « dépossédé[s] ». Délivrés et dépouillés. Délivrés bien que dépouillés ; ou délivrés parce que dépouillés. Démunis de tout pouvoir, même quand, de leur vivant, ils détenaient la puissance suprême, mais délivrés du devenir. Délivrés aussi de toutes les émotions dysphoriques : la crainte, la souffrance qu'extériorisent les larmes, la « passion » et la « colère » de l'amour. Mais privés en même temps du rire. C'est-à-dire de toute joie. Privés aussi des sensations – tant agréables que déplaisantes –, tel le premier roi qui, son épitaphe l'affirme, a, le jour de son inhumation, « entendu les pas décroître, les voix s'éteindre comme des torches » et qui, désormais, entré dans le silence et la nuit de la mort, n'entend ni ne voit. Tous partagent l'insensibilité et l'indifférence parfaites de la pierre. Tous sont voués au mode négatif :

Je ris mal. Je ne pleure plus. Je n'ai rien à craindre.
Mes paroles n'ont pas de poids.

déclare le roi, accumulant les tournures négatives pour décliner les modalités de cet état d'apathie ou d'ataraxie que l'on peut voir de façon réversible comme libération ou comme privation. Et, lui faisant écho, le second roi, le « roi pêcheur », note qu'au « fleuve peint » sur lequel il se penche « il n'est point de reflet ».

Pas de reflet car, ici, tout est déjà reflet. Image sans épaisseur ni consistance prise dans le « miroir » de la pierre, hors duquel il n'est plus « temps », la mort venue, de « se jeter ». Alors que les scènes peintes semblaient matérialiser l'invisible, ouvrir autant de fenêtres sur l'au-delà qu'elles donnaient à voir comme continuation de la vie – sous terre, au tombeau ou dans le paysage heureux des enfers –, elles ne sont rien d'autre qu'elles-mêmes : pigments broyés étalés sur un support minéral. Elles disent ainsi la vie à jamais prise au piège d'une matière insensible. Fresques où le défunt se réduit à une image vaine, une « effigie » aussi « figé[e] » – le mot dans sa matière sonore n'en fait pas mystère – que l'est le « nom » gravé par le lapicide, un double pétrifié. Et pétrifiant si l'on en croit l'épitaphe du chasseur qui attribue à ce visage invisible, détourné dans la mort – dans la pierre de la paroi –, un pouvoir méduséen :

Craignez que je tourne la tête.
Qui verrait mon visage
Mourrait.

Impossible à regarder en face, comme le masque gorgonéen, ce visage absent – ou est-il simplement de profil, comme le sont les visages peints de l'Égypte ancienne ? – se révèle porteur de mort. Puissance thanatique active. Comment y voir le signe d'une réelle

survie *post mortem* ? Non, contrairement à ce que l'on aurait pu croire, le procédé qui consiste à emprunter les conventions de l'épithaphe antique pour faire décrire de l'intérieur, par le défunt lui-même, les scènes funéraires tracées sur les parois de sa tombe, n'est pas un moyen d'affirmer, sur le mode poétique, quelque croyance en une vie après la vie. Bien au contraire. Par la voix pétrifiée de la reine défunte, la mort apparaît sans équivoque comme le terme de toute chose. « Dans le rien », là sont les morts. Et s'il est possible à la souveraine de prétendre y être « belle encore », c'est seulement par le truchement de l'art – celui des peintures pariétales – qui éternise sa forme. Le « miroir » que lui tendaient ses servantes, en revanche, ne contient plus que le « vide » de son absence définitive.

La mort comme anéantissement. C'est là sans doute une conception gréco-romaine plutôt qu'égyptienne. Pour l'Égyptien en effet il existe un destin *post mortem*. À condition bien sûr que la tombe soit préservée dans son intégrité, que les cérémonies funéraires soient régulièrement accomplies et que, surtout, la vie du défunt ait été « conforme à un idéal qui se rapproche des sagesse égyptiennes, ce que font apparaître les dialogues des différents chapitres du Livre des Morts. [...] Le défunt convaincu d'iniquité était condamné en théorie à être mangé par la Grande Dévoreuse » ; mais celui qui avait franchi victorieusement l'épreuve de la pesée du cœur vivait après la mort. Si, comme en témoigne *Le Dialogue d'un homme avec son âme*, le doute a pu s'insinuer dans les esprits au cours de certaines périodes de troubles politiques et sociaux, il ne s'est jamais généralisé et n'a jamais donné lieu à des proclamations d'incroyance caractérisée. Le monde grec et le monde romain ont en revanche, en matière de théorie sur l'au-delà, une solide tradition de scepticisme voire d'incroyance affirmée. L'épicurisme n'a pas plus épargné la foi en l'immortalité de l'âme qu'il ne l'a fait des autres croyances religieuses. Épicure et après lui Lucrèce ont défendu la thèse de la matérialité de l'âme : assemblage d'atomes formés d'air et de feu, l'âme étroitement unie au corps est substance mortelle. Si les atomes qui la constituent perdurent par delà sa dissolution, c'est uniquement pour permettre à la nature de donner naissance à de nouveaux êtres que nulle conscience ne relie à l'ancien. Ainsi la mort peut-elle être considérée comme un anéantissement. C'est cette conception, assez répandue dans les milieux cultivés, qui transparait, par exemple, dans les vers de Catulle : « Les feux du soleil peuvent mourir et renaître / mais nous, quand une fois a péri / notre lueur il nous faut dormir / une nuit éternelle » ou dans certaines épigrammes funéraires caractéristiques de l'esprit épicurien, comme « il n'y a aucune souffrance là où il n'y a rien (*nil mali ubi nil est*) ». Ayant survécu jusqu'à la fin de l'empire romain, elle n'a pu être étouffée par des siècles de christianisme triomphant et a été léguée à l'Occident partiellement déchristianisé, voire post-chrétien, auquel appartient Jean Malrieu.

Avec les leçons de vie qu'elle a pu engendrer et que formulent bien des poèmes épigraphiques funéraires. Car si certaines épithaphe, marquées par la pensée platonicienne, chantent la mort comme libération de l'âme, enfin sortie du corps qui la tenait captive : « Celui-ci, alors que son âme mortelle était enfermée dans la forteresse du corps, a pu s'en aller chez les dieux d'en haut (*Qui cum, dum haberet clausam in castello animulam / mortalem, ad superos ire licitum est*) », plus nombreuses sont celles qui tirent

leur enseignement de la négation de toute survie spirituelle. Témoignant d'un épicurisme authentique, elles enseignent la sérénité par des proclamations comme : « Je n'étais pas, j'ai été, je ne suis plus, je n'en ai cure (*Non fui, fui, non sum, non curo*) » ; et, dans une formulation parfois non dénuée d'humour noir, invitent à voir dans la mort la fin des soucis et des souffrances de la vie :

Mes os reposent doucement, cela suffit pour un homme.
Je ne m'inquiète plus d'être soudain pris de faim,
je suis délivré de ma goutte, je n'ai plus à me donner moi-même en gage pour mon
loyer
et je jouis d'un logement éternel et gratuit

Reflétant l'hédonisme du défunt ou de ses proches, elles incitent les vivants à jouir des plaisirs éphémères tant que cela leur est possible, car « après la mort il n'y aura ni rires ni amours ni aucun plaisir (*post obitum nec risus nec lusus nec ulla / voluptas erit*) ». Dans les épitaphes imaginaires de « Fresque », Malrieu, qui reprend à ses modèles antiques leur portée philosophique ou éthique, entend bien donner à son tour à son lecteur une leçon de vie.

Que l'épitaphe malriucienne contienne une leçon, nul doute à cela. Les voix mortes que garde la pierre et que la lecture délivre prodiguent un savoir, fruit de leur expérience de la vie et de la mort. Du point de vue de l'absolu – qui se confond avec celui du néant –, elles disent le caractère « dérisoire » de la plupart des activités qui dévorent le temps des humains, y compris l'exercice du pouvoir suprême. Elles disent le manque persistant au cœur de la richesse, l'insatisfaction de « l'âme » « dans la pourpre », le salutaire enseignement que constitue l'épreuve anticipée de la mort qui désencombre de l'inessentiel. En guise de viatique, elles dispensent même d'explicites conseils, des préceptes de conduite. Très fortement injonctifs, le poème liminaire et le poème de clôture multiplient les exhortations, tantôt à l'impératif : « Sois fidèle », « Garde l'eau pure », « prends garde », « Ne laisse point », tantôt à l'indicatif futur : « Tu te souviendras. Tu seras fidèle », et ne répugnent pas aux formules gnomiques, telles : « À chacun selon sa mesure. / Il n'est point d'homme diminué », qui, péremptoires, font la leçon au même titre que les énoncés directement prescriptifs. Leçon, oui. Mais laquelle ?

Leçon d'abord de lucidité. Comme ses devanciers, Malrieu insiste sur l'inéluctabilité de la mort, inséparable de la condition humaine. Et pas plus qu'eux il n'hésite à rappeler au lecteur de l'épitaphe sa condition de passant. « [T]u partiras » note sans détours l'inscription finale. Et ce départ n'est pas réductible à celui du voyageur que sa piété – ou sa curiosité – a arrêté un temps près de la pierre gravée, et qui, une fois lue l'inscription, reprend sa route. Faisant suite à l'énoncé « Tu habiteras ta vie », la mention du départ sonne comme constat de mortalité. Habiter et partir. C'est là le destin du vivant.

Que la dernière épitaphe offerte à la lecture soit celle d'un intendant – lequel se trouve de ce fait chargé de clore la section, de tirer la leçon ultime – n'est pas indifférent. La fonction a valeur métaphorique. Comme l'intendant qui administre les biens d'un autre, le vivant, l'inscription le lui rappelle, n'est en effet que le « gérant de [son] domaine ». Ni ses terres ni sa demeure ni même son corps ou sa vie ne lui appartiennent en toute propriété, puisque, *volens nolens*, il en sera un jour dessaisi. Si le titre de propriétaire laisse supposer quelque chose comme une inaliénabilité, une pérennité de la

possession, comment le mortel pourrait-il y prétendre, lui dont la dépossession est la vocation même ?

Mais la certitude de se trouver un jour fatalement « dépossédé », eût-on été « prince », voire « roi », n'engendre nul désespoir. Ou alors ce que Malrieu appelle ailleurs un « désespoir léger ». Il est vrai que dépossession et délivrance sont apparues inséparables. Si, pour Malrieu comme pour l'auteur de telle épitaphe romaine : « La vie est un bien, la vie est un mal (*Vita bonum est et vita malum*) », la mort qui en prive ne saurait être perçue sur le seul mode douloureux du manque. Car ce qu'elle anéantit, ce sont les souffrances autant que les joies. Dissolvant les peines de quelque nature qu'elles soient, elle dissout notamment l'inquiétude spirituelle que manifestent au moins deux des voix incisées dans la pierre. Celle d'abord du « roi pêcheur », dont la désignation seule, par sa volontaire ambiguïté, renvoie aussi bien aux scènes funéraires de l'Égypte antique qu'aux aspirations mystiques de l'Occident chrétien, *via* le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et ses continuations. Celle ensuite d'un mort – d'une morte – plus insaisissable encore que les autres puisque la version définitive de son épitaphe lui a ôté jusqu'à sa fonction de « prêtresse » que l'on pouvait encore connaître sur le manuscrit. Toutes deux disent l'insatisfaction de « l'âme » dans le temps de la vie, l'une notant son attente et son malaise « dans la pourpre », l'autre son besoin des « blessures » de « l'amour » pour « respire[r] ». Or la mort, qui détruit toute grandeur matérielle, retire la défroque royale dont le poids oppresse et, anéantissant la chair, elle élargit les blessures de l'amour jusqu'à engloutir tout le corps dans sa propre béance, libérant du même coup l'âme jusqu'alors « bête captive ». Certes, en l'absence de toute croyance affirmée en une vie future, la délivrance équivaut sans doute à un retour au néant ; mais qu'importe, elle n'en existe pas moins : si la dissolution de l'âme dans le rien n'assouvit pas à proprement parler la faim spirituelle, elle apaise à tout le moins l'inquiétude qui, dans la vie, naissait de cette faim.

Ainsi, pas d'horreur de la mort dans les propos tenus par les défunts dont Malrieu, lapicide imaginaire, prétend graver le dire. Seulement, parfois, quelque mélancolie de ne plus vivre. Quelque nostalgie de la lumière diurne. C'est du moins ce que l'on peut deviner à travers l'épitaphe du premier inconnu qui le représente en « marche sur la route sombre où l'aiguillon du regret relance la course ». En quête apparemment de ce qui, dans la mort, est perdu, cet énigmatique « [o]bjet sans forme » dont il garde en mémoire le « nom », et qui pourrait bien être le jour : sans forme en effet – quoiqu'il contienne toutes les formes puisqu'il permet l'exercice du regard. Le jour, qui, pour les Anciens – Malrieu semble ne l'avoir pas oublié –, se confondait souvent avec la vie même, source de « chaleur perdue » et « sauvegarde » du voyageur qu'il maintient sur la bonne voie, insisterait dans la mémoire sous une forme verbale, celle, idéalisée, de son « nom » dont les lettres condensent en elles toutes les sensations, tactiles et surtout visuelles, désormais évanouies. Pour ces voix mortes, prises dans l'opacité de la pierre aveugle, insensible, il y a sans nul doute un regret du jour. Et, conjointement, de « l'amour », qui, puisque « ce qu'[il] a vu ne se flétrit point », garantit seul, selon l'inconnu, la persistance de certaines images dans un au-delà dont les ténèbres interdisent l'exercice du regard ; l'amour dont celle qui fut d'abord identifiée à une prêtresse « implore. / Encore une fois. / Le délice et le tourment ». Mais ni révolte ni refus de savoir, comme le prince, ses « paroles brèves

[...] dispersées » et de voir, comme la reine, son image s'effacer du miroir pour se dissoudre « [d]ans le rien ». Ou se fixer dans la pierre en « [g]estes évanouis », que leur inscription « sur les murs de la permanence » ne pérennise pas mais révèle, au contraire, dans leur irrémédiable fugacité. La leçon de lucidité n'est pas une leçon de nihilisme mais de « fidél[ité] au soleil », soit à la lumière et à la vie. Une injonction au bonheur, explicite dans la première inscription qui enjoint au passant de « [g]arde[r] l'eau pure et le regard heureux ». Ce qui équivaut, obliquement, à lui intimer de préserver la limpidité de son regard sur le monde quand bien même il sait ne pouvoir en jouir qu'un temps ; de ne pas laisser troubler ou ternir cette « eau pure » par la conscience de sa précarité.

Les épitaphes imaginaires de Jean Malrieu dispensent donc une sagesse à la fois douloureuse et sereine, qui est consentement à l'éphémère, sans vaine amertume. Adhésion pleine et entière à la vie quand la jouissance en est donnée. Mais acceptation de la finitude. S'agit-il alors d'un parti pris hédoniste qui inviterait à cueillir le jour ? ou, à tout le moins, d'une leçon épicurienne destinée à anéantir la crainte de la mort ? Pas exactement...

Contrairement à celle du convive, si présente dans les textes antiques pour dire le caractère éphémère de la vie et dont l'énoncé attribué à la jeune fille : « J'ai pris congé » perpétue le souvenir, la figure de l'intendant, apparue dans la dernière épigramme funéraire où elle est relayée par celle, plus modeste, du jardinier, fait porter l'accent sur la notion de responsabilité, d'ailleurs explicitement convoquée par les deux épitaphes initiale et finale, dont la première proclame le vivant « [r]esponsable un instant de la totalité de la terre », tandis que la seconde lui assène en écho : « Il faut un responsable. Tu l'es. » L'intendant doit veiller à la bonne marche du domaine ; le jardinier, avec plus d'humilité, à la fécondité végétale des terres. C'est lui qui doit prendre garde à ne point « laisse[r] l'ortie envahir les champs » sous peine de voir dépérir les fruits comestibles ; lui qui doit « épie[r] » les tout premiers signes, infimes, de la germination pour favoriser par ses soins la croissance des plantes et permettre aux « printemps » à venir, simples graines encore en dormance « sous terre », de s'épanouir en fleurs et en fruits. À son exemple, le vivant a charge du monde durant le temps de sa vie. Il ne s'agit pas seulement pour lui de jouir des plaisirs terrestres. Il lui faut contribuer à la bonne marche du domaine ; maintenir l'ordre et, comme le dit l'épitaphe de la reine, « assurer l'équilibre du monde ». On est bien loin ici de la figure antique, hédoniste, du convive attablé au banquet de la vie. L'intendant et le jardinier évoqueraient plutôt telle ou telle parabole biblique. Encore que nul maître divin ne vienne, à ce qu'il semble, rétribuer la peine de ces bons serviteurs. S'il est possible qu'un jour leur soient « demand[és] des comptes », c'est par « les vergers » seuls ; soit la terre elle-même qui, laissée à l'abandon, pousse sa plainte muette en broussailles, en ronces, en orties. Le vivant est « responsable », nul doute à cela, mais il l'est seulement devant lui-même et devant ce qui, du monde, perdure au-delà de sa mort et de sa vie ; non devant un Dieu transcendant qu'il lui faudrait servir. Et qui lui octroierait en récompense une éternelle vie après la vie.

D'ailleurs les épitaphes de Jean Malrieu n'aspirent pas à l'éternité que les religions de salut promettent à leurs adeptes. Livrant l'essentiel de leur sagesse, la formule conclusive le dit bien : « L'éphémère est notre victoire et l'immortalité un châtement ». D'une frappe abrupte où se confirme la fiction épigraphique, dotée d'une autorité

proprement *sentencieuse* par le parallélisme antithétique qui affronte terme à terme les deux couples de substantifs et que vient soutenir le jeu des échos phoniques – en particulier les modulations des sonorités vocaliques sous l’accent, d’« éphémère » à « immortalité », de « victoire » à « châtement » –, elle sonne comme un renversement paradoxal de tous les rêves d’immortalité personnelle nourris par les cultes osirien, éleusinien ou chrétien. Il s’agit d’accepter d’être dans le temps, d’être emporté et non de résister à cet emportement pour s’établir à demeure dans l’éternité, à l’abri de toute altération, de toute usure, de toute menace. Dans la mortalité, dans le trépas, là est la grandeur humaine. Non dans l’immuable pétrification du hors temps que refuse Malrieu.

Loin de manifester la moindre nostalgie d’un temps où l’angoisse de la mort pouvait être conjurée par des pratiques funéraires nombreuses et complexes, « Fresque » exhume donc un monde ancien – celui de l’Égypte pharaonique – et un modèle formel ancien – l’épithaphe en vers – pour affirmer un choix éthique contraire à celui que semblait induire la référence égyptienne. Pour les Égyptiens du temps de Toutankhamon, très préoccupés de la vie après la vie, tourmentés par la perspective de la « seconde mort » que pouvait entraîner l’abandon du culte funéraire, « l’éternité » n’avait rien d’un « châtement ». Bien au contraire. Civilisation des tombes monumentales, l’Égypte est tout entière tournée vers la quête de l’immuable et de l’éternel. C’est en tout cas l’impression qu’elle produit sur nombre de ses visiteurs, tel Philippe Jaccottet qui, dans ses notes de voyage, revient de façon insistante sur ce qui lui est apparu comme une « obsession de l’éternité » « imposé[e] au temps [...] pendant près de trois millénaires » à travers une admirable pérennité des rituels et de l’art. Malrieu lui-même laisse d’ailleurs transparaître une vision comparable de l’ancienne Égypte quand il nomme « murs de la permanence » les parois peintes des hypogées de la Vallée des Rois. L’architecture funéraire devient ainsi la forme solide du désir d’éternité animant tout un peuple. Mais cette tension vers l’éternel, cet idéal unanime de pérennité, les poèmes de « Fresque » ne l’assument pas. Les épithaphes de Jean Malrieu disent, à l’inverse, la gloire du passage et de la dépossession. Il y a là quelque paradoxe. L’épithaphe s’inscrit en effet – et peu importe que l’inscription soit réelle ou relève de la seule convention littéraire – dans une matière dure, minérale, apte à résister au passage du temps, à pérenniser l’éphémère – au premier chef le nom du défunt. Or les épigrammes poétiques funéraires rassemblées dans la quatrième section de *La Vallée des Rois* effacent tout nom et ne revendiquent nulle fonction mémorielle. Ou peut-être une fonction mémorielle singulière, s’il s’agit de fixer non la mémoire du mort mais celle de la seule mortalité.

Contradiction entre la forme adoptée et le propos tenu ? Peut-être pas si l’on songe que la fiction épigraphique mise en place par le poème liminaire est inséparable de l’autre fiction directrice, celle que pose le titre de la section : « Fresque ». Si elles sont en principe conçues pour durer, les peintures murales qui gardent dans la tombe la fraîcheur des couleurs de la vie ne sollicitent pas l’imaginaire de la dureté et de la durée au même degré que la pierre qui l’active presque immanquablement – au mépris d’ailleurs de l’observation qui conduit à reconnaître sur ce matériau réputé durable l’usure du temps. Les pigments colorés appliqués sur le plâtre frais évoquent plutôt la relative fragilité d’une matière friable. Tenant à la fois de l’inscription épigraphique et de la fresque

funéraire, les poèmes de Jean Malrieu se rêvent en fait sur le mode duel et tensionnel qui caractérise un certain nombre d'énoncés de *La Vallée des Rois* tels « Moitié caillou, moitié jasmin » ou « Moitié sang, moitié caillou » dans lesquels la rigidité, la solidité pérenne du minéral s'allie tantôt à la souplesse exubérante du végétal – et à l'évanescence de son parfum –, tantôt à la fluidité circulante du liquide vital. À la compacité pétrée de la forme brève, au caractère lapidaire de la syntaxe répond d'ailleurs, dans « Fresque », l'élasticité du vers qui, s'il se contracte parfois jusqu'à se durcir en petite concrétion verbale, peut très bien s'étirer au delà de la mesure de douze syllabes et déborder les limites de la ligne, pareil à une tige volubile – ou à l'épanchement du flux humoral. De manière significative, dans la deuxième épitaphe, le minéral se dépouille de ses propriétés pour prendre valeur organique. Dite en terme de « cicatrice », l'« inscription » s'identifie à une trace corporelle imposant de voir dans la surface minérale une peau. Que l'incision soit, en outre, pratiquée « dans la saignée de la pierre » ne fait que renforcer la métaphore physiologique en la filant jusque dans la profondeur matérielle. La formule réactive en effet le sens de l'expression figée sous-jacente, qui conduit à parler des veines de la pierre dure pour désigner les marques qui y serpentent. La matière pétrée, confondue avec un organisme irrigué par le sang, à la fois peau et profondeur charnelle, devient matière vivante et sensible – mais aussi précaire –, pierre-corps vivifiée par ses humeurs. Et, de ce fait, vulnérable.

La fresque porte dans son nom même trace de l'humide qui a présidé à sa naissance. La cicatrice suppose, préalable à son apparition, le suintement ou l'épanchement sanguin. Ainsi fiction directrice et métaphore de rencontre se conjoignent pour le dire : la poétique à l'œuvre dans « Fresque » n'est pas réductible à une poétique de la dureté minérale où s'inscrirait le désir tenace de durer. Il s'agit plutôt d'une poétique de la tension entre les contraires : rugosité et douceur, rigidité et souplesse, solidité et fragilité, indissolublement liés dans l'emblème ambivalent de la pierre-peau ou de l'inscription-cicatrice comme ils le sont dans la double fiction directrice de l'épitaphe et de la fresque. Une telle poétique est inséparable d'une attitude existentielle où l'adhésion vitale à l'instant ne se dissocie pas de la préoccupation du futur parce qu'à la conscience lucide de la précarité de l'individu répond celle, non moins vive, de la durée de la terre et de l'espèce. Rien d'étonnant alors à ce que l'imaginaire malrivucien ait conjugué référence à l'Égypte pharaonique et allusion au monde gréco-romain. Conjoignant peut-être en ces deux civilisations implicitement dotées d'une valeur emblématique la pétrification de l'éternel et la coulée du temps dont l'auteur de *La Vallée des Rois* se voulait « serviteur [...] autant son serf que son seigneur ».