

Risque, sacrifice, authenticité : quelques réflexions sur l'acte poétique chez Lorca, Char et Darwich.

(Eve de Dampierre-Noiray, Université de Bordeaux)

Il s'agit là de la transcription écrite d'une communication orale, plusieurs développements sont laissés à l'état de pistes de réflexion, d'hypothèses de lecture, etc.

Comme point de départ de cette réflexion sur l'acte poétique chez Lorca, Char et Darwich, je propose de rapprocher la question sur laquelle Lorca achève sa conférence *Jeu et théorie du Duende* (prononcée en 1933 et 1934) : « Où est le *duende* ? » (*JTD*, p. 63) d'une autre question, autour de laquelle se construit l'un des développements sur l'écriture que rassemble *La Palestine comme métaphore*, en l'occurrence le premier de ces entretiens (avec le poète libanais Abbas Beydoun) : il s'agit d'une sorte de pause dans la réflexion, marquée par cette question posée par Mahmoud Darwich : « où se trouve la poésie ? » (*PCM*, p. 30-31)

La position de Lorca et celle de Darwich sont très éloignées dans ces textes. Loin de l'intimité de l'entretien, Lorca, dans *JTD*, s'adresse à un public (« Mesdames et messieurs ») à qui il se propose de « donner une leçon simple sur l'esprit caché de la douloureuse Espagne » (p. 11) et de définir « ce qui a de la substance en art » (p. 13), autrement dit le « *duende* ».

L'enjeu est donc une révélation sur la vérité de l'émotion artistique, une théorie sur l'art et, peut-on dire, sur la poésie, mais aussi une forme de performance. Car voulant laisser hors de la salle « le terrible bourdon de l'ennui » et prétendant mettre à l'épreuve (par une forme de préterition filée : « je vais voir si je peux [...] », *JTD*, p. 10-11) sa propre capacité à définir le *duende*, Lorca nous fait entendre ce qu'il nomme sa « voix poétique », et avec elle tout un ensemble d'images (« Avec simplicité, selon le registre où ma voix poétique n'a pas les lumières du bois, ni les méandres de la ciguë, ni de moutons qui brusquement deviennent des couteaux d'ironie [...] », p. 9-10) qui font peut-être de cette interrogation théorique sur le *duende* une démonstration de *duende*.

Le questionnement de Darwich est bien différent, puisqu'il s'agit de tenter de clarifier les notions d'« instinct poétique » et de « don » poétique (selon les termes d'Abbas Beydoun, *PCM*, p. 37), formules qui le conduiront, si ce n'est à élaborer une théorie de la création poétique, du moins à évoquer sa tentative de « débarrasser la poésie de ce qui n'est pas de la poésie », de l'en « délivrer » (*PCM*, p. 38).

On serait d'abord tenté d'opposer à ces questionnements (tels qu'ils s'expriment dans des textes situés hors des recueils du programme, mais très éclairants sur les œuvres du programme, et, pour *JTD* et *PCM*, à lire impérativement par les agrégatifs !), la modalité affirmative et injonctive selon laquelle René Char tente de saisir et de définir, dans la section de *Fureur et Mystère* intitulée *Partage Formel*, ce qu'est « l'effort du poète » ou même « le poème ». (voir *FM*, p. 65-81¹). La brièveté des fragments de cette section, alliée à la forme fréquente de l'aphorisme, donne à ces énoncés une dimension autoritaire que renforcent les formules du type « le poète se gardera de » (fragment XXXIII), « il convient que la poésie soit » (fragment X), etc.

Au-delà de l'écart entre leurs positions de poètes ou de locuteurs et entre ces modalités énonciatives, la parenté à la fois de certaines images et de certains préceptes poétiques nous invite à confronter la manière dont se manifeste, notamment dans les recueils du programme, cette volonté de définir une forme de vérité de l'art et de la poésie, une certaine authenticité de la création poétique.

Ma proposition, formulée de manière un peu simpliste, serait, en repartant d'une rapide lecture de *Jeu et théorie du duende* de nous demander s'il existe un équivalent du *duende* chez Char et chez Darwich : autrement dit comment leurs textes s'attachent à définir une théorie de l'art ou un ensemble de préceptes poétiques. De quelle manière leur poésie, en même temps qu'elle formule un propos sur la vérité du poème ou de l'art, peut-elle s'en faire l'illustration ou

¹ Numérotation de l'ancienne édition Poésie Gallimard, décalée peut-être de quelques pages.

l'incarnation ? Pour le dire autrement : sommes-nous en mesure de comparer la manière dont ces poètes construisent une parole sur l'authenticité d'un geste de création poétique, mais aussi sur les notions de risque, de perte ou de sacrifice qui peuvent l'accompagner.

Une des idées que Lorca associe constamment au *duende* est celle d'une lutte mêlée à une souffrance (voir par exemple les formules et périphrases que l'on peut relever aux p. 14-15, 17, 21, 37, 47, 51, 53 de *JTD*). A cet égard, la continuité entre le *Romancero* et cette théorie du *duende* (quoi qu'on sache du décalage entre l'époque et l'esprit de l'écriture du *Romancero* et le Lorca des années 1930, après l'expérience américaine, le moment plus tardif de cette conférence), est manifeste. Au-delà des éléments symboliques, plus ou moins convenus ou traditionnels (le sang, la blessure, le bord de la plaie, mais aussi les éclats de verre, les échelles, les citrons, etc.) qui tissent des liens entre ces textes, les passages des chansons populaires citées comme illustrations de la « peine sombre » ou manifestations du *duende* (*JTD*, p. 39, 43), voix de personnages légendaires réels ou fictifs qui fait entendre Lorca (passages qui souffrent beaucoup de la traduction française), semblent bien prolonger la voix des Gitans des *Complaintes* : que l'on pense à la « Complainte somnambule » (« mon sang s'échappe / [...] / Ne voyez-vous pas ma plaie / qui va du cou au thorax ? », p. 35), à la lamentation d'Antonio dans la complainte XII (p. 31), ou encore à celle de Soledad Montoya (« Complainte de la peine sombre », p. 53).

La lutte et la souffrance sont des thèmes ou motifs associés de manière évidente à nos trois poètes, mais l'on peut se demander dans quelle mesure ils conditionnent également la conception de la création ou de l'émotion poétique chez Char ou chez Darwich.

Chez Char, on pense d'emblée à cette périphrase qui désigne le poète dans le fragment XXIV de *PF* « lutteurs à terre mais jamais mourants » (p. 71), mais aussi évidemment à l'image de la plante nommée saxifrage, capable d'une action puissante et destructrice, qui apparaît à deux reprises associée au poète (p. 68, 195), avec cette image du « saxifrage éclaté » qui semble lier de manière très intéressante la capacité de résistance à une forme d'éclatement intérieur, image à laquelle le poème « Pour un Prométhée saxifrage » (situé hors de notre recueil, dans la section *Au-dessus du vent de La Parole en Archipel*, Char, *OC*, p. 399-400) apporte peut-être un éclairage. Il est frappant de remarquer combien certains vers présentent d'échos lorquiens (« La seule lutte a lieu dans les ténèbres. La victoire n'est que sur leurs bords. ») on pense à cette image du « bord de la plaie » qui rappelle peut-être aussi le bord du puits présent à la fin de la « Complainte somnambule »).

Cette recherche de la lutte et de la souffrance comme garantie d'une certaine intensité voire d'une certaine valeur poétique, on peut la retrouver chez Darwich autant à travers les images les plus attendues (ainsi la projection du poète dans la figure du Christ, nommé ou désigné par la métonymie des plaies ou de la passion.

NB : que faire de l'étrange association de ce motif des plaies du Christ avec celui des agrumes, tel qu'il traverse certains textes de Lorca ? Voir « La nonne gitane », mais aussi *JTD*, association qui ne peut pas ne pas faire surgir de notre imaginaire le lieu qu'est la Galilée, la mention des oranges et des orangers étant d'ailleurs aussi fréquente chez Darwich que celle des symboles christiques, l'un et l'autre renvoyant à la même terre)

qu'à travers l'idée du poète troyen qui domine l'ensemble de son œuvre poétique. Ce choix d'être « le poète de Troie » (p. 30), c'est-à-dire d'écrire le poème des perdants (sur lequel Darwich revient longuement dans plusieurs entretiens de *PCM*, et ici aux p. 30-31), prend un sens poétique, tout en assumant ici presque d'une valeur prescriptive. Car au moment d'expliquer ce choix dans un entretien, Darwich affirme que « la langue du désespoir est plus forte poétiquement que celle de l'espoir ». Ecrire le poème des perdants n'est pas simplement une fatalité historique, c'est aussi une nécessité poétique, comme en témoigne aussi cette affirmation : « J'ai la conviction que la défaite comporte une plus grande charge poétique » (*ibid*). Le lien entre la réflexion menée sur l'identité (historique et ontologique) de l'ennemi² et la recherche d'une forme de vérité poétique est explicité de manière assez claire par Darwich (p. 30-31 de *PCM*).

² Sur la question de l'identité de l'ennemi, je renvoie à E. de Dampierre-Noiray, *Figures de l'ennemi dans l'œuvre de Mahmoud Darwich dans Formes de l'action poétique*, « Cahier Textuel », dir. M. Froidefond et D. Rumeau, Hermann, 2017.

C'est là aussi ce qui nous fait revenir à Lorca dont le *Romancero* est le lieu où se fait entendre la voix de la victime, cette la communauté gitane dont Lorca prend le parti poétique (il s'agit là aussi de faire entendre la voix des perdants, la voix de la peine andalouse- notion qui fonctionne d'ailleurs chez Lorca et Darwich qui « instrumentalisent » l'Andalousie dans deux directions opposées), mais aussi au sens où les poèmes font entendre la voix de personnages en lutte, en proie à la douleur, à la peine sombre qu'est le *duende*, des personnages saisis au moment où la mort s'entrouvre devant eux.

(NB : Attention toutefois à ne pas confondre ou superposer le *duende* et les conditions de son possible surgissement. La mort, la souffrance ne font pas le *duende*, même si la notion de lutte définit à la fois ces conditions propices à la manifestation du *duende* et le *duende* lui-même, moment d'une forme de dépossession de soi (comparable au *tarab* dont parle Darwich).

Les cris de mort qui retentissent dans les *Complaintes*, mais aussi le chuchotement du Gitan dans sa lutte avec la mort, telle une confidence poignante faite au poète (voir par ex. le récit de la capture d'Antonio XII, ou celle de la « peine sombre », dans lesquelles les personnages s'adressent directement au poète), entrent en résonance avec la voix du sujet poétique mort que Darwich fait entendre dans certains poèmes (par ex. « Ils m'ont tué [...] » dans « Le mort n°18 » p. 31, imploration de la mort ou de ses symboles, « Sois poignard / [...] / Ne m'assassine pas » dans « Des pas dans la nuit », p. 62-63).

Dans des contextes et des styles bien différents, cette « langue du désespoir », avec sa « charge poétique », se fait aussi entendre chez Darwich où elle prend la forme d'une voix de la blessure qui peut rappeler certaines des conditions de manifestation du *duende* telles que les énonce Lorca : « le *duende* ne vient pas s'il ne voit pas de possibilité de mort » (*JTD*, p. 47), ou encore l'image du « bord de la plaie » qui y est associée. C'est donc paradoxalement à travers cette conception de l'acte poétique comme porteur d'une essence profondément douloureuse que nous pouvons appréhender la dimension politique qui rapproche les textes de Lorca et Darwich.

Autre aspect de cette interrogation menée à partir de la « théorie » du *duende* : la manière dont se mêlent la recherche d'une authenticité en poésie. Si elle se définit de façon différente chez nos poètes, liée chez Lorca à l'aumystère et à la surprise de l'émotion (« pour chercher le *duende*, il n'existe ni carte ni ascèse », *JTD*, p. 23), tandis qu'elle recoupe l'idée d'« instinct poétique » (PCM, p. 37) chez Darwich et se définit plutôt comme une vérité de la poésie chez Char, cette notion se retrouve dans leurs textes.

La recherche d'une valeur ou d'une vérité dans la poésie passe par une isotopie qui renvoie à l'authenticité, souvent désignée à travers ce qu'elle n'est pas dans les différentes mises en garde que fait entendre l'instance énonciative. Dans *JTD* en effet, « dire quelque chose » du *duende* consiste aussi à mettre en garde le public ou le lecteur contre ce qui n'est pas le *duende* et pourrait nous tromper, nous illusionner :

Les grands artistes du sud de l'Espagne, gitans ou joueurs de flamenco, chanteurs, danseurs ou musiciens, savent qu'aucune émotion n'est possible sans l'arrivée du *duende*. Ils peuvent tromper les gens et donner une impression de *duende* alors qu'il n'y en a pas, de même que tous les jours on est trompé par des auteurs, des peintres ou des lanceurs de modes littéraires sans *duende* ; mais il suffit d'y regarder d'un peu plus près et ne pas se laisser aller à l'indifférence pour déjouer le piège et les faire fuir avec leur artifice grossier. (p. 23-25)

Le lexique, explicite et redondant, renvoie à la possibilité d'une tromperie, d'une fraude, ou encore d'une mystification : il existerait une sorte de faux *duende* qui tenterait de faire passer pour le vrai, mais dont le poète n'est pas dupe. Sa mise en garde nous rappelle combien sa position d'autorité, ici affirmée, fait écho à celle qui affleure dans le *Romancero gitano* : de même que dans *JTD* le poète se distingue par sa faculté de dévoilement, capable non seulement de saisir cet « esprit caché » ou ce « pouvoir mystérieux » mais aussi de le transmettre à l'auditoire, la présence de « Federico Garcia » ou le regard du poète qui marquent certaines *complaintes* semblent bien garantir l'authenticité ou la légitimité des personnages, de leur souffrance, voire du poème lui-même (cf. *infra*).

Or l'on retrouve cette idée d'artifice et de fraude sous la plume de Char, dans certains des fragments de *Partage Formel*. Ainsi, si l'on peut lire le fragment XV à la lumière de son contexte historique et littéraire, c'est-à-dire comme une critique du Surréalisme, la manière dont cette mise

à distance est formulée et la parenté du lexique avec celui employé Lorca peuvent toutefois nous frapper indépendamment de ce contexte. Char formule en ces termes son avertissement doublement teinté d'indignation et de dégoût :

En poésie, combien d'initiés engagent encore, de nos jours [...] un cheval de corrida dont les entrailles fraîchement recousues palpitent de poussières répugnantes ! Jusqu'à ce que l'embolie dialectique qui frappe tout poème frauduleusement élaboré fasse justice dans la personne de son auteur de cette impropiété inadmissible. (fragment XV, p. 69)

Une semblable isotopie, visant à démarquer l'effort du poète de ce type d'entreprises non authentiques, traverse plusieurs fragments, comme en témoigne par exemple cette autre mise en garde adressée au poète : « [...] le poète, avide, intègre, impressionnable et téméraire, se gardera de sympathiser avec les entreprises qui aliènent le prodige de la liberté en poésie, c'est-à-dire de l'intelligence dans la vie. » (fragment XXXIII, p. 74). Là encore, il semble intéressant de s'interroger sur cette position d'autorité assumée par la voix du poète, dans *Partage Formel* ou de manière plus générale dans les énoncés de type aphorismes de Char. Ceux-ci mêlant souvent pouvoir d'affirmation et de vérité et hermétisme semblent bien faire du poète l'unique détenteur du sens, invitant le lecteur à une attitude de décryptage ou de discernement d'une manière à la fois gratifiante (puisqu'il s'agit de le convier dans un espace réservé qui est celui de la vérité) et excluante (puisque le lecteur reste plus d'une fois à l'extérieur de ce périmètre !). Cette exigence de discernement, formulée à l'adresse du public, du lecteur, ou du poète par Lorca ou par Char, rend manifeste le rapport étroit entre l'élaboration dans leurs textes d'une conception de la vérité poétique et la construction d'une relation avec le lecteur.

Cet enjeu d'authenticité, qui fait de la poésie le lieu où se dévoile une vérité cachée mais où risquent aussi de s'exercer un ensemble de séductions et d'impostures ne trouve pas d'équivalent chez Darwich, même si la quête d'une vérité en poésie trouve sa place dans *PCM* comme dans notre anthologie. D'un côté, nous sommes en droit d'interroger la relative obscurité des textes qui, dans l'anthologie, mettent en scène un face à face avec le poème (ou, pour le dire autrement, comportent une dimension méta-poétique qui passe par la représentation matérielle du « poème » ou du « chant »). Que l'on pense au poème « Tel est son visage et voici le suicide de l'amant », à « La qasida de Beyrouth » ou encore aux « Quatre adresses personnelles », on constate combien la figuration du poème comme une entité autonome, dotée d'une forme d'envergure spatiale dont témoigne par exemple la question « Comment demeurer / Face au poème, dans le souterrain ? » (« Souterrains, andalouses et désert », p. 163) s'accompagne paradoxalement de formulations souvent hermétiques (voir par ex. les p. 99, 102-104, 302). On serait presque tenté de résoudre la question du sens par une interprétation très simple en terme de mimétisme, qui ferait de cette résistance du sens une image de la résistance du poème dans la « fiction » qu'est l'œuvre poétique.³

L'idée d'une authenticité de la création poétique se retrouve toutefois dans la manière dont Darwich décrit, dans le premier des entretiens rassemblés dans *PCM*, le risque qu'encourt le poème de « dérapier vers l'immédiateté » (*PCM*, p. 40) et son propre souci de « débarrasser la poésie de ce qui n'est pas de la poésie » (*PCM*, p. 38). Il s'agit dans cet entretien avec Abbas Beydoun de clarifier la notion d'« instinct poétique », que Darwich explicite paradoxalement en l'opposant au « contact direct avec la réalité », susceptible de transformer la poésie en « colère » ou en « riposte » (*PCM*, p. 37). En d'autres termes, c'est en quelque sorte en étant trop happé par ce que Darwich nomme aussi « l'attraction d[u] présent », et qui ne saurait se confondre avec le réel, que le poète entrave l'instinct poétique. Le risque qu'encourt le poète, en étant trop en contact avec la réalité, est de couper de ce qu'est la poésie, en lui assignant une tâche sociale ou politique : « L'important est que la poésie échappe à l'attraction d'un présent qui se dissout rapidement » (p. 39). L'enjeu est donc d'« éviter au texte de dérapier vers l'immédiateté, ce qui pourrait le mener à sa perte » (p. 40). Or cette perte est bien celle d'une « grandeur » et d'une

³ Pour quelques hypothèses d'interprétation de cette représentation matérielle du poème et du chant, je renvoie à E. de Dampierre-Noiray, *Mahmoud Darwich et le lieu de la langue* dans *Op. cit.*, *Revue des Littératures et des Arts*, automne 2016, en ligne (<https://revues.univ-pau.fr/opcit/index.php?72-agregation-2017>).

« sainteté » propres à la poésie qu'il faut s'efforcer de « préserver » (p. 37). Darwich énonce ici une théorie de l'authenticité poétique qui se comprend aussi à travers la notion de risque.

En conclusion, il peut être intéressant de revenir sur certains problèmes ou paradoxes posés par cette réflexion. Le premier serait directement lié à cette conception de l'authenticité, souvent associée chez Lorca à une image de fulgurance de la création. Lorca rappelle en effet combien il est vain d'attendre ou de rechercher le *duende*, celui-ci advenant ou non, de manière presque capricieuse. Tentant de saisir les conditions de sa manifestation, il insiste à plusieurs reprises sur la nécessité pour l'artiste de se défaire du « savoir-faire » (c'est tout le sens de l'anecdote de Pastora Pavón, p. 25-29), et la théorie du *duende* met ainsi en opposition, d'un côté, le mystère, l'insondable, mais aussi la « moelle », la nudité, la lutte authentique et risquée, de l'autre le savoir-faire, les modèles, la forme, mais aussi la « carte » et l'« ascèse » pouvant caractériser le travail de l'artiste. Or il semble qu'il y ait là une tension entre cette conception peut-être un peu conventionnelle ou stéréotypée de la fulgurance de la création ou de l'inspiration et, d'autre part, tout un ensemble d'images servant à désigner le travail d'écriture (on pense notamment aux métiers agricoles chez Char, au travail de déboisement, d'élagage, aux outils mentionnés, etc.), auxquelles peuvent faire écho l'évocation par Darwich des différents temps de l'écriture (*PCM*) ou, dans les poèmes, d'un travail de composition du chant, labeur et devoir, qui ne doit jamais cesser. Cette tension trouve peut-être son expression condensée à travers l'image de la forge, qui peut superposer ces deux représentations opposées : d'un côté le métier, la patience du forgeron (songeons à la manière dont le proverbe nous oriente dans cette direction d'un lent labeur), et l'idée d'une fulgurance de la fusion, de la combustion, de l'alliance des contraires, d'une sorte d'alchimie qui relèverait du prodige ou de la magie (songeons à ce « magicien de l'insécurité » qu'est le poète dans le fragment XIII de *PF* où se rencontrent aussi les mots du titre « Fureur et mystère » et l'idée de la consommation).

Or les nombreuses évocations du poème qui traversent *Partage Formel* en présentent aussi une image presque matérielle, parfois personnifiée – le poème devenant une sorte d'entité par le biais de représentations qui peuvent rappeler celles qu'on trouve chez Darwich (représentation du poème autonome, du chant ou de la langue dans leur matérialité spatiale⁴) – ne sont pas sans lien, chez Char, avec cette idée du poème capricieux qui rappelle là encore le *duende* : le *duende* ne vient pas lorsqu'on le recherche, il détrompe les attentes, il terrasse et possède le créateur comme le public : Char parle de son côté de ce « poème, aux caprices exorbitants, qui dans l'instant nous obtient puis s'efface. » (LII, p. 79-80). D'où l'impossibilité, il semble, de dissocier le risque d'une idée de privilège, ce que semble peut-être synthétiser cette autre formule, dans le fragment suivant « le poème, mystère qui intronise ».

Le second paradoxe pourrait se formuler comme une tension entre l'idée du risque et l'expérience de la performance poétique. La notion de risque propre à l'action poétique revient, on l'a vu, à travers l'ensemble des textes de nos poètes. Si le « prix » de la perfection de l'artiste est selon Lorca sa lutte avec son *duende*, on a vu que les formules permettant à Char de définir l'effort du poète suggèrent souvent ce qu'affirme le fragment XLVIII de *Partage formel* : « le poète ne sort pas toujours indemne de sa page » (p. 78). La valorisation du risque est peut-être ce qui explique la lecture vulgarisatrice et la récupération de certains aphorismes de Char par le domaine du développement personnel et du *coaching* (que l'on pense à « Agir en primitif et prévoir en stratégie » ou à « Impose ta chance, serre ton bonheur et va vers ton risque. A te regarder ils s'habitueront » du recueil *Rougeur des Matinaux*). Chez Darwich, le risque est évoqué à plusieurs reprises dans *PCM*, il est à la fois risque de dérapage du poème vers l'actualité apoétique et risque encouru par le poète lorsque, cessant d'assumer pour la poésie une tâche politique et sacrifiant en quelque sorte son statut de symbole, il risque de perdre ses lecteurs – il est frappant de constater que dans ces deux cas Darwich parle d'une perte.

Or là encore il semble qu'à l'encontre de cette idée de risque, certains poèmes des recueils du programme présentent une dimension performative attestant de leur réussite, qui semble approuvée par l'œil du poète. On peut peut-être comparer ce phénomène performatif tel qu'il se produit chez Lorca dans « L'épouse infidèle » (où la légitimité du « vrai Gitan » - *legitimo* – peut

⁴voir la note 2.

être comprise comme un élément méta-discursif pouvant désigner également cette de l'auteur⁵), ou, à travers l'adresse de « Federico García » à son personnage, dans les complaintes XI et XII consacrées à Antoñito el Camborio, avec l'effet produit sur le lecteur de Char par des termes comme « envoûtement », « extase » ou « alchimie », dans des poèmes où est évoquée la création poétique. De même que « Congé au vent » (p. 20) semble décrire en acte la création par le poème d'un objet sacré, qu'il serait « sacrilège » d'aborder, le poème « Conduite » (p. 55), lui aussi en position liminaire, semble bien attester d'une forme de réussite ou du moins d'avènement de l'« alchimie poétique » recherchée. De manières différentes, et passant ou non par la voix d'un personnage de fiction, le même poète qui s'attache ailleurs à définir ce qu'est l'acte de vraie poésie semble ici pousser ce « *Allah !* de ravissement » dont parle Darwich, devant un poème – « comme si quelqu'un d'autre l'avait écrit » (*PCM*, p. 55).

⁵ Je renvoie sur ce point en particulier à l'analyse de cette complainte que nous proposons dans le volume *Formes de l'action poétique* (C. Boidin, E. de Dampierre-Noiray et E. Picherot, coll. Clefs concours, Atlande, 2016), p. 335-336. Voir aussi, sur Char, p. 347.