

### **Inengageable et révolutionnaire : la poésie, terrain sensible de l'action politique**

L'histoire des relations entre poésie et politique au vingtième siècle est, à l'image de ce siècle lui-même, violente et jonchée de cadavres : celui de Federico García Lorca, certes, mais aussi de Sabahattin Ali (Turquie), Amilcar Cabral (Guinée Bissau), Erich Mühsam (Allemagne) ou encore Mikey Smith (Jamaïque). La poésie, souvent considérée comme la forme superlative de ce qui, dans la littérature, tourne le dos au monde social pour se livrer à un exercice d'auto-contemplation esthétique, entretient pourtant avec l'action politique une relation tumultueuse mais continue, une sorte de correspondance souterraine mais durablement fructueuse. Au-delà du triste décompte des martyrs de la poésie auquel nous nous livrions à l'instant, auquel on pourrait ajouter la liste plus longue encore des poètes persécutés, emprisonnés ou contraints à l'exil, on peut observer que la poésie a eu tendance tout au long du vingtième siècle à s'inviter sur les estrades, surgissant avec force dans les moments de crises politiques et de révolte collective. Les mouvements politiques liés aux décolonisations, au féminisme, à la défense des minorités, à la lutte contre le fascisme et l'impérialisme, ont souvent vu émerger en leur sein des voix de poètes prêtes à faire mentir ceux qui souhaitent réduire la poésie à l'image de l'« aboli bibelot » mallarméen. Le but de cette communication sera de proposer quelques pistes de réflexion sur cette « action poétique » aussi prégnante historiquement qu'elle est délicate à cerner, à définir théoriquement, en prenant en compte certaines des principales réflexions proposées à ce sujet en France, mais aussi dans le monde hispanophone et même anglophone, comme les références explicites de Darwich à William Butler Yeats et Seamus Heaney nous y invitent.

Il est intéressant pour commencer de prendre l'énoncé de la question au mot, de jouer le jeu de cette formulation. « Formes de l'action poétique » Cette expression, dans sa formulation même, met en tension deux tendances majeures du discours sur la poésie : l'historicisme, d'une part, et le formalisme de l'autre. Cette opposition a donné lieu à des prises de position tranchées, des prises de parti définitives dans un sens ou dans l'autre, mais il est en réalité difficile d'éviter totalement ces deux lignes de fuite du discours sur la poésie. Si la poésie est politique, c'est nécessairement que d'une façon ou d'une autre, les « formes » qu'elle propose au lecteur ont quelque chose de politique, peuvent être lues à partir d'une grille de lecture politique. Que l'on remplace le mot de « forme » par un autre, comme « rythme » par exemple chez Meschonnic, ne change pas le fait qu'il s'agit de considérer la parole poétique comme possédant une dimension politique qui n'est pas réductible à son seul contenu, à son message. Écoutons l'auteur de *Critique du rythme* exprimer cette idée avec sa verve habituelle : « La Terreur est dans l'empire de la symétrie et de la régularité, l'empire de l'identique qui fait l'étroite grille par où doit passer le discours. La Terreur est dans la quête de l'unité, non dans la recherche du multiple. » (p. 140) La tension entre unité et multiplicité que pointe Meschonnic est à la fois politique et esthétique, on pourrait même dire que c'est une idée politique qui se trouve formulée à travers des termes inhérents à l'idée de « forme » (symétrie, régularité, unité).

Dans l'expression « Formes de l'action poétique », on peut entendre le terme de « formes » de deux manières différentes. Dans un sens faible, d'abord, que l'on pourrait

reformuler comme « les diverses modalités possibles de l'action poétique » : notre corpus nous d'ailleurs des exemples différents et passionnants de ces modalités possibles (témoigner, dénoncer, déplorer, louer, raconter) ; on peut également entendre le terme de « formes » dans un sens fort : les « formes » comme configuration, comme ensemble de traits propres à une réalité et qui permettent de l'identifier, voire même « formes » au sens très spécifique de formes poétiques – dans notre cas, le *romance* espagnol, le poème long du Darwich « lyrique-épique », ou encore le fragment chez René Char. Le sujet tel qu'il est formulé nous amène forcément à interroger le point de recoupement de ces deux acceptions : les formes poétiques peuvent-elles être comprises comme des façons d'agir ? On dit souvent que l'art « met en forme » le monde, mais la « forme » ne peut-elle pas aussi incarner l'impuissance de l'art ? En effet on dira que quelque chose revêt sa « forme définitive », sa « forme originale », que quelque chose se fait « dans les formes », que l'on « donne forme » à quelque chose ; on parlera d'une « forme pure », mais l'on dira aussi de quelque chose qu'il est « de pure forme ». Dans des expressions comme « pure formalité », « formalisme », « le fond et la forme », ce terme qui semble garant d'authenticité, de coïncidence à soi-même, se met à signifier le contraire. On retrouve ici l'ambivalence du rapport à la poésie même, suspecte d'artificialité depuis Platon.

« Inengageable », selon le terme de Benoît Denis, et « révolutionnaire » selon celui d'Octavio Paz, la poésie tend vers la forme, ou les formes, autant que vers leur questionnement et leur subversion. Ce dilemme interne n'est une contradiction que pour qui souhaite trouver dans la poésie une parole de vérité et de sens, sur le modèle de la révélation. Nous prenons au contraire le parti d'y voir un dilemme productif et fondateur. Si la poésie est un terrain sensible de l'action politique, c'est peut-être parce que les poètes se sentent liés, engagés, par quelque chose qu'ils nomment poésie, auquel ils prêtent un certain nombre de caractéristiques, et qui entre en tension avec d'autres contraintes qui se présentent à eux – en particulier, dans le domaine politique en tant que tel. « L'action poétique » serait dès lors une forme de responsabilité particulière, une **double responsabilité** : responsabilité envers le présent, ou envers l'une de ses régions, et responsabilité envers quelque chose qui se nomme poésie.

Le rapprochement des termes de « poésie » et d'« action » fait généralement des étincelles. La revue fondée à la suite de la grève des Dockers de Marseille en 1950 prenait une position forte dans le champ littéraire en adoptant le beau titre d'*Action poétique*. Seamus Heaney a marqué les esprits en proposant son idée d'« action lyrique » (« lyric action »), tout comme l'a fait dans une moindre mesure Christophe Hanna avec celle d'une « action directe » de la poésie. Les réactions opposées au premier, à qui l'on a pu reprocher de s'éloigner de la poésie en lui mêlant des considérations politiques, mais aussi au second, sont particulièrement éloquentes. Dans une recension critique de l'ouvrage de Christophe Hanna, *Poésie action directe* (paru en 2003), Pierre Le Pillouër ne retient pas ses sarcasmes : « On croyait depuis quelques années déjà, plus de deux décennies sans doute, en avoir fini avec les illusions de la génération de 68, (...), sur une poésie « cherchant l'impact politique » et produisant des œuvres « qui affichent une intention d'agir voire programment un processus d'action » : c'est pourtant l'utopie romantique, lyrique et touchante, proclamée par le jeune universitaire

Christophe Hanna dès la quatrième de couverture. [...] on frissonne déjà à l'idée des terribles ravages que vont provoquer [les poètes contemporains] pour l'ordre et ses instruments médiatiques », « le Pouvoir va trembler sur ses bases ».

La puissance polémique de l'association de l'idée de poésie à celle d'action politique doit beaucoup à la manière dont s'est cristallisée l'idée de littérature engagée dans les années d'après-guerre. Benoît Denis rappelle bien dans *Littérature et engagement* que l'expression a d'abord un sens contextuel bien précis, renvoyant à un moment de la littérature française qui a atteint son paroxysme entre 1945 et 1955 avant de se voir supplanté par des doctrines plus formalistes. Ce moment culminant est le résultat de trois grands phénomènes : 1) l'autonomisation du champ littéraire aux alentours de 1850 ; 2) l'apparition au tournant du 19-20<sup>e</sup> siècle d'un nouveau rôle social, celui de l'« intellectuel » (affaire Dreyfus et « J'accuse » du 13 janvier 1898) ; 3) révolution d'octobre 1917, qui a un effet important chez les avant-gardes (en particulier, en France, les surréalistes) : on veut faire un art qui soit lui-même révolutionnaire par homologie entre l'art et la vie (« homologie structurale », Benoît Denis, p. 24), briser les formes traditionnelles pour régénérer la société. Surréalisme et communisme sont solidaires car ils accomplissent des opérations homologues dans leurs champs respectifs. Cette dimension apparaît dans le *Second manifeste du surréalisme* (celui de 1929) : on y trouve une analogie entre la puissance « révolutionnaire » de la poésie et la révolution marxiste. Mais les surréalistes restent indépendants des dogmes énoncés par le PC et le PC ne les prend pas au sérieux. Si la tentation du Jdanovisme a pu exister chez certains auteurs proches du PC (Aragon en particulier), elle n'a pas du tout convaincu nos trois poètes malgré leurs accointances communistes. Aragon doit d'ailleurs quitter le mouvement surréaliste pour devenir le poète officiel du PC. Le paradigme de la littérature engagée sera une réaction contre cette posture avant-gardiste : il s'agira à l'inverse pour ces écrivains engagés d'agir directement sur la société, de participer de façon directe au processus révolutionnaire. La littérature, dans la version sartrienne de l'engagement, se trouve mise au service du progrès. Mais, et c'est là un point fondamental pour la question qui nous occupe ici, Sartre ouvre *Qu'est-ce que la littérature* en distinguant prose et poésie pour exclure la poésie de l'engagement : la poésie est « inengageable » (Denis p. 71) car elle s'écarte par définition de la communication courante. C'est l'origine historique du dilemme entre la forme (à travers l'« homologie structurale ») et l'action.

Dans une large mesure, les efforts des poètes modernes qui se sont confrontés à la question politique a consisté à chercher dans la poésie des ressources qui permettraient de continuer à inscrire leur poème dans le présent, et d'inscrire le présent dans leur poème, sans céder à ces deux risques – la pure contemplation petite-bourgeoise de la forme comme analogie, et l'abandon de la poésie au profit de l'écriture, selon un système de double-contrainte. On peut identifier dans notre corpus poétique quatre modalités principales d'inscription du présent (dans sa dimension politique, collective) au sein du texte poétique - représenter, témoigner, émouvoir, raconter. « **Représenter** » : non seulement au sens de ce qui est représenté, dépeint, mis en scène, mais au sens de « parler pour ». Même s'ils s'en sont défendu, nos poètes ont orienté leur écriture dans une direction donnée, ils ont dessiné dans leurs oeuvres un « nous ». Dans une certaine mesure, chacun désigne les siens, et désigne un

ennemi. « **Témoigner** » : Dans *The Government of the Tongue*, Seamus Heaney, définit son concept d'action lyrique (« lyric action ») comme une manière radicale de témoigner du présent (noter que Heaney est une référence pour Darwich cf *Palestine comme métaphore* p. 23). Pour Heaney, le rapport particulier du poète au langage fait de lui un témoin sincère des événements du présent et un allié des plus faibles. « **Émouvoir** » : Tout ce qui fait que les ressources expressives de la poésie peuvent- se révéler efficaces, dans une rhétorique de l'indignation, de la condamnation, voire de l'éloge : ou quand la poésie devient une parole « d'acides et de flammes » (Octavio Paz) :

Aujourd'hui, je rêve à un langage de couteaux et de becs, d'acides et de flammes. Un langage de fouets. ..Un langage qui coupe la respiration. Qui racle, taille, tranche. Une armée de sabres. Un langage de lames exactes, d'éclairs affilés, poignards infatigables, éclatants, méthodiques. Un langage-guillotine... Un vent de couteaux qui déchire et déracine et déshonore les familles, les temples, les bibliothèques, les prisons, les bordels, les collèges, les asiles, les usines, les académies, les tribunaux, les banques, les amitiés, les tavernes, l'espérance, la révolution, la charité, la justice, les credo, les erreurs, les vérités, la vérité... (*Aigle ou soleil ?*, trad. Jean-Claude Lambert, *Liberté sur parole*, Paris, Poésie Gallimard, 1971, p. 55.)

Le meilleur exemple de cette dimension est peut-être « Par la bouche de l'engoulement » de Char (Châtiment ! Châtiment !). Chez Darwich, la parole est plutôt « d'acide » que « de feu », maniant volontiers des figures d'atténuation pour rendre l'horreur d'une situation palpable (dans le récit du soldat dans « Le soldat qui rêvait de lys blanc »). Et enfin, « **Raconter** » : le poète articule des embryons de récits collectifs. On ne peut pas manquer d'évoquer le rapport de la poésie du vingtième siècle au modèle épique, présent surtout chez Darwich avec son concept de poésie lyrique-épique. Si l'on en croit le concept de « travail épique » avancé par Florence Goyet (*Penser sans concepts*) l'épopée est le lieu d'un « travail épique » répondant à une situation de crise pour donner au public « une prise intellectuelle sur [son] présent chaotique » et lui permettre de « visualiser obscurément, mais profondément, quelle sortie peut se trouver à la crise, selon quelles lignes radicalement nouvelles la société peut être reconstruite. » (p. 557). On citera ici cette déclaration de Mahmoud Darwich à propos de son projet d'épopée lyrique :

« L'Histoire y servirait de scène où circuleraient librement peuples, civilisations et cultures. Je suis en quête de mon identité conformément aux lois de métissage, de choc et de cohabitation de toutes les identités. Je veux que l'hymne prenne pied dans l'espace ouvert de l'Histoire. Je ne sais jusqu'où me conduira cette quête, mais je sais que son point de départ est la multiplicité des origines culturelles. Dans un tel projet, la poésie se heurte au racisme culturel et rejette toute culture fondée sur la pureté du sang. Ne sommes-nous pas les enfants d'une région qui depuis la nuit des temps est le théâtre d'interactions, positives et négatives ? » (*La Palestine comme métaphore*, p. 81)

Mais dans ces quatre fonctions, représenter, témoigner, émouvoir et raconter, le poète se trouve rattrapé par la poésie, qui vient troubler son action. Parce que la poésie nous place dans un état de conscience extrême du fonctionnement du langage, de son pouvoir et de ses pièges, nos poètes ont parfois des réticences à représenter, à parler pour, à désigner l'ennemi,

une angoisse face à la possibilité de témoigner ou de fonder une mémoire (voir Darwich, « Ahmad Al-Zaatar »), une conscience aiguë des pouvoirs mensongers de la parole (*Feuillets d'Hypnos*). On voit comment le double engagement envers une région du présent et envers quelque chose d'à la fois indéfinissable et d'impérieux qui se nomme poésie constitue un dilemme productif, fondamentalement créateur.

Nous voudrions avancer ici pour finir une hypothèse qui permet peut-être de clarifier l'idée de « formes de l'action poétique » en nous référant à la conception des formes développée par Caroline Levine dans son ouvrage *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, paru en 2015. Levine nous invite à dépasser l'opposition traditionnelle entre formalisme et historicisme en incluant dans le terme de « forme » les formes esthétiques, certes, mais également les formes sociales, les formes de vie. Pour Levine, on peut qualifier de « forme » tout type d'organisation, tout ce qui organise, « tous les motifs (*patterns*) de répétition et de différence ». Il ne faut pas voir l'œuvre littéraire comme proposant « une forme » unifiée qui résoudrait tous les dilemmes et tensions mis en jeu, mais penser en termes d'interactions et de tensions entre plusieurs formes. Une œuvre n'est pas « une forme » où tout se résout, mais un espace de tension entre plusieurs formes. Dans ce sens, on peut penser que la poésie est elle-même une « forme sociale », ou plutôt, un ensemble de formes sociales, dont nous-mêmes, lecteurs, enseignants, critiques, étudiants, traducteurs, éditeurs, etc., sommes les acteurs.

La poésie, cet objet si difficile à définir mais que dont poètes ont profondément le sentiment qu'il existe, d'une part, mais aussi et surtout qu'il porte en lui certaines valeurs qui les engagent, est le nom de cet ensemble de « formes » à la fois sociales et esthétiques, de ce « faire ensemble ». Que l'on repense à l'« action lyrique » chère à Heaney, qui voit chez Ossip Mandelstam un témoin essentiel de son temps car sa fidélité à la poésie est synonyme de fidélité à sa conscience (*The Government of the Tongue*) ; que l'on songe encore à W. B. Yeats (autre référence de Darwich) qui affirme sa croyance en une responsabilité morale du poète dans le poème comme lieu spéculatif, lieu de l'imaginaire et des sonorités (*Responsibilities*) ; que l'on pense à Pablo Neruda pour qui « La poésie est toujours un acte de paix. Le poète naît de la paix comme le pain naît de la farine. » (*J'avoue que j'ai vécu*, p 209) ; ou que l'on songe enfin à Octavio Paz, qui affirmait dans *L'autre voix* :

« J'ai compris très tôt que la défense de la poésie, si méprisée à notre époque, était inséparable de la défense de la liberté. D'où mon intérêt passionné pour les sujets politiques et sociaux qui ont agité notre temps. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, j'ai rencontré André Breton et ses amis. Aujourd'hui, je ne partage plus beaucoup de leurs idées philosophiques et esthétiques, mais mon admiration est demeurée intacte. Dans les écrits comme dans la vie de ces hommes, la liberté et la poésie sont un même visage flamboyant, séducteur et tempétueux. (...) La liberté n'est pas une philosophie, pas même une idée : c'est un mouvement de la conscience qui nous pousse, à certains moments, à prononcer deux monosyllabes, Oui et Non. Dans leur brièveté instantanée, comme dans la clarté de l'éclair, c'est le signe contradictoire de la nature humaine qui se dessine. » (p. 71)

Pour tous ces poètes, il existe quelque chose qui s'appelle « poésie » et auquel certaines valeurs sont associées, une forme sociale, une forme de vie qui les engage et peut entrer en

tension avec d'autres formes sociales, d'autres types d'organisation (des partis politiques, par exemple). On peut revenir ici à Henri Meschonnic, qui utilisait le terme de « forme » dans un sens proche quinze ans avant Caroline Levine dans le « Manifeste pour un parti du rythme » : « Contre toutes les poétisations, je dis qu'il y a un poème seulement si une forme de vie transforme une forme de langage et si réciproquement une forme de langage transforme une forme de vie ».

Nous-mêmes en tant qu'enseignants, critiques, lecteurs, etc., sommes donc les acteurs d'une « action poétique », et il peut être intéressant d'insister sur ce point en guise de conclusion. Il y a peut-être derrière cette idée un abandon de l'héroïsme très valorisant associé à une certaine conception de l'action politique, mais sans nécessairement renoncer à d'autres perspectives d'action, il n'est pas forcément mauvais d'accepter d'habiter cet espace minuscule mais bien réel qui est le nôtre en toute conscience... à l'instar de Gilgamesh ce grand héros qui effectue un parcours initiatique au terme le quel il comprend que l'immortalité n'est pas accessible, et qu'il lui faut accepter sa vie telle qu'elle est, ici-bas, dans les petites choses du quotidien, et à qui Darwich demande à la fin de son poème « Le puits » (p. 325) : « Toi Gilgamesh, éternel en ton nom, / Sois mon frère ! »