

Exposé du 20 janvier 2017, Journée d'agrégation à l'Université Paris Sorbonne (org. Laure Michel et Anne Tomiche)

**« Je parle de si loin » : Aspects de la communication poétique dans les œuvres au programme.**

**Carole Boidin, Université Paris Nanterre**

**VERSION DE TRAVAIL, PROVISOIRE**

**Introduction**

- Les propos que je vais tenir, dans le prolongement de certaines remarques que nous avons élaborées avec Emilie Picherot et Eve de Dampierre<sup>1</sup>, partent d'un constat assez simple. Les trois poètes partagent précisément l'ambition d'être poètes, selon des conceptions finalement assez proches, héritées de leur héritage moderniste commun et de leurs expériences, bien que critiques, de milieux d'avant-garde. Ils mènent tous les trois, notamment dans ces recueils, une réflexion, certes très partagée, sur ce que c'est que la poésie par rapport à d'autres pratiques, et sur le poème comme lieu de cette pratique, sur la page, dans l'espace sonore, dans les mémoires. L'interface entre expression (qui pose problème) et communication d'une signification à un destinataire est au cœur de cette réflexion, que Georges Mounin avait jadis rattachée aux enjeux de la « communication poétique »<sup>2</sup>, à savoir ce qui fait d'un énoncé linguistique un poème. Si Mounin essaie d'approcher ce phénomène dans l'effet qu'un poème a sur son lecteur, il me semble ici important de remarquer que les trois poètes, à la fois croient en cette communication, la guident, et la problématisent, sans cesse, mais sans que ce souci devienne l'objet essentiel des poèmes, toujours conçu pour communiquer un sens, et non pas seulement pour représenter l'acte poétique.

Présenter quelques tendances de cette réflexion me permettra ainsi, je pense, d'évoquer sur des bases simples de grandes questions importantes à mobiliser pour comparer les trois œuvres : le choix de l'énonciation à la 1<sup>er</sup> personne (singulier et pluriel), la formulation poétique d'une expérience du monde, mais aussi le rapport au destinataire dans l'énoncé (*addressee*) et, plus pragmatiquement, au lecteur. C'est donc de lyrisme, de rapport au langage et à l'image, et d'engagement qu'il sera question.

Pour terminer ce propos liminaire, je me propose de considérer avec vous le fameux feuillet 88 des *Feuillets d'Hypnos* de Char : « Comment m'entendez-vous ? Je parle de si loin... ». Ce feuillet peut être pris dans deux pratiques de lecture : en tant que feuillet numéro 88, qui suit le célèbre feuillet 87 dans lequel un Je signe du nom d'Hypnos une lettre d'instruction à Léon Saint-Germain, pseudonyme éclairé par une note de bas de page et qui renvoie donc à l'expérience de chef de résistance de Char. Prolongement de cet échange épistolaire crypté et dangereux, ou prise de recul, le feuillet 88 manifesterait une forme d'inquiétude du sujet, entre ses différentes missions. Mais à lire ce feuillet plus isolément, une lecture complémentaire est possible. Le « vous » et le « Je » ne sont en effet plus désignés par des références précises, et c'est l'interlocution même qui se trouve au cœur de ce feuillet. Or, pragmatiquement, poser une question sur les modalités de l'écoute suppose l'existence de cette écoute. Un Je affirme ainsi qu'un « vous » l'entend, et demande à ce ou ces interlocuteurs de décrire par quels moyens, ou plutôt par quel prodige ils l'entendent, « comment » prenant ici l'allure d'une question rhétorique marquant l'étonnement. Cet étonnement s'explique dans la phrase suivante, le lien étant implicite dans la juxtaposition des phrases. Le Je se définit comme une

---

<sup>1</sup> Voir notamment C. Boidin, E. de Dampierre-Noiray et E. Picherot, *Formes de l'action poétique (...)*, Paris, Atlande, « Clés concours – Littérature générale et comparée », 2016, et divers documents déposés sur le site [www.lgcma.hypotheses.org](http://www.lgcma.hypotheses.org).

<sup>2</sup> Mounin, G., *La Communication poétique*, précédé de *Avez-vous lu Char ?*, Gallimard, Paris, [1947] 1969

entité parlante mais aussi distante. Or par un phénomène étonnant (marqué par l'interrogation rhétorique) et mystérieux (marqué par les points de suspension), la communication fonctionne malgré la distance et malgré l'absence d'identification du Je et du Vous. S'adressant à n'importe quel destinataire dans le cadre des *Feuillets d'Hypnos*, ce fragment pose, en acte, une définition de la communication poétique : un Je distant et qui pourrait référer à n'importe qui, se fait entendre de façon efficace mais prodigieuse, par un Vous tout aussi indistinct, et alors même qu'il n'ont tous deux qu'une existence écrite. C'est l'acte même de la lecture qui est ainsi définitoire de la poésie – une définition fragile car elle suppose la coopération du lecteur.

Or le feuillet 88 peut également soulever un autre enjeu : comme souvent chez Char, la signification est d'autant plus dense que les mots sont polysémiques. Evidemment, « comment m'entendez-vous » pose aussi la question de la compréhension : à prendre le verbe « entendre » dans ce sens, le feuillet devient une interrogation sur la façon dont le lecteur entend, comprend, le Je qui s'exprime de loin, depuis le moment de la composition du poème. La lecture poétique est alors doublement compliquée : à la difficulté de l'expression, par un Je qui se tient à distance et parle de loin à un lecteur qui l'entend tout de même, qui s'avère coopératif alors même que la distance peut brouiller l'écoute, s'ajoute la difficulté de la transmission et les aléas de la réception. Qu'est-ce qui se communique dans l'acte poétique ? Le poète y a-t-il un droit de regard ? ou plutôt un devoir de guidage ?

Pour explorer toutes ces questions, sans viser l'exhaustivité, je me propose de revenir d'abord sur la façon dont les poètes élaborent l'énonciation des poèmes (et en particulier l'usage de la première personne) afin de faire advenir, malgré un temps de crise, une expression qui puisse être communicable et universalisable. Je reviendrai ensuite sur la façon dont les poètes représentent les difficultés de la circulation du sens mais imposent cependant au lecteur, en surplus, différentes formes de détours qui garantissent « l'expansion continue » du poème au-delà du moment de la composition.

## 1. Mise à distance et exploration du Je

Le travail de la première personne chez les trois poètes peut s'éclairer de ce que Jean-Marie Maulpoix [1998] dit du Je qui s'exprime dans la poésie lyrique moderne et qu'il définit à partir de ce que le poète Ferlinghetti appelle une « quatrième personne du singulier », [« Il », *Un regard sur le monde* (1969), p. 111] : « Cette quatrième personne n'est ni le 'Je' biographique de l'individu, ni le 'tu' dramatique du dialogue, ni le 'il' épique ou romanesque, mais une personne potentielle et contradictoire que travaillent de concert ces trois instances. Elle dit 'je' afin d'exprimer, d'ordonner et de contrôler comme elle peut cette étrangeté qu'elle demeure à elle-même. Elle dit 'tu' car elle a besoin du détour d'autrui pour se saisir, ou pour localiser les 'autres' qu'elle porte en elle [...] c'est dire que le travail de la langue l'écarte toujours davantage de la subjectivité d'où il provient. Cette quatrième personne ira jusqu'à parler de soi en disant 'il' ou 'elle', parce que l'expérience qu'elle fait de la langue porte en soi sa propre critique et met la subjectivité à distance, en l'objectivant. Enfin, elle dira 'nous' parfois, en maudissant la débauche commune comme Baudelaire au seuil des *Fleurs du mal*, ou en rêvant d'une collectivité humaine réunie et requalifiée qui lui ferait don d'une identité heureuse. » [Maulpoix, 1998, p.36-37, voir aussi « La quatrième personne du singulier », dans Rabaté 1996, p.147-160]. Particulièrement éclairante pour l'œuvre de Char, cette appellation permet également de comprendre la complexité de l'énonciation dans les trois recueils et le recours à divers masques.

**Char** : Malgré les indications de lieux et de noms dans *Fureur et mystère*, qui invitent le lecteur, en particulier dans *Feuillets d'Hypnos*, à une identification biographique du *Je*, tout l'effort du poète tend vers l'universalisation de son expérience singulière. Renversant une métaphore fréquente chez les Romantiques, Char rappelle que « le poète tourmente à l'aide d'injaugeables secrets la forme et la voix de ses fontaines » (*Partage formel*, XLIV, p. 76). Les sources de l'inspiration personnelle et subjective doivent être tourmentées selon des processus qui relèvent du mystère, ce qui rappelle l'association dialectique de la fureur et du mystère dans le titre. Ce processus passe notamment par le fait de minimiser le biographique : Char ne cesse de rappeler que l'individu est un être contingent, agent de certains gestes ou siège de certaines pensées et émotions par le biais de circonstances proches du hasard (on pourrait lire selon cette perspective l'Argument des *Feuillets d'Hypnos*).

Au-delà de sa parenté avec une pensée existentialiste, plutôt proche de Camus, de l'engagement, ce type de méditation relève, notamment dans *Feuillets d'Hypnos*, de l'exercice spirituel consistant à chasser hors de l'individu qui doit agir tout apitoiement pathétique sur soi-même. Le feuillet 12 se lit ainsi comme une analyse de soi et de l'amour-propre : « Ce qui m'a mis au monde et qui m'en chassera n'intervient qu'aux heures où je suis trop faible pour lui résister » (p. 88). Cette tentation de l'apitoiement, qui pourrait donner lieu à un lyrisme contrefait, est également chassée chez les compagnons de lutte, notamment dans le discours autoritaire que le chef adresse à « Carlate » dans le feuillet 76 (« Quand vous serez mort, vous vous occuperez des choses de la mort », p. 102). L'expression personnelle n'a donc pas sa place face aux ténèbres dans lesquelles doit s'orienter l'action, et le *Je* semble voué au silence ou au laconisme (je ne reviens pas sur les propos d'Olivier Belin sur le silence). Cette subjectivité et ce vécu peuvent toutefois prendre une mesure commune qui devient universelle, à mesure que le poète cherche ce qu'il nomme « ma part justifiée dans le destin commun au centre duquel ma singularité fait tache mais retient l'amalgame » (feuillet 223, p. 140). La contradiction n'en est pas une car différents niveaux de l'expérience de Char interviennent : si l'homme d'action ne peut « s'étaler » (feuillet 31, p. 92) au risque d'une « obsession » qui pourrait devenir paralysante, le poète peut en revanche utiliser l'expérience vécue et les émotions ressenties, notamment au contact des camarades ou de la nature, pour produire une figure exemplaire de situations dont la poésie peut extraire du sens, rendant possible une association entre un *Je* et un *Nous* pouvant s'identifier à lui, quelles que soient par ailleurs les difficultés de cette communication poétique et les intermittences de son expression. L'idéal du poème s'éloigne des « performances psychiques » des surréalistes (rejetées dans « Le bouge de l'historien », p.47) et devient proche de ce « Chant de Vous » évoqué dans « Envoûtement à la Renardière » (p. 24).

Si l'exploration d'une vie comporte une part d'idéalisation, celle-ci peut fournir une façon de contrebalancer l'accablement produit par le réel le plus noir ; l'ancrage dans l'Histoire peut permettre de dire ce processus poétique : « Entre la réalité et son exposé, il y a ta vie qui magnifie la réalité, et cette abjection nazie qui ruine son exposé » (feuillet 126, p.114). Toute représentation du sens de la vie ou du réel, tout « exposé », est par avance ruiné par l'existence du mal – il s'agit donc de compter, même si c'est par intermittence, sur les ressources du lyrisme et de la veine biographique retravaillée, pour continuer à dire quelque chose du réel, même si une production continue est hors de portée (« Je suis homme de berges – creusement et inflammation – ne pouvant l'être toujours de torrent », feuillet 174, p.127). La figure du chef de Résistance est l'un des masques que peut alors adopter avec profit le *Je* poétique et on peut lire les *Feuillets d'Hypnos* comme une exploration quasi-systématique des conséquences de cet éthos que Char importe, depuis les circonstances de son histoire personnelle, à l'intérieur du poème. J'y reviendrai un peu plus tard.

Voir aussi l'usage du haut degré de discours, entre inspiration et exténuation de la parole (Atlande)

Voir aussi les formes de l'adresse (travail à mener par exemple à partir de l'article de Joëlle de Sermet dans D. Rabaté (dir), *Figures du sujet lyrique*, PUF, 2016). Cet enjeu est au coeur d'une communication que je prépare par ailleurs.

**Darwich** mène une réflexion comparable sur l'exemplarité du vécu individuel, en partie parce que cette exemplarité lui a historiquement été imposée, dès ses premiers poèmes, en tant que chantre de la lutte nationale. Il est tenu par ce statut de porte-parole de la cause palestinienne, tout comme par les interprétations politiques imposées à ses poèmes les plus personnels. C'est que l'expression des sentiments douloureux de l'individu est une forme traditionnelle du lyrisme arabe le plus collectif, depuis la poésie antéislamique (cf exemple de *Mu'allaqa*) jusqu'aux chansons de Fayrouz, évoquée dans « La descente du Karmil » (p. 77). Darwich assume cette situation par laquelle un malheur subjectif est immédiatement perçu comme une allégorie de la situation politique collective, ce qui lui permet d'imposer au public des visions très personnelles, parfois assez hermétiques, sans que son succès n'en soit démenti. Cette formule poétique n'est cependant pas évidente car elle pose la question de l'authenticité de l'expérience ainsi mise à disposition de tous, ainsi que celle du contrôle que le poète peut garder de son inspiration tout autant que de ses textes. Toutes les contradictions du sujet lyrique moderne peuvent ainsi se retrouver dans « J'ai vu le dernier adieu » (p. 224), où le poète propose la vision anticipée de ses funérailles. Sa voix fragile se fait entendre « sur cassette », rappelant les enjeux des supports matériels par lesquels se joue désormais la relation avec le public, il voit sa réputation ternie, ou au contraire idéalisée : « des fables seront contées sur moi et sur les coquillages que je rassemblais des mers lointaines ». Même la communion traditionnelle autour de la souffrance individuelle s'avère un idéal hors de portée, puisque « les badauds » sont « fatigués d'attendre » le cortège.

Darwich affiche ainsi une conscience claire des pièges de l'énonciation à la première personne. Autre poncif, le souffle lyrique traditionnel du poète-prophète, présent non sans suspicion dans la culture arabe depuis la poésie antéislamique [voir *PCM*, p. 131] a été associé à la poésie de Mahmoud Darwich de façon très surprenante, puisque certains de ses poèmes ont paru annoncer de façon prémonitoire certains événements historiques. Ainsi, il emploie en 1977 le mot « Intifada » (p. 143 – le terme qui désigne de façon générale le « soulèvement », ici celui du 30 mars 1976, est significativement gardé en arabe, avec une majuscule, dans la traduction), comme s'il prédisait l'Intifada de 1987. Darwich rejette catégoriquement ce genre d'éloge : « ce que vous qualifiez de prophétie n'est qu'une lecture réaliste des événements, approchés dans la continuité historique. [...] La 'prophétie' est la capacité à lire la circulation de signes au sein de la réalité. Elle nécessite naturellement de l'intuition, sans laquelle le poème demeurera privé d'imaginaire ». (*PCM*, p. 106) On trouve dans cette déclaration une posture qui peut rappeler celle de Char, qui fait du poète non pas un voyant mais un « magicien de l'insécurité » (*Partage formel*, V, p. 66), celui que « la communication et la libre-disposition de la totalité des choses entre elles à travers nous » définissent. (*Partage formel*, XXI, p. 70).

L'effort de Darwich, comparable à celui de Char, pour relativiser la subjectivité et faire du *Je* un simple relais énonciatif ou une instance de visions offertes aux autres, prend également chez lui la forme d'une diffraction dans d'autres instances exprimées à la première personne : « Je suis contre le concept du poète-prophète. Les héros de mes poèmes sont des gens simples qui regardent en eux-mêmes pour s'aménager un champ privé. Des êtres marginaux, qui s'interrogent sur leur existence sans esprit guerrier et sans grandes envolées. » (*PCM*, p. 96). On peut interpréter en ce sens le choix d'instances énonciatives figurées à partir de personnages historiques ou mythologiques ayant connu des situations de détresse ou d'exil

comparables à celui du poète et de sa communauté L'utilisation de ces figures libère, en quelque sorte, le déploiement de visions et de discours lyriques, et l'association entre le *Je* et le *Nous*.

Dans « Ahmad al-Zaatar » (p.129) Le poème prend la forme de l'éloge d'un combattant palestinien fictif, afin de célébrer l'héroïsme collectif des habitants du camp face à cette expédition meurtrière et d'interroger, sous forme dialoguée, les rapports du poète à cette collectivité, du groupe des réfugiés à la communauté plus large des Palestiniens mais aussi, plus intimement, du Je à l'autre, héroïque et martyr. Ahmad est donc un personnage symbolique auquel, dès le début du poème, se confronte le Je qui lui a été « dispersé » et « caché » et se trouvait « seul / et encore seul... / Seul ». Cette solitude, qui renvoie à l'exil et au manque d'inspiration du poète, est rompue par l'évocation, très simple, dans le texte, d'Ahmad, dont la valeur de symbole collectif est énoncée d'emblée par différentes images : « Et Ahmad / était l'émigration de la mer entre deux balles de fusil, / Un camp qui poussait et enfantait thym et combattants / Et un bras qui se raffermissait dans l'oubli. ». L'usage de l'imparfait pour décrire Ahmad et sa jeunesse laisse ensuite place au passé composé dans la traduction, évoquant la rupture constituée par le drame historique. La suite du poème se construit dans un usage complexe de la première personne du singulier, tantôt attribuée au poète, tantôt à Ahmad, puis, par moment, ces deux entités fusionnent dans une parole collective ou laissent place à des interpellations du personnage à la deuxième personne. Toute la dynamique du poème passe par une célébration de cette figure exemplaire, enjointe d'entraîner dans son sillage le poète et un « nous » collectif, sans garantie de l'efficacité de cette injonction (voir FIN DU POEME).

Le poème « Ahmad al-Zaatar » (p.129), daté de 1977, fait partie des poèmes composés par Darwich en exil, pendant la guerre civile libanaise, avant l'expulsion de Beyrouth. Le titre de ce poème évoque un personnage fictif et allégorique. Le terme de « *zaatar* » fait référence en effet au thym dans la traduction, mais c'est surtout un mélange d'épices, à base de thym et de graines de sésame, consommé très simplement avec de l'huile et du pain, au Liban et en Palestine. Cependant, ce terme évoque une autre référence. C'est le nom d'une colline, « Tell al-Zaatar » (« colline du thym ») où se situait, au nord-est de Beyrouth, un camp de réfugiés palestiniens qui fut assiégé pendant l'été 1976, donnant lieu à un massacre en août. Le poème prend la forme de l'éloge d'un combattant palestinien fictif, afin de célébrer l'héroïsme collectif des habitants du camp face à cette expédition meurtrière et d'interroger, sous forme dialoguée, les rapports du poète à cette collectivité, du groupe des réfugiés à la communauté plus large des Palestiniens mais aussi, plus intimement, du Je à l'autre, héroïque et martyr. Ahmad est donc un personnage symbolique auquel, dès le début du poème, se confronte le Je qui lui a été « dispersé » et « caché » et se trouvait « seul / et encore seul... / Seul ». Cette solitude, qui renvoie à l'exil et au manque d'inspiration du poète, est rompue par l'évocation, très simple, dans le texte, d'Ahmad, dont la valeur de symbole collectif est énoncée d'emblée par différentes images : « Et Ahmad / était l'émigration de la mer entre deux balles de fusil, / Un camp qui poussait et enfantait thym et combattants / Et un bras qui se raffermissait dans l'oubli. ». L'usage de l'imparfait pour décrire Ahmad et sa jeunesse laisse ensuite place au passé composé dans la traduction, évoquant la rupture constituée par le drame historique. La suite du poème se construit dans un usage complexe de la première personne du singulier, tantôt attribuée au poète, tantôt à Ahmad, puis, par moment, ces deux entités fusionnent dans une parole collective ou laissent place à des interpellations du personnage à la deuxième personne. Toute la dynamique du poème passe par une célébration de cette figure exemplaire, enjointe d'entraîner dans son sillage le poète et un « nous » collectif. Entre représentation de cette résistance commune, interrogation sur sa réalité et son efficacité et hommage posthume, le poème commente régulièrement son propre déroulement, et les buts et les limites de ce projet. Plus largement, le poème n'évoque l'épisode du siège et du massacre que par intermittence. Ahmad représente aussi le Palestinien qui est en état de siège partout, dans les camps, dans les Territoires occupés mais aussi dans la diaspora. Le drame se diffuse dans tout le monde arabe

(avec notamment la répétition du vers « Et du Golfe à l'Océan, de l'Océan au Golfe », qui reprend une expression désignant l'extension du monde arabe, du golfe persique à l'océan Atlantique) : il est présent en chacun des Palestiniens, dispersés dans toute cette zone et devrait toucher l'ensemble des consciences arabes, par une sorte de solidarité que le poème cherche à susciter, tout en soulignant son inexistence. On peut ainsi comprendre l'interpellation finale des « spectateurs » comme un appel à un sursaut collectif, palestinien, arabe, voire mondial : « Spectateurs ! Dispersez-vous dans le silence. / Ecartez-vous un peu de lui, pour le retrouver en vous » (p.139). Cependant, la valeur exemplaire de ce drame et de ce personnage demeure, jusqu'à la fin, en suspens, comme le montre la formule interrogative finale : « Quand témoigneras-tu ? / Témoigneras-tu ? / Témoigneras ? ». Cette chute se construit autour du verbe « témoigner », en arabe *shahada*. C'est la racine qui sert à désigner tout ce qui atteste la valeur de quelque chose et, plus particulièrement, le martyr politique ou religieux, qui est un « témoin » (*shahîd*) de Dieu ou de la cause qu'il sert. C'est une expression qui, à l'époque, désigne de façon générale tous les combattants palestiniens, de façon complémentaire du terme « *fidai* » dont nous avons parlé plus haut.

Dans ce poème, comme dans d'autres (voir notamment « Telle est son image, et voici le suicide de l'amant » (p.96)), le poète fait l'expérience des limites du langage pour mobiliser vers l'action, et, dans la construction de son énonciation, le Je est figuré dans sa dis-location. Alors qu'Ahmad « se mit à rencontrer ses côtes et ses mains », rassemblant la cause dans la lutte (« ma poitrine est la porte de tous », dit-il au style direct), le Je, lui déclare « Je compte mes côtes, (...) Je cherche les limites de mes doigts / Et découvre que toutes les capitales sont d'écume... ». La difficulté à rassembler son corps dans une perception unique est à l'image de la difficulté à tenir le défi d'un espace commun et unifié. Cette dispersion, cette difficulté à penser une unité, sort le poème de l'histoire, quasi anecdotique et de la politique pour devenir une interrogation universelle : « Il est Ahmad l'universel dans cet étroit bidonville. / Il est le tourmenté rêveur (...) ». L'action d'Ahmad parvient à mettre un terme au désarroi du Je dont, pourtant, la « chanson n'est pas venue dessiner Ahmad » : la célébration de l'acte de résistance passe par l'injonction, qui est d'abord une exigence vis-à-vis de la poésie : l'acte poétique doit être à la mesure de l'action héroïque. Par son acte verbal le Je poétique somme le souvenir d'Ahmad de se réactualiser dans le poème et c'est dans cet ici et maintenant qu'une association entre les deux figures est pensable : « En toi, j'accomplis maintenant ma chanson / Et je pars dans ton siège. / En toi j'accomplis mes interrogations / Et je nais de tes poussières. Va vers mon cœur, tu y trouveras mon peuple, / Peuples dans ta déflagration. » Cependant cette déclaration enthousiaste cède de nouveau la place à une déploration impuissante : « Chaque fois que j'ai fraternisé avec une ville, elle m'a jeté une valise à la figure. / J'ai alors trouvé refuge sur le trottoir des poèmes et du rêve. / Tant je marche vers mon rêve, mais les poignards me devançant. / Que mon rêve et Rome sont durs ! / Tu es beau en exil. / Tu es une dépouille à Rome. (...) » Reste alors une autre injonction, cette fois collective, sur les modalités du souvenir qui ne doit pas trahir la mémoire des héros dans une déploration qui serait trop longue (« Troie n'est pas ma maison »). Le poème a donc pour fonction, plus modeste, de conserver l'énergie de résistance et d'opposition même dans l'avenir « Tu diras : Non. / Tu diras : Non, (...) Mes mains sont les salutations des fleurs et une bombe / Brandie, tel le devoir quotidien, contre l'étape. » L'utilisation du langage poétique, par le rythme qu'il emploie et les images qu'il déploie, se justifie dans l'acceptation humble de ses limites mais aussi de son devoir. Le poème fait dialoguer le choix d'un certain souffle épique et la recherche d'une simplicité et d'un dépouillement de soi : « Pas le temps pour l'exil et ma chanson... / La cohue de la mort nous balayera. Va dans la cohue, / Que nous soyons malades de patrie simple et d'un possible jasmin ». Puisque le sensationnalisme échoue à mobiliser, le poème tente alors une autre stratégie, très importante aux yeux de Darwich (comme il le rappelle dans plusieurs passages de *La Palestine comme métaphore* ou *L'exil recommencé*) : le Palestinien est d'autant plus héroïque que son cas n'a rien d'exceptionnel, c'est un humain comme un autre, victime d'injustice et qui pourrait sans cela mener une vie comme tous les autres humains. La quotidienneté des torts subis par les Palestiniens et l'indifférence des autres sont alors des enjeux que la poésie se doit de relever, quitte à se construire de façon paradoxale. La célébration de l'humanité commune du héros (« Ahmad le quotidien ! (...) Ahmad le banal ! ») s'allie avec

des formules plus mystiques, manifestant la façon dont le poème est une quête de la bonne façon de célébrer et de représenter l'action. Dans la dernière partie du poème, Ahmad est associé à une figure prophétique, comme al-Khidr, personnage populaire de l'Islam censé apporter son intercession entre les croyants et Dieu, apparaissant et disparaissant de manière inexplicable dans l'Histoire des hommes : « Pour lui (énumération de célébrations) Et toutes choses toutes choses toutes choses / Lorsque son visage se dévoile à ceux qui partent à sa découverte. / Ahmad l'inconnu ! / Comment nous as-tu habité vingt ans avant de disparaître ? / Ahmad le Secret comme le feu et les forêts / Comment ton visage est-il demeuré mystérieux comme le midi ? ». Le mystère de la force exemplaire de l'action, de l'indifférence des hommes et de l'Histoire, et du potentiel poétique de ce drame, se dit ici sous forme interrogative.

La figure exemplaire du *Je* lyrique traditionnel tend alors à s'effacer, comme dans « Telle est son image et voici le suicide de l'amant » où le locuteur affirme paradoxalement « Je suis le locuteur absent » (p. 105), mêlant 1<sup>e</sup> et 3 personnes grammaticales. Le suicide de l'amant, ce peut être le renoncement à la figure traditionnelle du *'ashiq*, l'amant exploré de la Palestine

Darwich reprend dans un entretien l'imagerie rimbaldienne de l'altérité du *Je* en y ajoutant la métaphore de l'ombre : « Je suis à l'ombre de la langue et à l'ombre des choses. A l'ombre de la réalité et de la légende, mais pas dans la chose elle-même. Je ne suis pas moi, je suis à l'ombre de moi-même. [...] On écrit un poème, et on a parfois l'impression qu'il a été écrit par un autre [...] Je ne suis pas un seul 'Je', et chaque ombre en projette plusieurs. » (PCM, p.129).

**Lorca** : Malgré la présence de lieux familiers et de dédicaces dans les *Complaintes*, Lorca est sans doute celui qui s'abstrait le plus de son recueil. L'usage de la première personne est réservé, comme c'est traditionnellement le cas dans le *romance*, à des personnages décrits par ailleurs à la troisième personne par une sorte de voix narrative qui les interpelle parfois pour dialoguer avec eux, employant ponctuellement la première personne, mais surtout pour servir de caisse de résonance à leurs propos. Revenons cependant au passage des *Complaintes gitanes* où apparaît explicitement le nom du poète : il s'agit du poème « Mort d'Antoñito El Camborio » où le personnage s'adresse à un « Federico García » en réponse à une interpellation traditionnelle à l'impératif (p. 81). Le *Je* qui narre traditionnellement le *romance* et interpelle les personnages est ici identifié à l'auteur, sans que cette intrusion ne soit prolongée dans le texte. On peut comprendre ce passage comme une sorte de signature à la manière de la *sphragis* ancienne, où la figure auctoriale s'immisce de façon incongrue dans la fiction, pour y revendiquer une forme d'autorité. On peut aussi y voir, au contraire, un signe d'impuissance de la figure auctoriale, qui ne peut que témoigner de ce à quoi il assiste (blanc typographique qui rappelle ceux des écritures fragmentées dans *Fureur et mystère*). Ces deux interprétations ne sont d'ailleurs pas incompatibles : sommé d'appeler la Garde civile, le poète obéira, en quelque sorte, quelques poèmes plus loin. Non sans ironie, le poète signe ainsi son œuvre du sceau d'une allégeance à ce qu'il perçoit du monde.

Ce passage peut nous inviter à réfléchir à l'enjeu des rapports entre les figures assumant le discours à la première personne et l'auteur. Cet enjeu est manifeste à la fin de « L'épouse infidèle », plainte narrée entièrement à la première personne, rapportant au passé la séduction érotique réussie par le locuteur avec une femme qui prétend être vierge alors qu'elle est mariée. Le *Je* présente la scène et sa propre attitude sur un registre héroïque et résume ainsi leur union :

*Aquella noche corrí  
el mejor de los caminos,*

*montado en potra de nácar  
sin bridas y sin estribos.  
Cette nuit-là j'ai parcouru  
le meilleur de tous les chemins,  
sur une pouliche de nacre  
sans étrier ni bride en main. (v.36-39, p. 46-47).*

La métaphore fréquente de la chevauchée, l'animalisation de la partenaire en même temps que l'éloge de ses attributs, la valorisation du chemin foulé et de sa propre action (« sans étrier ni bride en main ») construisent l'éthos héroïque du personnage. Cette image, hyperbolique, vise à provoquer l'admiration et sans doute une certaine complicité amusée avec le destinataire. Le protagoniste se présente comme une figure exceptionnelle, au mépris de toute mesure et libre ; il correspond ainsi de façon parfaite au modèle éthique du Gitan. Il est donc l'instance d'énonciation parfaite pour ce type de poème, ce qui nous invite à lire ce passage de façon méta-poétique, si l'on associe temporairement ce *Je* à celui du poète : celui-ci a parfaitement « parcouru le meilleur de tous les chemins », à savoir la voie tracée par le modèle du *romance* et celle de sa propre inspiration. Cette attitude distinguée permet au Je d'affirmer un peu plus loin :

*Me porté como quien soy.  
Como un gitano legitimo.  
Comme un vrai Gitan que je suis,  
j'ai fait ce que je devais faire. (v. 48-49, p. 46-47)*

La mise en relation du passé et du présent fait de l'action passée (le comportement dans la version espagnole) la confirmation de l'identité (« comme celui que je suis », littéralement), qui est précisée ensuite comme l'identité gitane authentique. Or le poème, dans son déroulement, commence par donner cet éthos, par décrire ce comportement, avant de l'expliciter par la mention de l'identité. Cette identité n'existe ainsi que dans l'ordre du chant : c'est parce qu'il a cet éthos que le personnage est ce qu'il est, c'est en agissant ainsi qu'il se montre gitan ou qu'il peut s'affirmer comme Gitan. Il en a fourni la preuve dans le présent, l'ici-maintenant du poème. D'un point de vue méta-poétique, le Je poétique a démontré qu'il était un bon énonciateur de complainte gitane, un être supérieur qui ne se soumet pas aux limites sociales et qui sait chanter son propre éloge. N'importe quel locuteur réel peut endosser cette figure et ce système déictique et le poète Lorca lui-même signe peut-être ici son poème : la voix poétique a défini « *quien soy* », dans le présent en s'exprimant de façon adaptée, et cette identité est celle d'un « *gitano legitimo* », légitimé par cette mise en scène de soi et qui légitime en retour le projet de « complainte gitane ».

## 2. L'étrange circulation du sens

Les trois poètes ont donc pour point commun un usage problématique de l'énonciation à la première personne, qui tend à n'être qu'un support interchangeable pour l'expression de vérités mystérieuses. Mais cette expression, toute critique et ténue qu'elle soit, n'épuise pas la portée du poème. livré par la publication à des lectures multiples. Comment les poètes se rapportent-ils au moment de la lecture, de la réception de ce qu'ils cherchent à communiquer ?

Et pour en revenir à Lorca, le sens dans la performance épuise-t-il ce qu'iront y chercher les lecteurs ? On sait les récriminations qu'il pousse à l'encontre des contresens engendrés par la publication de cette œuvre, et en particulier la lecture traditionaliste faite des aventures amoureuses du séducteur de l'épouse infidèle, simple bluettes machiste. Or si Lorca compose



ses *Complaintes gitanes*, c'est précisément pour éviter de voir ses poèmes réduits à des chansons :

Dans sa fameuse conférence concernant les *Complaintes gitanes*, Lorca décrit ce recueil comme une étape dans son parcours poétique personnel. C'est dans l'exploration de formes lyriques traditionnelles qu'il trouve des ressources, d'abord dans le « *cante jondo* » qui lui inspire des poèmes chargés d'émotion et porteurs de visions sensibles (notamment dans son *Poema del cante jondo*), puis dans le « *romance* », où cette émotion est canalisée par le recours à la narration : « Le *romance* typique avait toujours été un récit et c'est le récit qui donnait du charme à sa physionomie, car, lorsqu'il devenait lyrique, sans écho d'anecdote, il se transformait en chanson. J'ai voulu fondre le narratif et le lyrique sans que ni l'un ni l'autre ne perdent leurs qualités et j'y suis parvenu dans certains poèmes du Romancero comme dans celui que j'intitule *Romance somnambule* où il y a une grande sensation d'anecdote, une vive atmosphère dramatique, alors que personne ne sait ce qui s'y passe, pas même moi, car le mystère poétique est également mystère pour le poète qui le communique, mais qui souvent l'ignore. » [OC, p. 969]

Dans ce passage, l'essentiel est dans la « sensation d'anecdote » et l'« atmosphère dramatique » : il ne s'agit pas, en effet, dans les *Complaintes*, de raconter des histoires mais de donner l'impression qu'une histoire est racontée ou jouée, que quelque chose se fait. C'est la figuration d'une action ou d'une intrigue qui donne une impulsion au poème et le distingue de la simple « chanson » lyrique. Dans cette citation encore, Lorca semble associer cette construction à l'expression d'un mystère, indépendant de la volonté ou du savoir du poète qui ne fait que le « communiquer ». On peut rapprocher cette conception du *romance* de la façon dont le poète combine imagination et inspiration, sous l'influence notamment du *romance* revu par Góngora. Cette impulsion mystérieuse est véhiculée et canalisée par les constructions verbales du poète qui ne prétend cependant pas en réduire l'étrangeté : il la communique même sans la comprendre. Nous pouvons lire à la lumière de cette déclaration la « Mort d'Antoñito el Camborio » (p. 79 et suivantes). La trame narrative du titre semble immédiatement achevée dès le premier vers qui fait résonner au passé les « cris de mort » (« *voces de muerte sonaron* »), comme si cette intrigue macabre était déjà accomplie et que le poème ne lui servait que de caisse de résonance sonore, de la même façon que les environs du Guadalquivir sont le lieu où le bruit de la mort se fait entendre dans la scène représentée. Le terme « *voz* » se répète dans les vers suivants, au singulier et au pluriel, le poème cherchant à faire entendre cette sonorité de la mort. Deux principes guident ainsi l'ensemble du poème : la représentation de la mort du gitan (à la fois mise en scène dans un espace concret et décrite à l'aide de multiples détours imagés) et l'exploration de sa dimension sonore. La formule du premier distique se retrouve à l'identique à la fin de la première strophe, comme pour signer ce programme que se donne le poème, puis à la fin du texte, avec un effet de clôture, puisqu'au verbe « *sonaron* » se substitue « *cesaron* », « ont cessé » ou « s'éteignirent » dans la traduction au programme (p. 83). Cette expérience sonore de la mort, partagée avec le lecteur, et qui redouble l'expérience de la mort qui est racontée, est l'objet du poème.

C'est par ce type de construction que se vérifie l'efficacité poétique de ces poèmes et du *duende* qu'il prétend y associer, cette émotion collective particulière qui s'empare des chanteurs et auditeurs du chant andalou, et qu'il tâche de retrouver par la composition poétique :

La vertu magique du poème consiste à être toujours chargé de *duende* pour baptiser d'eau sombre tous ceux qui le regardent, parce qu'avec du *duende*, il est plus facile d'aimer, de comprendre, et l'on est sûr d'être aimé, d'être compris, et cette lutte pour l'expression et la communication de l'expression acquiert quelquefois en poésie un caractère mortel. » [*Jeu et théorie du duende*, trad L. Amselem, p.47-49].

L'inscription du *duende*, de la peine sombre, au sein même du poème, garantit en quelque sorte la communication poétique, par le biais de détours et de retours imposés au lecteur. Ainsi, la « complainte de la peine sombre » présente un usage performatif du langage, délégué au personnage de Soledad, qui, au moment où elle déclare que « la peine sombre affleure / sur la terre aux oliviers / sous le bruit que font les feuilles » (p. 51), produit le surgissement de cette émotion à la lecture du poème. Il s'agit d'un mode d'action typique recherché par la poésie écrite : le lecteur, lisant un propos au discours direct à la première personne, devrait endosser cette énonciation et ressentir dans toute sa violence la douleur des personnages. Dans cette même complainte, l'instance qui répond à Soledad insiste sur cette peine violente (*qué pena tienes*, p. 52) et souligne sa contamination (*qué pena tan lastimosa*, littéralement « quelle peine si pitoyable », *ibid.*). L'interlocuteur est de fait apitoyé, et l'usage du masque énonciatif s'accompagne ici de la forme dialoguée pour mettre en œuvre l'émotion et sa circulation.

Cette circulation de l'émotion, premier jalon dans la communication d'un sens, d'une expérience du monde, contraint le lecteur à un détour, parce qu'elle est une blessure, provoquée notamment par l'irrationnel ou l'incompréhensible. Le lecteur est plongé dans un monde de symboles qu'il ne parviendra pas à déchiffrer, mais auquel il doit s'habituer par le pouvoir évocateur de la musicalité notamment.

Cet usage de l'émotion rappelle la réflexion de Darwich sur la poésie devant s'adresser aux sens plutôt qu'à l'intellect, selon les termes d'un débat assez vif sur la scène littéraire arabe depuis les années 1960. Darwich valorise ainsi un autre registre émotionnel qui a une grande portée culturelle, défini en arabe sous le nom de *hanîn*. Ce terme désigne, à l'échelle individuelle, un sentiment de nostalgie triste, de regret d'un passé idéalisé mais aussi de souhait d'être auprès de ses proches et qui provoque souvent gestes et soupirs. A l'échelle collective, il désigne une émotion très codifiée culturellement, associée à l'élégie des poèmes antéislamiques comme aux chansons de la souffrance amoureuse d'une Oum Kalsoum et qui se manifeste par des exclamations et des gestes typiques. C'est l'un des principaux états émotionnels recherchés par les auditeurs de musique et de poésie traditionnelle, notamment lors des veillées. On voit bien comment Darwich peut renouveler l'évocation de ce sentiment en l'associant à l'expérience palestinienne et quel pouvoir mobilisateur il peut en espérer, même si le *hanîn* pousse moins à l'action qu'à l'empathie. Une bonne part des poèmes de Darwich sont construits de manière à provoquer le *hanîn*, à le « performer » comme les chants gitans « performant » le *duende*, mais avec les moyens propres à la poésie. De façon significative, le poème « À ma mère » commence en arabe par le verbe « *hanna* » construit sur la même racine, littéralement « être en état de *hanîn* », à la première personne du singulier et au présent. On peut le traduire, comme le fait Elias Sanbar, par « j'ai la nostalgie du pain de ma mère » (p. 16) mais le verbe a une dimension quasi-performative ici : le *Je* se fait support, vecteur de *hanîn*. L'évocation de la chute de Grenade a des effets comparables, qu'explicite notamment le poème « Comment écrire au-dessus des nuages » (p. 266) : « Grenade est toute à la grande ascension vers elle-même / Et il lui revient d'être telle qu'elle le désire : la nostalgie pour / Toute chose passée ou qui passera. L'aile d'une hirondelle effleure / Le sein d'une femme dans son lit et elle crie : Grenade est mon corps. / un homme égare sa gazelle dans les prairies, et il crie : Grenade est mon pays / Et je suis de là-bas alors chante (...) Grenade est destinée au chant, alors chante ! »

La posture énonciative nostalgique, de l'Indien dépossédé de ses terres, du dernier roi maure chassé d'Andalousie ou du Palestinien privé de sa terre est donc en quelque sorte l'un des versants thématiques, et traditionnels, de ce *hanîn* que cherche à provoquer le poème, gage de communication empathique avec le lecteur arabe. Par ce biais, Darwich cherche à universaliser cette émotion mais aussi à garder le contrôle sur le sens des poèmes, qui

pourraient trop vite être lus comme des slogans mobilisateurs. Hors de propos, en effet, de se contenter de ficelles émotionnelles toutes faites :

S'il reprend alors des formes traditionnelles de la littérature arabe, considérées comme lyriques, comme l'élégie amoureuse (*nasīb*) ou funèbre (*marthiyya*), ces poèmes sont surtout marqués d'une forme de « perplexité ». Cette tension dans le recours aux formes lyriques traditionnelles est perceptible notamment dans trois poèmes de l'Anthologie : « La descente du Karmil », « Le fleuve est un étranger et tu es mon amour » et « Autre mort... et je t'aime » (p.75-95). Le départ en exil est ainsi évoqué comme une séparation amoureuse, mais l'élégie tourne au silence : « J'ai laissé mon aimée, je ne l'ai pas oubliée, sur les flancs de la montagne (...) Mais je sentais les sources menacées de tarissement, / Je sentais ma bouche partir / Vers un autre langage. J'ai laissé mon aimée, je ne l'ai pas oubliée. / J'ai laissé mon aimée. J'ai laissé... » (« La descente du Karmil », p.80). L'avènement d'un sens passe ainsi par l'instinct, mais selon un processus contrôlé, une série d'écarts à partir de ces éléments traditionnellement mobilisateurs. Ainsi, si le lecteur peut sembler imposer au poème ce qu'il y cherche et qui provoque son émotion (une déploration individuelle porteuse d'un enjeu collectif, politique), le poète se donne pour tâche de manipuler cette attente : « Le lecteur veut me retenir captif et je travaille de mon côté à l'emprisonner, et, dans cet échange figuré, notre relation évolue. » [PCM, p. 76]. On trouve ici une belle expression de la tension, récurrente chez les trois poètes, entre libre expression de vérités par l'intermédiaire du poète, et souci d'une forme de contrôle de ces vérités par un détour imposé au lecteur. C'est parce que le poète s'abstrait de sa propre biographie, se place dans un hors-temps, qu'il acquiert un tel pouvoir (cf « Suites pour un autre temps »).

Char quant à lui se méfie des émotions collectives, qu'il associe notamment aux « pisse-lyres », dans « Tu as bien fait de Partir, Arthur Rimbaud » (p.204). Cette hantise du trop-plein, qui surchargerait le poème de messages, s'associe, dans *Fureur et mystère*, et en particulier dans *Feuillets d'Hypnos*, au souhait du contrôle : le feuillet 194 indique ainsi que l'écriture est nécessaire, non pour fournir un « automate de la vanité » mais afin de « contrôler l'évidence, de la faire créature ». Dans ce même feuillet, la description de la « plume à bec de bélier, sans cesse éteinte, sans cesse rallumée, ramassée, tendue et d'une haleine » (p.131), semble programmer une écriture réduite à la plus stricte efficacité, « malgré mon humeur ». Par la mention de son « humeur », Char inscrit sa réflexion sur l'écriture dans une circonstance qui exige un dépassement de soi et de ses sentiments conjoncturels, mais aussi dans une réflexion plus large sur le socle commun du poète et du lecteur, ce qui permet la commune présence, même au niveau le plus physiologique. Il amorce d'ailleurs cette réflexion dans un passage du « Billet à Francis Currel », daté de 1941 : « Certes, il faut écrire des poèmes, tracer avec de l'encre silencieuse la fureur et les sanglots de notre humeur mortelle, mais tout ne doit pas se borner là. Ce serait dérisoirement insuffisant. » (O.C. p. 632). Précédé cette fois de « notre », le terme d'« humeur » désigne ici un type de sentiments à la fois individuels et consubstantiels à tout être humain, et l'on sait avec quel intérêt Char a exploré, comme en témoigne la mention de la « fureur » dans le titre du recueil, les représentations anciennes de la physiologie et des émotions, afin de fonder une poétique des « nouvelles larmes » (feuillet 19, p. 90).

Char emploie le terme d'« humeur » de façons différentes, valorisant tantôt son sens physiologique qui peut permettre de penser une communauté de condition chez tous les hommes, tantôt son sens plus trivial, qui désigne l'état d'esprit d'un individu dans un moment donné – ce qui ancre l'individu dans une circonstance volatile sur laquelle il est difficile de fonder quelque action collective. On peut interpréter sous cet angle le feuillet 189 : « Combien confondent révolte et humeur, filiation et inflorescence du sentiment [...] » (p. 130). L'utilité de la production poétique, voire de la seule écriture dans sa matérialité, n'est

pas remise en cause, mais elle doit être contrôlée et complétée : ainsi dans le « Billet » le verbe « écrire » est glosé par « tracer avec de l'encre silencieuse ».

Il s'agit de penser un lyrisme où le Je serait tenu à sa stricte place d'instance énonciative ou d'organisation du discours. La figure du chef clandestin au maquis devient une allégorie de cette conception, faisant par exemple du feuillet 87, la fameuse lettre d'instruction à LS, un exemple de l'extension maximale du lyrisme chez Char (p.108). On peut lire ce feuillet presque entièrement comme un texte méta-poétique. Plus précisément, le style télégraphique employé, la nomination indirecte, la transmission d'une certaine urgence et la hiérarchisation des valeurs à respecter et à transmettre peuvent constituer autant de traits communs à l'action résistante et au lyrisme tel que le conçoit Char, dont l'utilité principale doit être la communication d'un certain état affectif, visant à la multiplication des valeurs positives. Les derniers mots, « Tout va bien ici. Affections. HYPNOS. » (p. 106) peuvent ainsi prendre une valeur performative : le texte, la communication poétique, sont garants d'une forme d'harmonie et d'une circulation de l'amour, sous l'égide d'une instance d'énonciation figurale, non immédiatement référentielle, bien qu'associée à un individu. Le Je devient alors un medium, qui s'invente à partir des réactions que suscite en lui le monde et les diffuse ensuite aux autres hommes. Cette diffusion se doit cependant d'être parcimonieuse au risque d'être dilapidée : la profusion lyrique du Visage nuptial s'achève ainsi sur un post-scriptum où le Je préfère se figurer comme une entité qui « patiente sans bouche » et dont le temps « émondera peu à peu (le) visage » (p.62).

La communication poétique se reflète alors, non pas dans le modèle de l'écoute musicale, mais plutôt dans l'expérience picturale. Il y aurait beaucoup à dire sur les textes de *Fureur et mystère* dans lesquels il évoque le peintre Georges de la Tour, souvent de façon paradoxale : ce qui semble retenir l'attention est en effet la capacité des tableaux à tirer leur sens de la situation dans laquelle ils sont regardés, à pouvoir s'actualiser comme si le spectateur en était l'auteur ; tout étant dans ce « comme si ». Considérons rapidement le poème en prose de *La Fontaine narrative* qui prend pour titre celui du tableau « Madeleine à la veilleuse ». Le poème s'adresse, non pas au peintre, mais à la jeune femme présente dans le tableau. Au lieu d'une *ekphrasis* traditionnelle, que pourrait annoncer le titre, le Je construit en creux la description du tableau, en déclarant à la jeune fille qu'il aimerait abolir l'effet qu'elle a sur lui : « Je voudrais aujourd'hui que l'herbe fût blanche pour fouler l'évidence de vous voir souffrir. » S'ensuit le constat que l'effet immédiat, violent, de la contemplation du tableau peut susciter des réactions bien plus immorales de la part des autres spectateurs. Cependant, malgré leur violence, les « autres » ne parviendront pas à éteindre totalement cette lumière de bougie ou de veilleuse qui fascine tant Char dans les tableaux de Georges de La Tour : l'huile s'en « répandra par le poignard de la flamme sur l'impossible solution ». Pas de solution, donc, au paradoxe de l'œuvre d'art et du poème. La publication et l'exposition de l'œuvre aux lectures successives est un pari, que limite certes le contrôle que le poète garde sur l'expression, mais qu'il doit accepter car c'est le « prix à payer » (pour paraphraser l'argument des *Feuillets d'Hypnos*) pour espérer communiquer, sortir du solipsisme et poser l'inespéré toujours en avant du poème. Cette définition paradoxale, presque informulable, de la communication poétique se prolonge de façon étonnante dans un texte de *Recherche de la base et du sommet* qui porte témoignage, sous la forme d'une anecdote, de la composition de ce poème. Daté de 1948, le texte « Madeleine qui veillait », précédé d'une sorte de chapeau en italiques, « Une communication ? », raconte la rencontre faite dans le métro avec une jeune femme étrange, qui suit avec insistance le narrateur, lui tient des propos assez obscurs et révèle son prénom, Madeleine. Le narrateur déclare ne pas être surpris car il vient de terminer le poème « Madeleine à la veilleuse », à propos duquel il tient ce propos : « J'ai terminé dans l'après-midi Madeleine à la veilleuse, inspiré par le tableau de Georges de La Tour dont l'interrogation est si actuelle. Ce poème m'a coûté. » On retrouve dans ce commentaire l'idée

de la douloureuse élaboration du poème et surtout l'idée d'une actualité manifeste du tableau ancien. Mais c'est surtout l'entrée du personnage du tableau et du poème dans le monde vécu par le narrateur qui lui donne l'occasion de méditer sur les rapports du poétique au réel. Loin d'être choqué par cette forme de métalepse, le narrateur, qui prend les attributs du poète Char, la présente, non sans ironie, comme une preuve de la puissance de la poésie : « Comment ne pas voir, dans cette passante opiniâtre, sa vérification ? A deux reprises déjà, pour d'autres particulièrement coûteux poèmes, la même aventure m'advint. Je n'ai nulle difficulté à m'en convaincre. L'accès d'une couche profonde d'émotion et de vision est propice au surgissement du grand réel. On ne l'atteint pas sans quelque remerciement de l'oracle. » Le réel, l'actualisation, est ce qui « vérifie » la justesse de l'œuvre d'art et le poète qui a fait l'effort de produire une telle actualisation dans son poème, se voit récompenser par une actualisation dans son monde vécu. Cette idée présente, non sans ironie, une version étonnante de la métaphore du poète-intercesseur, médium. La rencontre se poursuit quelque temps, faisant ressentir au narrateur « l'intense solitude et [la] complète faveur à la fois, que je ressentis quand j'eux mis le point final à l'écriture de mon poème. » Face à cette récompense dans le monde, comme face au poème achevé, le poète se sent élu, mais dans une profonde solitude. La jeune femme fait alors ses adieux et le narrateur commente cette aventure « n'étant pas sans amour », en ces termes : « La réalité noble ne se dérobe pas à qui la rencontre pour l'estimer et non pour l'insulter ou la faire prisonnière. Là est l'unique condition que nous ne sommes pas toujours assez purs pour remplir. » (*O.C.*, p.664-665)

Ni insulte au réel par l'évitement surréaliste, ni emprisonnement de la réalité dans une vision unique, l'estime accordée au monde devient alors l'aune d'une communication juste, où le poète fait s'exprimer ce monde et où le lecteur se prête à cette écoute - situation pure en effet, idéale, que les trois poètes ne cessent d'interroger pour définir les modalités d'une action poétique.