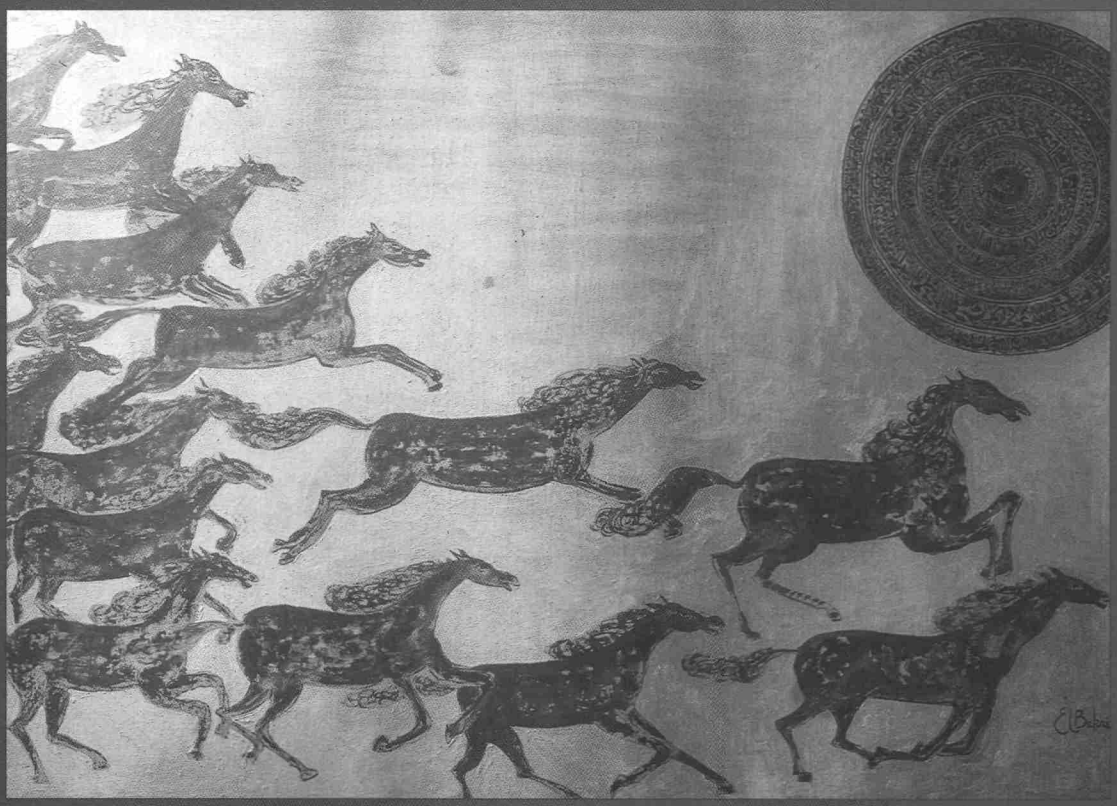
LITTÉRATURE FRANCOPHONE

Poésie



Abdelmajid El Bekri, *Élan et liberté*. Gouache.

Un « entre deux langues »
ou « l'art de résister aux paroles »

Alechinsky est-il un peintre francophone ? Et Picasso ? Ou Giacometti ? Mais je ne sais pas non plus ce qu'il faut dire de Moréas, de Tzara, ou de Beckett.

La poésie française moderne (et contemporaine) est assez repliée sur elle-même. Accueillante et assimilatrice, certes, mais peu soucieuse d'écouter à distance. C'est un constat d'évidence que la poésie française n'écoute pas la poésie québécoise. Ou bien elle entend tel auteur, pour telle raison spécifique et ponctuelle, mais pas la poésie québécoise. Ni antillaise – qui est française –, etc. De Poe à Pound, de Pound aux poètes objectivistes, ou bien encore de Byron aux « Beat » – pour évoquer l'axe romantique –, quelque chose est passé, s'est infusé, du corps poétique anglo-saxon à la poésie française. Mais rien ou peu de la poésie en français à la poésie française. Cela peut changer. Cela change. À mesure (peut-être) qu'il devient plus clair que la langue de poésie est une autre langue, une entre-langue. Et surtout : une langue à venir.

Jack Kerouac : le poète "québécois" qui aura eu le plus d'influence, directe et indirecte, à un moment donné, sur un segment précis de la poésie "française". Un poète ayant "oublié" le français ou, si l'on préfère, *spécialisé* sa langue intime, ou encore, *réservé* sa langue d'enfance – le joual –, précisément à la communication exclusive avec sa *mère*. Aucun poète canadien "francophone" ne peut, à cet égard, celui de l'influence, lui être comparé. Sans doute n'avait-il pas le choix, pris qu'il était (fils d'immigrés pauvres en Nouvelle-Angleterre), entre un état dialectal du français, signe de sa position sociale dominée, et une langue anglaise englobante, puissante, appelante. Un francophone, donc, qui n'écrit pas français. D'autres, bien sûr, symétriquement, ayant "oublié" leur propre langue, ou n'en ayant pas, ne sachant pas s'ils en ont jamais eu, s'achemineront eux aussi vers la poésie (ou vers eux-mêmes par la poésie) en une langue, le français, empruntée, ou apprise, ou forcée. On les appelle "poètes francophones".

La question, la seule, la plus nodale et cruciale est bien celle-ci (on y reviendra vite) : à quelle langue vais-je me vouer ? En quelle langue vais-je me jouer ? La langue de poésie est une langue refaite, rejointe, inventée, trouvée, gagnée. C'est aussi bien la langue de l'autre, des autres en moi, refusée et tordue, travaillée, attaquée, ou acceptée, aimée, ou c'est encore, nécessairement, la langue de moi, de mon singulier, dans la langue de l'autre, des autres.

Il me faut peut-être d'abord le suggérer naïvement : si, laissant un instant de côté la poésie "française" – c'est-à-dire française de France –, je m'interroge sur la poésie

dite "francophone" – c'est-à-dire française mais d'ailleurs, ou étrangère mais en langue française –, alors, j'éprouve le sentiment d'être au moins en face de deux types d'auteurs qu'il m'est très difficile de considérer au même titre. D'une part des poètes comme Philippe Jaccottet (Suisse) ou Henri Michaux (Belge, dans un premier temps), ou même encore Edmond Jabès (Égyptien, dans un premier temps), poètes guère compréhensibles en dehors de leur intime inscription dans le tissu français de la poésie de France – Jaccottet n'est certainement pas plus significativement Suisse romand que Jean Tortel n'est Méditerranéen avignonnais, Michaux plus significativement Belge que Guillevic Breton élevé en Alsace, Jabès plus significativement Juif égyptien que Bernard Vargaftig Juif français de Lorraine d'ascendance russe... –, et d'autre part des poètes appartenant au monde aujourd'hui décolonisé, ou toujours colonisé, ou néo-colonisé, ayant entretenu des rapports de dépendance avec la France et la langue française – Afrique, Océan Indien, Antilles, Asie du Sud-Est –, et pour qui l'exercice de la poésie participe d'un mouvement de revendication identitaire, d'interrogation sur soi, de libération politique, de résistance à des contextes oppressifs ou asphyxiants, etc. Lorsqu'on dit "poésie francophone", on pense en effet d'abord à ces continents poétiques "loin" de France – quels que soient les proximités historiques, les liens étroits –, extérieurs par définition : aux poètes du Maghreb, ou aux poètes de la négritude, ou aux poètes québécois... De fait, tout se passe comme si, y compris sur ce second versant, on était conduit d'une part à considérer le cas de quelques individualités exceptionnelles (Senghor, Glissant, Césaire, Kateb, Tchicaya U Tam'si, Miron...) s'étant, sur le fond d'une problématique collective, détachés pour porter le "français", la pratique poétique du français à un degré de consistance telle qu'il ne s'agit plus que de mesurer leur apport et à la langue française et à l'histoire de la poésie française – même si, par ailleurs, il est toujours possible, et nécessaire, de les comprendre dans leur contexte culturel particulier. Et d'autre part, de considérer le *corpus anthologique*[1], significatif de mouvements d'ensemble, et qui ne devient véritablement lisible que si l'on s'attache à le restituer à ce qui le constitue, le détermine, le borde et le borne à l'intérieur d'une sphère de culture et de civilisation spécifique. De quelque côté qu'on retourne le problème, on est troublé, on ne sait guère de quoi l'on parle, et ce ne sont ni les monographies d'auteur, ni les monographies nationales ou continentales, qui peuvent nous tirer de l'embarras, dans la mesure où elles tiennent pour acquise cette notion de "poésie francophone", des plus égarantes. Or...

On se rappelle peut-être la proposition d'un poète français appartenant à l'une des dernières "avant-gardes" historiques du XXe siècle, proposition qui se voulait définitive et tranchante, subversivement paradoxale : « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas[2]. » Une telle proposition ne pouvait se comprendre que sur le fond d'une réflexion critique de la poésie sur elle-même, en France, de la fin du XIXe siècle au moins (Rimbaud, Corbière, Mallarmé...) jusqu'à ces années soixante-dix où la « révolution du langage poétique » était à son acuité. Si

1. Les anthologies, en ce domaine, sont fort nombreuses et, s'il en est d'excellentes (voire d'historiques et de décisives, comme celle de Senghor en 1948), il en est beaucoup qui ne sont, hélas, que de simples chambres d'enregistrement.
2. Denis Roche, *Le Mécrit*, Seuil, 1972.

maintenant un lecteur s'autorisait à écrire que « la poésie francophone n'existe pas », que pourrions-nous entendre ?

D'abord sans doute que, malgré la réalité tangible (géopolitique, institutionnelle) de la "francophonie", l'expression poétique qui se manifeste à l'intérieur de ce territoire, en langue française, est strictement *incernable* tant sont distincts et mal voire in-comparables les contextes. Les poésies européennes francophones limitrophes, par exemple suisse ou belge, pour spécifiques qu'elles soient – ou veuillent être –, ne peuvent entretenir avec le *modèle* français la même relation que les poésies nord-américaines de langue française, québécoise ou antillaises, confrontées à d'*autres* modèles, soumises à d'autres très fortes pressions culturelles et linguistiques dans leur contexte. De même il est probablement impossible de comparer l'usage poétique de la langue française en des pays ayant eu (ou ayant encore) une relation de type colonial avec la France – Antilles, Afrique du Nord ou Afrique Noire – et l'usage poétique d'une langue réellement « étrangère » – pour un Syrien, un Égyptien, par exemple... De même encore, la situation du monolingue de fait – Jaccottet ni Michaux n'ont eu à choisir le français contre l'allemand ou le flamand – est tout autre que celle des poètes ayant, ou ayant eu, de gré ou de force, à choisir, pour certains entre le français et une langue de forte tradition écrite, véhicule d'une civilisation transnationale et d'une religion à vocation ouvertement universelle (l'arabe), ou, pour d'autres, entre le français et une langue, le créole, d'abord née sous la pression des conditions de déportation coloniale – esclavage, plantations –, et d'autre part, du moins dans un premier temps, perçue comme essentiellement liée à l'expression et à la communication *orales*, ou encore, en Afrique Noire, entre le français et des langues elles aussi d'abord non écrites ou transcrites, instruments d'une culture de l'oralité, et si nombreuses qu'elles limitent objectivement l'ère de transmission et de circulation du poème. Unité d'une civilisation, sans doute – on fait l'hypothèse d'une "africanité" –, mais pulvérisation et cloisonnement relatif des parlers...

Si l'on prend la peine de traverser les différents massifs de la francophonie poétique – comme cet ouvrage nous le permet –, on s'aperçoit assez vite que toutes, dans leur histoire, ont été soumises à une relation *mimétique* : poésie-calque. Il suffit d'évoquer l'incontournable modèle *parnassien*, au XIXe siècle, mais extraordinairement puissant au delà de ses limites historiques, en raison sans doute du caractère explicite et rigoureux de ses règles de fonctionnement. Au delà de ce modèle : le *symbolisme*, le *surréalisme*, comme formes rhétoriques ou comme outils de libération – par rapport à un figement académique antérieur, puisque ces doctrines comportaient, dans leur définition même, la libération de l'expression comme valeur, et les moyens de la libération comme processus formels (vers libre, écriture automatique, métaphorisation ouverte). Au delà encore, en particulier au Québec : les *formalismes* des années soixante, textualisme telquelien, spéculations néoprosodiques, etc.

Simultanément à ce mimétisme, un souci tôt manifesté de l'inscription authentique, différentielle – terroirisme des uns, antillanisme des autres, doudouisme, helvétisme... En réalité, la langue impliquant la poétique et la poétique la langue, tant que la langue française n'était pas interrogée (au moins), mise en cause,

problématisée, réformée, contaminée, etc., rien n'était possible qu'une poétique de soumission (de répétition), et l'expression piégée d'une authenticité saisie de l'extérieur, au mieux une poésie *hantée*. Une des plus saisissantes, et effrayantes manifestations de cet état de fait, est la façon dont l'exotisme baudelairien a pu nourrir une partie de la poésie coloniale dans l'océan Indien. On pourrait risquer ceci : il n'y a peut-être de véritable poésie francophone qu'à partir du moment où le français ne va plus de soi. À partir du moment où il brûle la bouche et les doigts.

De même qu'il n'y a sans doute pas de pays réellement monolingue, de même il faut poser, avec davantage de certitude encore, qu'*il n'y a pas de poète monolingue*. La *poésie francophone*, celle qui écrit français, se caractérise d'être écrite en contexte linguistique complexe, instable, évolutif. On est même en droit de se demander s'il est vraiment légitime, par exemple, de parler encore de la poésie francophone vietnamienne – résiduelle, inévitablement appelée à ne plus être, sauf cas d'exceptions à considérer comme tels –, ou de regretter une poésie malgache francophone dans un pays où, depuis l'Indépendance, le français recule au profit de la langue malgache et donc de l'émergence ou de la réémergence d'une poésie malgache en malgache, et si, à l'échelle d'une évolution historique et culturelle lente, telle poésie francophone proche, en contexte d'arabisation inéluctable, ne pourra pas, elle aussi, un jour, être lue comme une poésie "de transition", les poètes maghrébins ayant retrouvé leur langue, ou leurs langues... Et le *poète francophone* se caractérise d'être *entre* les langues, en mal de langue, en position toujours d'avoir à retrouver la parole. Mais cette position ne lui appartient pas en propre. L'illusion d'optique consisterait à poser une poésie francophone soumise au tourment des langues – et du manque de langue –, en regard d'une langue et d'une poésie française unes et indivisibles. La réalité est tout autre : un des apports essentiels de la réflexion critique de la poésie sur elle-même en France dans cette seconde moitié du XXe siècle, c'est précisément cette instabilité constitutive et la conscience du fait que l'expérience de poésie est cette expérience même :

> *J'appelle* modernes *ceux qui vivent toute langue comme étrangère et doivent donc trouver une autre langue – une langue dont la "nouveauté" perturbe le goût dominant et déplace les enjeux de l'effort stylistique*[3].

Soit l'exemple de deux poètes "français" aussi différents que possible l'un de l'autre. Le premier, Guillevic, raconte que son expérience linguistique (ou poétique) première fut celle de vivre dans un pays, en France, où l'on ne parlait pas français mais breton – langue par ailleurs interdite à l'école et que l'enfant, lui-même Breton, n'apprit jamais –, le français lui apparaissant alors comme une langue « hiératique » (ce sont ses mots), réservée aux fonctionnaires, aux notables, et à l'école le français des « récitations » lui paraissant plus sacré encore, un peu comme le latin entendu à l'église. Plus tard, étrangement, son père étant muté en Alsace, le petit Breton apprendra le dialecte alsacien, puis l'allemand, bien sûr. C'est ce poète qui écrira, dans son « Art poétique » que « toute langue / Est étrangère[4] ». Le second,

3. Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes ?*, POL, 1996.
4. Eugène Guillevic, *Terraqué*, Gallimard, 1942.

Emmanuel Hocquard, raconte son enfance dans une maison à Tanger : à l'intérieur de cette maison plusieurs langues constituaient un espace, l'arabe du gardien, le latin des livres lus par la mère, le grec d'une carte géographique, « un incompréhensible mélange de langues à base d'italien[5] » (la langue de la lingère), et le silence (celui du pêcheur, muet). Dans cet espace, en outre, Emmanuel Hocquard distinguait deux régimes bien différents : celui de la « petite langue », pauvre, quotidienne, concrète, domestique, et celui de l'école, une autre langue, « régie par des lois écrites et abstraites » : « J'ai appris le français dans les salles de classe comme une langue étrangère ou une langue morte[6]. » On voit bien sur quelles bases – et les exemples pourraient être multipliés – se noue la décision de tenter d'écrire :

> *Je me suis retrouvé longtemps sans langue. Entre deux langues. L'éteinte et l'empruntée*[7].

« *À défaut de langue où dire*[8] », telle est la formule qui résume pour tel poète de la revue *Brèches*, en 1978, le malêtre du québécois. Un manque de langue, un point d'aphasie constitutive, entre une *langue française de France* perçue comme « seconde et quasiment étrangère[9] » et une langue anglaise encerclante, infiltrante, dehors, autour et dedans – États-Unis et Canada. Où disparaît une langue « québécoyse » populaire et familière, parlée, une langue de *parlure*, cherchant dans la difficulté, voire l'épreuve de l'impossibilité, la venue à l'écriture. Deux langues en somme pour pas de langue, pas de vraie langue encore :

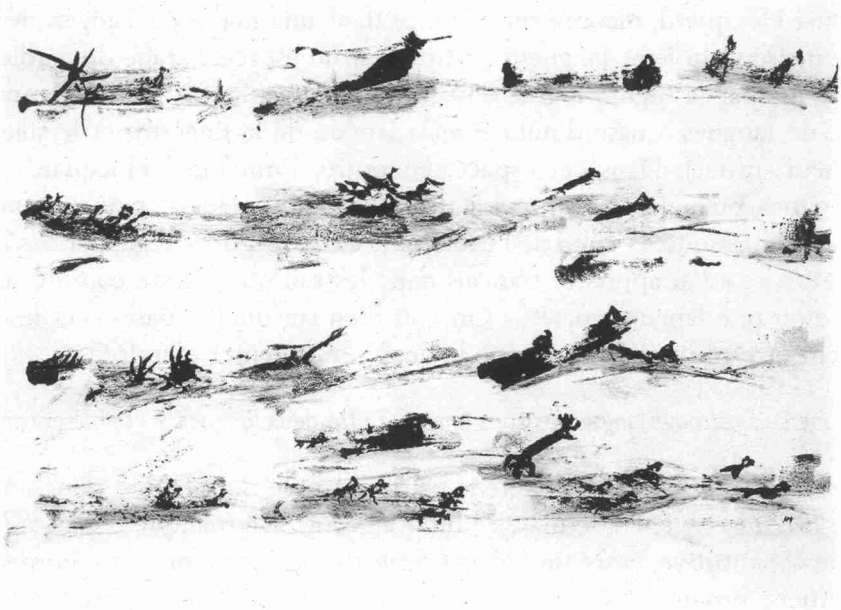
> *Comment pourrions-nous accéder à nous-mêmes comme forme de réalité avec ce nœud dans la gorge, ce corps étranger qui étrangle du dedans*[10] *?*

Expérience individuelle, et collective, communautaire, "nationale" : ce processus, certains le nomment « schizophasie », et c'est le poète Gaston Miron qui en fournit l'expression lyrique, sous la forme d'un « monologue de l'aliénation délirante », dans son livre *L'Homme rapaillé* :

> *moi je gis muré dans la boîte crânienne / dépoétisé dans ma langue et mon appartenance / déphasé et décentré dans ma coïncidence*[11].

Une fois reconnue la situation, les postures possibles sont multiples (en principe) : ou bien on choisit d'écrire en français écrit, ou français de France, ou français normé, "abstrait" en quelque sorte de la réalité d'ici, ou bien on choisit de transcrire le français parlé, populaire dialectisé (le « joual »), ou bien encore on choisit – c'est le cas de Miron semble-t-il – de travailler à l'écriture d'un parler vivant, de contribuer à l'invention, la fondation, d'un français québécois – qui pourrait être au français d'Europe ce que l'américain est à l'anglais. Il n'y a pas d'autre problème, ou pour mieux dire, toutes les autres questions de la poésie sont soumises à celle-ci : quelle langue pour dire la réalité, pour réaliser le poème et accéder au propre de soi ?

5. Emmanuel Hocquard, *Un privé à Tanger*, POL, 1987.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. André Beaudet, Fragment de « Interventions du parlogue », dans *Change*, n° 36, octobre 1978.
9. Michèle Lalonde, *Change*, n° 36, octobre 1978.
10. *Ibid.*
11. Gaston Miron, PUM, 1970 ; Maspero, 1981.



Henri Michaux. Peinture à l'encre de Chine, 1961.

On peut évidemment se demander si la façon dont Henri Michaux traite la langue, tantôt la triturant, tantôt se réfugiant dans la pratique muette d'une pure écriture de signes, ne relève pas de cette forme d'exil incurable, toujours renouvelé dans ses formes – du voyage à la peinture, des substances hallucinogènes à la poésie « tam tam », refusant catégoriquement toutes les frontières génériques héritées, toutes les formes "savantes" et figeantes de l'expression littéraire. Ça n'est évidemment pas seulement la Belgique que quitte Henri Michaux, dès qu'il le peut. Ou, quittant la Belgique, ça n'est évidemment pas la France qu'il choisit. Il prend parti, lui aussi, pour une langue qui n'est pas encore, qui serait la langue de ce qui est, la langue de ce qu'il est. Mais peut-être ne faut-il pas s'attarder sur un cas qui pourrait paraître des plus singuliers, des plus poétiquement "monstrueux". Approchons-nous, avec un poète vivant, d'une "Belgique" cette fois-ci non quittée, mais au contraire assumée, revendiquée. Avec Jean-Pierre Verheggen, Belge "francophone", on se trouve en présence d'une forme radicale, et comme chimiquement pure, de littérature littérante, dont la langue est le personnage principal, une langue chargée, sans doute, faite *avec* du français de France et du français de Belgique, réengendrée par un sujet qui cherche sa langue, et dont l'œuvre n'a d'autre sens que cette insensée recherche :

> *c'est dans la bouche qu'a lieu ce travail de boucherie verbale ! Je dirais même au sens le plus cannibale du terme : de boucherie verbouli ou boula mastica malari*[12] *!*

En route, si l'on veut bien suivre ce poète dont la route absolument singulière est en même temps absolument exemplaire, on voit comme le satisfaisant (pour l'esprit ?) face à face français/français, de France et de Wallonie, se trouve court-

12. Jean-Pierre Verheggen, "Dossier Verheggen", dans revue *Sapriphage*, n° 21, printemps 1994.

circuité, décalé, déphasé, mis en pièces, par un travail prenant acte d'une réalité polylogue :

> *j'y retrouve, personnellement, le fond pulsionnel de mes langues de prédilection : du dialecte toscan et du latin d'église ; du crachouillis labio-guttural* ouallon *et de ce que j'ai baptisé, sur le modèle de François le Champi, du Français bâtard ainsi, du Français des campagnes, du français le Champi*[13] *!*

On retrouve ici l'au-delà du *joual* préconisé par le Québécois Miron, l'au-delà du créole hérité-arrêté des initiateurs de la créolité nouvelle, la volonté de *faire* une langue, de se frayer une langue vivante, en frottant le français à tout ce qui peut le trans-former. D'où, ici encore, l'importance de l'*oralité*, non seulement comme source et matière d'un travail de l'écrit, mais comme destination du texte : physique de la performance. On comprend dès lors ce branchement poétique par delà une "francophonie" ressentie et dénoncée comme « dévitalisée et aseptisée » : Verheggen parle de sa « fascination » pour les « parlers d'Afrique » et « la contribution verbale, riche, inventive et artiste qu'ils nous apportent[14] ».

Il faut donc revenir un instant sur ce qui s'est appelé "négritude". De « adera » : *arbrisseau du Sahel à fleurs rouges*, à « woy » : *chant, poème ; c'est la traduction exacte de l'*ôdê *grecque*. Tel se présente le petit lexique qui, en 1961, peut se lire aux dernières pages du recueil *Nocturnes* publié par Léopold Sédar Senghor aux éditions du Seuil. La négritude c'est d'abord une langue, une façon d'écrire la langue, il faudrait peut-être dire une "négriture", une remontée de quelque chose de la réalité africaine dans le français, par le français. En guise d'explication ou de justification à la présence de ce petit lexique, Senghor écrivait :

> *certains lecteurs se sont plaints de trouver dans mes poèmes des mots d'origine africaine, qu'ils ne "comprennent" pas. Ils me le pardonneront, il s'agit de com-prendre moins le réel que le surréel – le sous-réel. J'ajouterai que j'écris d'abord pour mon peuple. Et celui-ci sait qu'une* kôra *n'est pas une harpe non plus un* balafong *un piano. Au reste, c'est en touchant les Africains de langue française que nous toucherons le mieux les Français et, par delà mers et frontières, les autres hommes*[15].

Il y a donc une langue sous la langue, des mots sous les mots, qui font appel et qui percent. Et il y a aussi doublement à se justifier : de n'écrire pas français *en français*, c'est-à-dire d'écrire français *en africain*, d'abord ; de ne pas écrire en l'une des langues africaines ensuite, mais en français, d'écrire donc africain *en français*. Senghor dit pourquoi. Ce qui revient à dire *pour qui* il écrit, ou veut, ou croit écrire. Sartre aussi, dans cet article qui reste – tout fixé qu'il soit dans sa couleur locale historique (1948) et son vocabulaire "révolutionnaire" – un des textes les plus aigus sur le mythe de la négritude et l'« orphée noir », tissant ses fils entre particularisme et universalisme, lyrisme personnel et lyrisme collectif. Il évoque bien sûr le choix du

13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. Léopold Sédar Senghor, *Nocturnes*, Poèmes, Seuil, 1961.

français, langue commune de ceux qui n'ont pas de langue commune, langue *a priori* inapte à rendre la réalité noire, l'épaisseur et la couleur du réel du continent noir :

> *C'est dans cette langue à chair de poule, pâle et froide comme nos cieux, et dont Mallarmé disait qu'« elle est la langue neutre par excellence, puisque le génie d'ici exige une atténuation de toute couleur trop vive et des bariolages », c'est dans cette langue pour eux à demi morte que Damas, Diop, Laleau, Rabearivelo vont verser le feu de leurs ciels et de leurs cœurs : par elle seule ils peuvent communiquer*[16].

Et Sartre a cette image évidente du « mot blanc » qui boit la pensée du Noir « comme le sable boit le sang », et ce constat non moins pertinent : c'est de telles expériences quasi aporétiques, d'échec « devant le langage considéré comme moyen d'expression directe[17] » que s'originent et le désir de poésie, et l'expérience de poésie, et le travail de poésie, c'est-à-dire jusqu'à forcer une autre langue, le français tel qu'en lui-même l'acte de poésie le change ; langue de Senghor, langue de Césaire, et à travers leur langue en poème, remontée de rythmes ancestraux, "immémoriaux", coulant de sources (mettons le mot au pluriel) naïves-primitives, primitives-premières, ou « primordiales » – c'est l'adjectif qu'utilise Senghor pour parler de la présence des masques –, ou primaires, comme dit Freud de tels processus inconscients. D'où, bien sûr, à la fois la greffe du corpus traditionnel-populaire, sa translation plus ou moins directe – hain tenys malgaches, chants bantous ou bambaras ou sérères traduits par Senghor, lyrisme narratif transposé des griots, etc. – et la greffe de ce qui, dans le passé récent de la poésie occidentale, permet à cette poésie de négritude l'exploration des fonds, l'exploitation la plus "inspirée" des ressources imaginaires : la poétique de l'irrationnel surréaliste est ici immédiatement utile, qu'il s'agisse d'un surréalisme déclaré – celui de Césaire écrivant le « cristal automatique » ou dédiant tel poème à Benjamin Péret –, ou diffus – l'imagisme surréaliste pour toute une longue période est devenu la forme moderne du lyrisme, le grand véhicule de toutes les poétiques de libération.

Cette idéologie politique de la négritude, par delà les temps, les indépendances, le déplacement des figures de l'engagement – d'une poésie de résistance et de dénonciation à une poésie d'exaltation et de célébration, puis encore de cette poésie de célébration à une poésie d'opposition et de dénonciation –, perdure, qu'elle avoue ou pas son nom, ses origines, ses ancêtres célèbres (et toujours vivants). En fait elle aura été lue (elle est encore lue) par ceux pour qui elle n'est en principe pas écrite – mais n'oublions pas, même si le constat est un peu triste, qu'une faible minorité de la population d'Afrique francophone lit le français et, dans ces conditions, la poésie, même "populaire", n'est que très relativement populaire –, soit sur son versant "politique" (la poésie de négritude comme forme puissante de lyrisme politique, ou militant ou "révolutionnaire"), soit sur le versant de l'expression identitaire, de l'expression authentique et autonome d'un « tout autre » (et la poésie occidentale est toujours avide de se refaire à partir de ce qui lui manque ou la contredit et l'altère : des calligrammes chinois pour Claudel, par exemple, aux mythes-masques-

16. Jean-Paul Sartre, "Orphée noir", dans *Situations, III*, Gallimard, 1949 [1976].
17. *Ibid.*

magies-jazz d'une certaine prénégritude pour les premières avant-gardes européennes, Apollinaire, Cendrars, Matisse et les autres).

Aucun autre mouvement d'ensemble dans cet espace flou de la poésie "francophone" n'aura eu finalement une telle importance théorique, si ce n'est celui qui s'en détache pour le contester et comme le métamorphoser de l'intérieur, celui de la "créolité", à partir du poète Édouard Glissant et des écrivains qui, à sa suite et de façon plus systématique, entendent dénoncer l'illusion africaine pour prôner le pluriel et le divers – la « diversalité » contre ou après l'universalité – par retour réfléchi et volontariste sur la culture orale et sur l'invention de la langue, étant entendu que le créole est – ou que les créoles sont – le « terreau » de cette invention, de cette créativité nouvelle. Il ne devrait plus être question de "signes" de l'africanité ou de la créolité dans la langue française, mais de quelque chose comme la construction d'une nouvelle langue écrite, poésie "créole d'expression créole", ou bien encore poésie créole d'expression "française", étant entendu que le français en question aura été travaillé, hanté, enté, habité, transformé, etc. En somme, une façon de ce qu'entrevoyait le Mauricien Édouard Maunick lorsqu'il utilisait la métaphore du *marronnage* : sortir la langue d'elle-même, aller vers le mélange, une sorte de « mélangue » métis délivrante...

Ce que, au contraire, nous croyons comprendre de la langue arabe – en tant qu'elle est la langue du Coran, de la Révélation – c'est qu'il s'agit d'une langue sacrée, donc intouchable. En contexte moyen-oriental (Liban, Syrie, Égypte), le français a pu alors apparaître à certains comme langue de l'expression profane, laïque, susceptible d'être utilisée comme un outil de libération. On peut toucher au français, le modifier ou le modeler poétiquement, le recréer au besoin, sans s'exposer au sacrilège – y compris par rapport à une tradition poétique, formelle ou thématique, qui demande moins, si l'on veut se mesurer avec elle, d'être respectée que d'être dépassée, transgressée, sinon violentée, tandis que la grande poésie arabe est on ne peut plus contraignante dans ses dispositions formelles, génériques, thématiques. Mais ces vues sont peut-être un peu abstraites : si l'on regarde les noms de ceux qui, dans ce contexte, ont fait œuvre poétique en français, on s'aperçoit que beaucoup, comme Henein, Naffah, Schéhadé, Chédid, Jabès – Chrétiens orthodoxes ou maronites, ou Juifs, de nationalité tremblée, Syro-Libanais vivant en Égypte, Italiens d'Alexandrie (comme Jabès) –, décideront finalement de vivre en France, ou deviendront Français, et sont de toutes façon francophones de naissance, de sorte que peu ont eu à faire le choix de la langue française contre la langue arabe. Certains, comme Naffah, décideront d'écrire les deux langues ; tel autre, comme Stétié, de culture arabo-musulmane, choisit le français pour unir, culturellement, mystiquement, poétiquement Orient et Occident. Il serait à sa façon une sorte d'héritier de la grande tradition arabo-andalouse, dialogique, passeur, ambassadeur, sourcier des coïncidences et des intersections. On remarquera toutefois que dans ces types de contexte, le français est perçu comme idiome de culture, de sorte qu'il est plus que respecté, il est magnifié, et tous ces poètes sont essentiellement des poètes qui manient un français classique (y compris pour certains malgré leur préciosité) : Naffah a pour modèle Valéry, Jabès est disciple de Mallarmé... De même qu'ils disent de diverses manières leur foi en les pouvoirs de l'incantation poétique ou,

pour un Jabès, en l'interminable du questionnement par les mots, vers le Livre, de même ils manifestent un souci quasi puriste de la langue. Tout autre est évidemment la situation des poètes du Maghreb, dans la mesure où, pour eux – les Algériens surtout – le français a été la langue de la domination coloniale, imposée, inculquée, et qu'elle est en même temps devenue la langue de la poésie de guerre, de résistance, de militance, une langue insurrectionnelle. Mais... C'est Albert Memmi qui l'écrivait, dès 1956 : « la littérature colonisée de langue européenne semble condamnée à mourir jeune[18] ». Qu'en est-il aujourd'hui, de la poésie décolonisée de langue française ? Certes, elle existe encore. Ceux qui sont nés Français, ou avec le français, quoi qu'il en soit d'une arabisation plus ou moins forcée, continuent d'écrire en français ; quant à ceux qui sont nés en France, loin de l'écriture et plus loin encore de la poésie savante, entre un français de "quartiers" (banlieues), un dialectal ou berbère, troués (de français parlé), et un français scolaire qui n'est sans doute (et pour cause, sociale) l'objet à leurs yeux d'aucune valorisation particulière, on peut les dire sans langue, à moins qu'une fois de plus, de cette situation linguistique particulièrement "impossible" naisse une littérature que nous n'attendons pas. Il se pourrait qu'une poésie soit en train de s'éteindre, invisiblement, très lentement – la poésie francophone du Maghreb – et qu'une autre ne soit pas encore née, mais soit inéluctablement à naître – celle de l'immigration... Quoi qu'il en soit, le chevauchement des langues fait corps, corpus, il y a de la poésie *en plus* – que les manuels blottissent dans des chapitres à part (« horizons élargis ») ou des départements spécialisés (« littérature et poésie francophones »).

Ce qui est le plus vraisemblable, c'est qu'il n'y a pas de poésie "française", *stricto sensu*. En tout cas pour les poètes de langue française. Qu'ils soient Français ou d'une autre nationalité. Il y a la réalité à vaincre, ou à rejoindre, mot à mot. Et puis une langue à faire, à se faire, et à refaire. À prendre en réparation dans l'atelier. En ce sens les poètes apprennent les uns des autres. Utopiquement, la "francophonie" poétique aurait ce sens là : nous sommes tous encore très loin du français possible. *Eïa pour le Kaïlcédrat royal !* comme l'écrivait Césaire.

18. Albert Memmi, ***Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française***, Présence Africaine, 1956.

EUROPE

Belgique francophone • Suisse romande

Belgique francophone

Terres de très antiques épanouissements de la littérature en langue d'oïl – on y a retrouvé un texte du IXe siècle : *La Séquence de Sainte Eulalie* –, les principautés féodales qui se développent sur les ruines de l'empire carolingien dans le delta où prendront forme les anciens Pays-Bas paraissent avoir privilégié les genres narratifs. Un duc de Brabant, Henri III, caresse certes la muse lyrique au XIIIe siècle, et les châteaux de la noblesse accueillent bien évidemment des trouvères. Leur tradition ne semble toutefois pas avoir engendré, au sens strict, de nombreux disciples en langue romane, la tradition thyoise[1] étant en revanche beaucoup plus féconde en la matière.

DES GRANDS RHÉTORIQUEURS AU SILENCE DE L'ÂGE CLASSIQUE

Avec la constitution des États bourguignons, une abondante production versifiée se développe autour des thèmes galants, moralisateurs, allégoriques ou politiques. Elle donne naissance, dans la seconde moitié du XVe siècle, à la tradition des grands rhétoriqueurs qu'illustrent les noms de Georges Chastellain (1405 ?-1475) ou de Jean Molinet (1435-1507), son successeur comme indiciaire de la Cour. En leur temps, leur habileté dans le maniement et le raffinement de la combinaison des mètres et des rimes comme leur goût prononcé du calembour firent plus pour leur réputation que leurs œuvres d'historiographes.

À la charnière du XVIe siècle, la cour de Marguerite d'Autriche prolonge l'éclat de cette tradition, notamment autour du neveu de Molinet, Jean Lemaire de Belges (1473-1515). L'écrivain tresse de flamboyantes couronnes funèbres autour des défunts chers à sa maîtresse ou rédige en son honneur les Épîtres de *L'Amant Vert*.

1. Il s'agit de l'ancien flamand. Ces phénomènes de correspondance inversée sont nombreux, tout au long de l'histoire, entre productions de langue française ou néerlandaise en Belgique.

Celles-ci immortalisent non seulement le perroquet de la princesse, hélas dévoré par ses chiens, mais permettent à l'auteur de célébrer, sans heurter les usages, les charmes d'une princesse qui devait jouer un rôle décisif dans l'histoire des anciens Pays-Bas. Le XVIe siècle assure en outre un fabuleux succès au *Chevalier délibéré*, poème de 338 octaves publié en 1486 par Olivier de la Marche. Cette méditation sur le destin du chevalier chrétien fut un des livres de chevet de Charles Quint, lequel participa, semble-t-il, à sa traduction espagnole.

L'influence des poètes de La Pléiade se fait sentir au milieu du siècle sans produire toutefois d'écoles spécifiques aux Pays du Cercle de Bourgogne. Ceux-ci vont bientôt donner lieu à deux pays : les Pays-Bas méridionaux, dont procède à bien des égards la Belgique actuelle, et ceux du Nord, la Hollande actuelle. Dans les Pays-Bas du Sud, on voit disparaître pendant près de 250 ans – et dans les deux langues du pays – une activité poétique digne de ce nom alors qu'une grande école de peinture baroque y voit le jour au XVIIe siècle.

Durant les premières décennies qui suivent la proclamation, en 1830, de l'indépendance du royaume de Belgique, la tendance classique prédomine. C'est du sein même de ses contradictions structurelles que prendront cours telle ou telle forme ultérieure d'autonomisation et de singularité. Les recherches des poètes de l'époque poussent souvent jusqu'à la caricature la tension entre le besoin d'affirmer une spécificité nationale et le respect des grands cadres de la rhétorique française. Théodore Weustenraad (1805-1849) célèbre ainsi en vers classiques l'essor des chemins de fer en Belgique dans *Le Remorqueur* (1842) ou celui de la sidérurgie et de John Cockerill dans *Le Haut-Fourneau* (1844). Originaire lui aussi de Maastricht, ville que la Belgique dut rétrocéder à la Hollande, André van Hasselt (1806-1874) n'hésite pas à recourir aux grands genres épiques dans *Les Quatre Incarnations du Christ* (1867). Conjointement, il cherche à découvrir les racines d'une spécificité poétique belge, notamment dans l'époque médiévale et renaissante. Il rédige, à cet effet, un *Essai sur l'histoire de la poésie française en Belgique* (1838). Pour limitées et datées qu'elles soient, ces prémices – dont fait état, en 1893, le premier historien des « lettres belges d'expression française », Francis Nautet (1854-1896) – témoignent des difficultés spécifiques d'autonomisation des littératures francophones et du temps d'incubation et de tâtonnements qu'il fallut avant que ne surgisse en Belgique la grande génération poétique de la fin du siècle.

Ce surgissement fut perçu par les contemporains les plus avisés comme une sorte de miracle qu'ils tentèrent d'expliquer avec les instruments conceptuels du moment. Dans le second tome de son *Histoire des lettres belges d'expression française* (1893), Nautet écrit ainsi : « Le romantisme, résultat d'une fusion intellectuelle des races, mélange hétéroclite de sentiments et de littératures, n'offre-t-il pas, avec le savoir en plus, un peu l'aspect de la société en formation, mi-latine, mi-germanique, issue de la barbarie et fortement bigarrée, d'où allait sortir, grâce aux trouvères, la langue française ? » (p. 158). Dans cette invention, l'auteur attribue un rôle important aux provinces de la Belgique romane. Il met l'accent, dans son exploration, sur les éléments de brassage et d'hétérogénéité qui s'y révèlent.

Tout commence par une adhésion simultanée aux principes de l'art pour l'art et du naturalisme de la part de ceux qui portent le flambeau de la revue du rassemblement novateur, *La Jeune Belgique*. Leur aventure a pris cours dans les cénacles universitaires, notamment à Louvain qui a fait un triomphe au jeune auteur des *Tristesses*, Georges Rodenbach (1855-1898). Or la revue *La Semaine des Étudiants*[2] s'y voit subitement doublée par une sorte de copie conforme, *Le Type*, qu'anime le futur Max Waller (1860-1889). Cette saga, qui débute par une histoire de doubles, entraîne une réaction musclée des autorités académiques qui réconcilie les adversaires. Waller jette dès lors son dévolu sur *La Jeune Revue littéraire*, périodique plus modéré issu de l'université de Bruxelles. Celui-ci change rapidement d'appellation, prend pour devise « Soyons nous », devient *La Jeune Belgique*[3] et retrouve à sa tête Waller, personnage paradoxal de provocateur littéraire qui ne cesse de pourfendre les vieilles perruques ou de provoquer le mentor de la littérature progressiste, Edmond Picard[4] (1836-1924), alors que lui-même campe sur des positions littéraires parnassiennes. Il accouchera de la nouvelle génération académique, celle de la défense des modèles classiques français. S'y s'illustreront notamment ceux que l'on nomme « les 3 G » : Giraud (1860-1929), Gilkin (1855-1924), Gille (1867-1950), par ailleurs plutôt conservateurs sur le plan politique.

Liées à l'exploitation forcenée de la classe ouvrière, les tensions sociales ont entraîné, en 1886, des grèves sauvages, durement réprimées par les forces de l'ordre, et dont les leaders sont notamment défendus en justice par Edmond Picard. De Rodenbach à Verhaeren, en passant par Maeterlinck et Lemonnier (1844-1913), la conviction se renforce, sous le coup des événements, que l'on ne peut se contenter du culte de la forme. Ainsi se consomme la rupture avec *La Jeune Belgique*, laquelle, entretemps, s'était déjà éloignée du naturalisme. Ses mentors laissent dès lors à ceux qui la quittent le soin de ce qu'ils considèrent comme des contorsions stylistiques. La conjonction entre "engagement" et "esthétisme" constituent une des singularités du champ littéraire belge par rapport à la France. Elle passe par la synergie entre les écrivains novateurs et le jeune Parti Ouvrier Belge, lequel délèguera à ces écrivains, dans les années nonante, le soin de sa Section d'Art, comme il confiera au maître de l'Art Nouveau, Victor Horta, la réalisation de sa Maison du Peuple de Bruxelles.

La publication par Waller, en 1887, du *Parnasse de la Jeune Belgique* – où ne figurent bien sûr ni Verhaeren ni Rodenbach – constitue la balise la plus visible – l'ultime aussi – de cette dynamique collective d'une génération. Nouveaux venus rentrés de Paris, Charles Van Lerberghe (1861-1907) et Maurice Maeterlinck (1862-1949) figurent dans cette anthologie, le second avec certaines des futures *Serres chaudes*.

2. On y retrouve Verhaeren, Gilkin et Giraud, mais aussi le futur éditeur de Verhaeren comme de Mallarmé, Edmond Deman.
3. Le choix de cette appellation, calquée sur le modèle de *La Jeune France* – revue qui ne jouera pas un rôle historique aussi essentiel que celui de sa jumelle –, est significatif du système de fascination, de duplication, de masquage et de décalque qui régit les rapports entre champs littéraires belge et français.
4. Ce grand jurisconsulte, animateur de la revue *L'Art moderne* et partisan de l'engagement social et national de l'écrivain, est la clef secrète de l'institution littéraire belge de l'époque. C'est dans son cabinet d'avocat que font leurs classes Maeterlinck et Verhaeren.

Dès ce moment, l'évidence de la singularité et du génie du benjamin est nettement perceptible.

Dans le même temps a vu le jour à Liège, à l'initiative d'Albert Mockel (1866-1945), une revue dont le nom désigne un ancrage régional appelé à un bel avenir[5] politique : *La Wallonie*. À l'époque, ce périodique est, durant six à sept ans, le foyer du symbolisme pour la Belgique comme pour la France. Verhaeren, Van Lerberghe, Maeterlinck ou Elskamp y publient certains de leurs premiers textes décisifs. Leurs noms côtoient ceux de Verlaine, de Mallarmé ou de Gide. Cette dynamique profitera au *Mercure de France* qui fera passer l'aventure du laboratoire à la consécration et engrangera la plupart des grandes signatures belges de la fin de siècle.

Les enjeux se sont donc en partie déplacés. Dans les années nonante, *La Jeune Belgique* s'enfonce dans un dogmatisme et un académisme qui isolent de plus en plus ses mentors de leurs collègues, et la revue de la littérature nouvelle. En 1895, la rupture définitive du champ entre progressistes et conservateurs se consomme, tant sur le plan littéraire que politique. Eekhoud (1854-1927), Maeterlinck, Verhaeren, Nautet et d'autres fondent une revue au titre particulièrement provocant pour l'époque, *Le Coq rouge*, lequel entend pourfendre à la fois le goût des « clichés » et celui des « morales sordides ». Ceux que les trois G qualifièrent en 1892 d'adeptes du style « macaque flamboyant » se retrouvent ainsi plus que jamais à l'unisson.

Les revues – il en est bien sûr beaucoup d'autres – jouèrent un rôle décisif dans l'émergence et l'affirmation de cette nouvelle génération littéraire qui allait donner au symbolisme de langue française quelques-uns de ses plus beaux fleurons. Un collège scaldien, le collège Sainte-Barbe, que dirigent à Gand les pères Jésuites, constitue la pépinière de cette génération. Elle trouva dans la Belgique le terreau privilégié d'un imaginaire littéraire qui irrigue, jusqu'à aujourd'hui[6], l'imaginaire poétique du pays. C'est que la sensibilité symboliste fait aisément son miel d'une identité aussi peu univoquement affirmée, d'un fonctionnement imaginaire qui ne privilégie pas l'un mais le double, d'une structure sociétale qui ne hiérarchise pas vraiment mais fait coexister à l'instar des couches tectoniques.

CINQ GRANDS POÈTES ; UN THÉORICIEN

De cette pléiade de poètes qui vont créer, à côté des grands romanciers naturalistes, l'évidence du fait littéraire belge, attardons-nous tout d'abord sur Georges Rodenbach (1857-1898). Poète dont la métrique demeure marquée par la tradition et par l'admiration pour François Coppée, Rodenbach se signale, dès *La Jeunesse blanche* (1886), par un art de créer un climat de calme déliquescence et de douce mélancolie, de retrait frileux du monde et d'exacerbation des plus infimes perceptions. Ces données trouveront leur forme mythique dans un roman,

5. On retrouve donc, dans *La Jeune Belgique* comme dans *La Wallonie*, le double jeu de formes d'affirmation identitaire et artistique. Avec un apparent refus de la première dans le cas de *La Jeune Belgique* mais une immersion de fait très importante dans la vie belge ; avec une volonté avérée de revendication du fait wallon dans le cas de Mockel, mais une politique de publication où l'art plane nettement au-dessus de la mêlée.

6. Les surréalistes, et notamment le plus important d'entre eux, Paul Nougé, ont commencé par Verhaeren et Maeterlinck. Ce type d'influence se retrouve dans la trajectoire d'un Plisnier, écrivain engagé qui eut des velléités surréalisantes, et finit du côté du classicisme littéraire et du rattachisme politique.

Bruges-la-morte (1892). Pour l'heure, cette vie « comme en exil », où le sujet, essentiellement passif, « voit/ se flétrir la blanche floraison de son Âme divine » s'accroche aux ambiances et aux sites crépusculaires[7]. Les quais qui retiennent son regard sont des quais d'antan saisis au déclin du jour, à cet instant où

> *Le gothique noirci des pignons se décalque / En escaliers de crêpe au fil dormant de l'eau*[8].

Dans ces strophes, en revanche, l'eau joue déjà un rôle décisif. La pluie elle-même, constante du climat belge, n'est ni drue ni revigorante :

> *elle s'égoutte à travers nos remords / Comme les pleurs muets des choses disparues*[9].

Le Règne du silence (1891) ou *Les Vies encloses* (1896) affirment le culte de ces sensations en une forme de physique et de métaphysique où l'âme et la maladie ont partie liée, et qui finissent par former un paysage imaginaire servi par un rythme langoureux. L'esprit fin de siècle esthétisant paraît ainsi avoir trouvé son territoire et sa topologie : celui des villes du bassin scaldien dont la splendeur fut médiévale, où des béguinages sont encore visibles, et qui semblent comme arrêtées dans le temps alors que la civilisation industrielle embrase et arase le sillon wallon de la Sambre et de la Meuse, ou métamorphose Anvers. Cette opération d'imaginaire rencontre avec bonheur le besoin français d'exotisation de ce qui demeure partiellement hétérogène à son champ culturel.

Reste que l'immersion si rapide et si complète des artistes belges dans un mouvement qui privilégie le symbole sur l'allégorie et leur fait exprimer dans l'image un rapport foncier au réel que ne permet pas le sens usuel des mots français appliqués à ce réel renvoie au positionnement des Belges dans la langue depuis le XVIIe siècle, comme à la nécessité dans laquelle ils se trouvent de métaphoriser un rapport au monde que les vocables pris au sens propre ne rendent jamais que de façon bancale.

Avec Maurice Maeterlinck (1862-1949), l'affaire atteint l'évidence. La fulgurance – et la condensation – de cet itinéraire poétique, auquel Artaud comme les surréalistes rendront hommage, est postérieure de quatre ans à la publication des *Illuminations* de Rimbaud. *Serres chaudes* (1889) laisse entrevoir et emmêle deux types de poèmes. Les uns, généralement plus anciens, à forme fixe, où domine l'octosyllabe, prolongent l'univers de Rodenbach hanté par l'objet perdu et le besoin de le retrouver fusionnellement à travers des signes. Ils accentuent toutefois l'inscription de la clôture qui sépare obstinément et désespérément le sujet de l'objet de ses désirs :

> *Ô ce verre sur mes désirs ! / Mes désirs à travers mon âme ! // Et l'herbe morte qu'elle enflamme en approchant des souvenirs*[10].

7. Cela vaudra au poète de donner naissance en Italie à une école de crépuscularistes.
8. G. Rodenbach, "*Vieux quais*" dans *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 74.
9. G. Rodenbach, "*La Pluie*" dans *Ibid*, p. 75-76.
10. Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes*, "Verre ardent", Paris, Gallimard, "Poésie", 1983, p. 60.

Georges Minne. Illustration pour "Désirs d'hiver" (*Serres chaudes*, de Maeterlinck).

Marqués par la théorie du vers libre qui est au centre de discussions de l'époque, les autres poèmes du recueil retrouvent la forme souple de la laisse. Ils mettent en œuvre, grâce à ce vers libéré et plus large, d'audacieuses associations d'images. Celles-ci sont très évidemment le produit de la barrière dressée entre le sujet et le monde comme entre les mots et les choses. Le corps est donc regards :

> *Il y en a comme des malades sans maison ; / Il y en a comme des agneaux dans une prairie couverte de linges. / Et ces regards insolites ! / Il y en a sous la voûte desquels on assiste à l'exécution d'une vierge dans une salle close, / Et ceux qui font songer à des tristesses ignorées !* [...][11]

Maeterlinck fait, qui plus est, coup double. Le théâtre symboliste que Mallarmé n'a cessé d'appeler de ses vœux mais n'a pas réalisé, c'est l'enfant d'un pays fait de couches tectoniques toujours en mouvement qui va le mettre en œuvre, en France comme en Europe. Avec une réception d'autant plus unanime et rapide que le poète dramatique n'a pas de rivaux hexagonaux[12]. Sa fibre lyrique se dégage en outre à cette occasion et atteint son épure. Elle retrouve le vieux filon de la chanson[13], si vivace jusqu'au siècle de Villon. Mélodique et répétitive, elle est la négation de la poésie savante comme de la rationalité charriée par une certaine tradition française. Elle agit à l'égal d'un reconstituant et d'un habitacle pour ceux qui ne peuvent entièrement se trouver ni dans le prosaïsme belge ni dans l'abstraction française.

Cette obsession de la Chanson, on la retrouve chez le plus pur et le plus fragile des poètes de sa génération, Max Elskamp (1862-1931). Pour cet homme qui regrettait qu'il n'y eût pas une langue belge, la musicalisation de la langue jusqu'à l'infini constitue la réponse à la situation d'insécurité dans la langue et dans l'identité.

11. Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes*, "Regards", Paris, Gallimard, "Poésie", 1983, p. 64.
12. La découverte et la réception de Claudel sont beaucoup plus tardives.
13. Maeterlinck en insérera régulièrement dans ses pièces et en écrira jusqu'à sa mort.

Hanté, pour diverses raisons, par l'évidence d'un défaut d'être, Elskamp n'a de cesse de revenir à la langue d'avant sa versaillisation. Sans fin, il égrène des chansons raffinées, parfois jusqu'à l'alambiquage. Insidieuse glossolalie. Celle-ci doit permettre au sujet de trouver la paix qui n'est pas la mort et de faire affleurer la joie qui permet d'éluder le doute. Dans la préface du recueil qui résume son art et plonge au plus profond de son enfance, *La Chanson de la rue Saint-Paul* (1921), l'écrivain résume admirablement, en un quatrain, la source et la formule d'un art qui demeure un des plus subtils, des plus étranges, et des plus mystérieux du tournant du siècle :

> *Musiques ici / Faites de ta vie, / À son aube luie / Lointain aujourd'hui.*

Le plus enclos de tous est sans doute celui des Belges qui fit le plus éperdument advenir la lumière en ses vers. Cette lumière, Maeterlinck ne l'imposera qu'en rompant avec l'immersion de son art dans les ornements mais aussi dans les tensions, insolubles mais essentielles, des fins de siècle. Elle trouvera son sésame dans *L'Oiseau bleu* (1908). Cette lumière les hante pourtant tous – sauf Rodenbach sans doute qui s'accommode de son alentissement presque immobile – dans sa vibratilité vivace, si éperdument lointaine.

À la charnière des deux siècles, c'est elle que Charles Van Lerberghe (1861-1907) célèbre, affirme et volatilise dans *La Chanson d'Ève* (1904). Si les brumes symbolistes y font place à une clarté plus solaire, si l'angoisse et la perte n'y sont plus modulées comme des inéluctables, si ce chant aux milles variations témoigne d'une volonté de confiance et d'insertion dans la merveille du monde naturel, s'il entend enfin ouvrir sur un « demain » social et humain, sa composition, dans son ensemble, ressortit au projet foncier du symbolisme en Belgique : unir la langue et l'idée dans une forme de musicalité qui renvoie elle-même à des objets et à une construction foncièrement analogiques, toujours en quête de cet insaisissable qui hante la langue plus que partout en Belgique francophone. Le poète dégage cette fois le chemin de son héroïne au travers d'une langue épurée de toute scorie :

> *« Veux-tu des yeux qui soient comme l'aube / Dans l'obscurité ? » / Non, je cherche ce qui se dérobe / Dans la clarté*[14].

Van Lerberghe réalise ainsi ce à quoi le théoricien du symbolisme, Albert Mockel, s'essaie bien plus maladroitement dans *La Flamme immortelle* (1924). Il a, en revanche, consacré à Maeterlinck, à Van Lerberghe ou à Verhaeren, comme à Mallarmé d'ailleurs, des pages qui comptent parmi les plus lucides de leur temps. Mockel repère ainsi chez Maeterlinck une construction de la phrase à l'instar des parallèles qui font d'elles « les côtés d'un angle dont le sommet est l'infini ». Il constate que l'indéfinissable naît, chez lui, d'une « sensation qui ne se résout point[15] ». Chez Van Lerberghe, il n'a pas manqué de remarquer, dès *Les Flaireurs*, que l'incarnation du « moi loin du moi » ne pouvait être accomplie que par la légende, qui « de son propre geste se revêt de nuage[16] ».

14. Ch. Van Lerberghe, "La tentation" dans *La Chanson d'Ève*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, s.d., p. 101-102.
15. A. Mockel, *Esthétique du symbolisme* (édition établie par Michel Otten), Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 246.
16. *Idem*, p. 236.

Betty Frantzen-De Leye. Dessin au fusain, inspiré des *Campagnes hallucinées* de Verhaeren, 1990.

Cette hantise de la lumière et la réconciliation du sujet avec la vie, l'œuvre d'Émile Verhaeren en donne une illustration exceptionnelle. Commencée, dans *Les Flamandes* (1883), par des poèmes truculents qui constituent des formes de transposition d'art de la peinture flamande des XVIe et XVIIe siècles, l'œuvre de Verhaeren s'inscrit en poésie sous une espèce de parenté plus naturaliste que symboliste. Jamais son rythme, son univers, ses images et son phrasé ne s'accommoderont de la fluidité et de l'évanescence à l'œuvre dans les vers de ses pairs symbolistes, qui sont aussi ses amis. Et cela, même dans *Les Soirs* (1887), *Les Débâcles* (1888) ou *Les Flambeaux noirs* (1890). Ces recueils plongent le lecteur dans une ambiance de désespoir et dans des thématiques un tantinet morbides typiques de l'époque. Mais "La Morte" de Verhaeren n'a rien de la blanche Ophélie :

> *En sa robe, couleur de fiel et de poison, / Le cadavre de ma raison / Traîne sur la Tamise. / Des ponts de bronze, où les wagons / Entrechoquent d'interminables bruits de gonds / Et des voiles de bateaux sombres / Laissent sur elle, choir leurs ombres*[17].

17. É. Verhaeren, "La Morte" dans *Les Flambeaux noirs*, in *Poésie complète I*, Bruxelles, Labor (Archives du Futur), 1994, p. 216-217.

L'imaginaire de ces textes comme la scansion de la langue en font les prémices d'une poétique expressionniste. Verhaeren en sera quasiment l'unique héraut en langue française. Avec le tournant des années nonante, le poète passe de l'évocation de la déréliction du sujet artiste au sein d'un contexte social à celle des foules confrontées à l'expansion industrielle et au déclin des campagnes. *Les Campagnes hallucinées* (1893) et *Les Villes tentaculaires* (1895) emblématisent ce tournant qui mène ensuite l'écrivain à l'exaltation de toutes les formes de vie et d'histoire, et particulièrement de celles de son pays. Dans un poème des *Villes tentaculaires*, "Le Port", on repère la continuité et la rupture par rapport aux motifs, eux aussi portuaires, de "La Morte" :

> *Toute la mer va vers la ville ! / Son port est surmonté d'un million de croix : / Vergues transversales barrant de grands mâts droits. / Son port est pluvieux de suie à travers brumes, / Où le soleil comme un œil rouge et colossal larmoie*[18].

RAFFINEMENT ET RADICALITÉ DES ANNÉES VINGT

En peu de temps, une génération s'est imposée en Belgique, en France, et dans le reste du monde. Son aura au pays couvre l'horizon jusqu'à la Première Guerre mondiale. À travers des revues comme *Antée* ou *Le Thyrse*, on assiste certes à des volontés de relève internationale ou d'ancrage belgo-belge sur fond d'allégeance à la France et de pseudo-purisme ethnico-linguistique. Envieux, certains ne manquent pas de se servir de l'origine flamande de leurs aînés pour incriminer leur esthétique, qualifiée d'irrégulière, de barbare et d'attentatoire au génie classique des races latines. Rien de bien vif n'y prend figure. C'est en revanche dans le filon de l'hétérogène, et à l'ombre de Max Elskamp, que prend cours la trajectoire de Jean de Boschère, personnage dont Artaud dira qu'il « a établi l'unité, tremblante, centrale, de [s]a vie et [s]on intelligence[19] ».

Située à peu de distance de la Hollande, pays demeuré neutre durant la guerre et au sein duquel se sont poursuivies des recherches artistiques, Anvers constitue le premier pôle d'irradiation des tendances nouvelles avec le groupe "Lumière" de Roger Avermaete (1893-1988) et l'aventure, plus cocasse, de *Ça ira*, revue et maison d'édition qu'anime notamment Paul Neuhuys (1897-1984). C'est à l'enseigne de cette revue[20] que paraît un numéro spécial composé par Clément Pansaers (1885-1922), intitulé *Dada. Sa naissance, sa vie, sa mort*. Comète rapidement foudroyée du dadaïsme, l'auteur du *Pan Pan au cul du nu nègre* (1920) est un des plus radicaux qui aient été au cœur de cette esthétique. Tant par sa pulvérisation de la syntaxe et de la logique que par sa conviction que l'essence même de la démarche de Dada lui interdit de s'institutionnaliser, de se perpétuer et de s'inscrire dans les circuits de la reconnaissance littéraire.

18. É. Verhaeren, *Poésie complète II*, Bruxelles, Labor (Archives du Futur), 1997, p. 237.
19. A. Artaud, *"Automate-personnel"*, dans *Cahiers d'art*, 2e année, n° 3, 1927, p. 1043-1046.
20. Les revues continuent de jouer un rôle essentiel dans la vie littéraire de l'entre-deux-guerres ; nulle n'assume un rôle focalisateur global comparable à celui de *La Jeune Belgique*, même si *Le Disque vert* en eut le dessein et réunit, son éclectisme aidant, une belle palette de collaborateurs. L'ère est aux entreprises centrées, parfois même hypercentrées, de durée relativement éphémère. Le surréalisme en sera fécond, prolifique même. Le modernisme aura *Sept Arts*, dont les surréalistes dénonceront les postulats.

Ce type de radicalité devint comme une sorte de sésame du groupe surréaliste de Bruxelles qu'instigua, durant des décennies, Paul Nougé (1895-1967). Rarement, un grand poète moderne doublé d'un grand théoricien aura-t-il fait autant pour que son nom s'efface et que n'adviennent que les traces de son action. Tout commence à l'enseigne, polysémique et polémique, de *Correspondance*, revue sous forme de tract de couleurs variées que trois mousquetaires de l'écriture adressent par voie postale à cent personnes choisies de Belgique et de France. Elle doit leur faire percevoir les pièges du jeu littéraire. Elle ne cesse donc de démarquer des textes contemporains, parmi les plus aboutis de la langue, pour démontrer que, s'il n'y prend garde, c'est elle qui mène l'écrivain et nous (re)produit – et non point l'écrivain qui la modèle, en Dieu souverain. L'écriture automatique chère à Breton est donc rapidement renvoyée au magasin des accessoires de l'illusion et de l'imposture. La clef de la démarche du groupe de Bruxelles[21] n'est-elle pas la prise en compte des limites et des contraintes du langage ? Comme la conviction que la seule démarche révolutionnaire qui puisse y être opérante est celle d'incessants et subtils décalages dans l'ordre de la représentation et de la norme ?

Où l'on retrouve un des enjeux fonciers qui structurent le champ des pratiques littéraires belges – les surréalistes étendant la problématique à la musique ou à la peinture[22]. Si Marcel Lecomte (1900-1966) estime que l'on ne sort de la littérature qu'à travers la littérature, Nougé, comme Goemans (1900-1960) d'ailleurs, considère qu'il faudra parvenir à sortir de la littérature elle-même, lieu de reproduction et de pouvoir social qu'il démonte et dénonce, presque jusqu'à s'en brûler les ailes. L'essentiel, pour lui, n'est-il pas que *L'Expérience continue* (1967) ?

Sa poétique, dont le lien avec le symbolisme est patent, remplace l'exacerbation de la paroi par la description des moments d'affleurement et de passage :

> *Le jardin appuie à la fenêtre son épaisseur parfumée. / La nuit vient doucement s'appuyer au jardin. / Marie (elle est assise à la fenêtre) entr'ouvre un peu sa robe, ses épaules se découvrent. / Elle attend au tournant de la nuit./ Elle attend. Passe un doigt lentement sur ses lèvres. Son doigt sur les lèvres fait le signe du silence*[23].

Aiguillon critique externe-interne du champ littéraire belge durant les "années folles", les avant-gardes n'ont point vécu entièrement coupées de celui-ci. Nougé évoque ainsi, dans son *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin* (1953), la figure d'Odilon-Jean Périer (1901-1985), poète élégiaque et désinvolte, qui les « venait voir à la chandelle » et laisse à la postérité la figure d'un *Promeneur* esthète, quelque peu désabusé devant l'esprit fugitif du monde. Ce que Nougé perçoit sous forme de mystère actif, Périer le transcrit tout autrement :

21. Soit Paul Nougé, Camille Goemans, Marcel Lecomte, André Souris, Édouard-Léon Théodore Mesens, Paul et René Magritte, Paul Colinet, Louis Scutenaire, Irène Hamoir et, plus tard, Marcel Marïen.
22. Nougé fait de Magritte le surréaliste que l'histoire de l'art a retenu. Magritte réalise et diffuse la notion nougéenne d'« objet bouleversant ». Partant des modes usuels de la représentation académique qu'il modifie insidieusement, mais nettement, il perturbe les automatismes du sujet et l'amène à de nouvelles formes de perception et d'intellection.
23. P. Nougé, "Présence" in *L'Expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, p. 38, et in *Fragments*, Bruxelles, Labor (Espace Nord 7), 1983, p. 169.

Il pleut. Je n'ai plus rien à dire de moi-même / Et tout ce que j'aimais, comme le sable fin / Sans peser sur la plage où les vents le dispersent / (Amour dont je traçais un émouvant dessin) / S'évanouit[24]...

Autre figure, capitale celle-là, le jeune Michaux (1899-1984). Il débute en littérature dans la compagnie de Goemans et le sillage d'Hellens et du *Disque vert*, aux éditions duquel il donne *Fable des origines* (1923). Chez Neuhuys, aux éditions Ça ira, il publie un premier texte significatif, *Les Rêves et la jambe* (1923). L'histoire de Michaux est complexe, et tout aussi révélatrice que celle de Nougé. Massivement marqué par l'imprégnation belge, Michaux ne cesse de s'en défendre, comme pour mieux l'inscrire et la transcender à la fois. Contemporain de l'invention de Tintin, de Maigret ou des figures emblématiques de Magritte, *Un certain Plume* (1930) met en scène un singulier personnage, dont les pointes d'excentrement et l'humour sont bien sûr propres à Michaux, mais ressortissent à cette commune catégorie du décalage et du passe-muraille :

Plume ne peut pas dire qu'on ait excessivement d'égards pour lui en voyage. Les uns lui passent dessus sans crier gare, les autres s'essuient tranquillement les mains à son veston. Il a fini par s'habituer. Il aime mieux voyager avec modestie. Tant que ce sera possible, il le fera[25].

Obsédé par l'*Ailleurs* (1948) et par *La Vie dans les plis* (1949), Michaux ne cesse d'interroger ce qui est en deçà du langage. Pour y aboutir, il recourt, soit à l'irrégularisation du langage en laquelle il excelle, soit au graphisme – celui-ci devient, à partir de 1937, le second versant de son œuvre[26] et Michaux y traque le pulsionnel, l'infime, l'indicible –, soit encore aux commentaires des expériences extrêmes – celles des mystiques ou des aliénés, celle de l'usage (sous contrôle) de certains stupéfiants.

Vingt ans avant sa mort, il interroge même, dans *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* (1964), certains tableaux de son compatriote de jeunesse, René Magritte. Il y laisse percevoir une part de ses tensions identitaire et créatrice au travers du commentaire des parapluies des bonshommes noirs chers au peintre des chapeaux melons et des bilboquets :

Réels, gauchement réels et pas réels, encombrants, signes d'un pays où il pleut tellement (il y pleut aussi sur les enthousiasmes), signes des temps couverts, des horizons couverts et d'un régnant terre à terre. Quoiqu'ils soient "en extension" et donc ouverts, ces parapluies, la pluie ne figure pas dans ces tableaux, pas nécessaire. Elle tombe cependant sans fin, la pluie dont il s'agit[27].

24. O.-J. Périer, *Poèmes*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine (Passé-Présent), 1979, p. 191.
25. H. Michaux, "Plume voyage", in *Un certain Plume*, Paris, Gallimard, 1971, p. 143.
26. Ce rapport entre image et texte, l'image suppléant en partie les lacunes du texte, est une caractéristique du champ littéraire belge. On la trouvait déjà chez un Elskamp ou un de Boschère.
27. H. Michaux, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 66.

Les années trente, qui voient s'accomplir et s'approfondir la trajectoire de Michaux et des surréalistes, enregistrent la naissance à La Louvière d'une mouvance surréaliste dont l'émergence est liée aux grandes grèves de 1932. Plus inféodé aux préceptes de Breton, et marqué par des feux qui sont encore ceux du romantisme, le surréalisme hennuyer ne présente pas, André Lorent excepté, un corpus de réflexion théorique aussi étayé que celui du groupe de Bruxelles. À travers la figure de Fernand Dumont (1906-1945), dont paraissent en 1936 les récits poétiques – et presque fantastiques – de *La Région du cœur*, c'est une sorte de quête nervalienne mâtinée d'interprétation surréaliste que nous suivons jusqu'au *Traité des fées* (1942), que Neuhuys publie peu avant que le poète soit arrêté par les nazis. Pour lui, les fées existent mais, à la différence de ce que prétend la tradition, elles ne se distinguent pas par l'opulence de leurs formes mais par leur discrétion ténue. Comparse de Dumont et mentor du groupe, Achille Chavée (1906-1969) se distingue, lui, par une écriture plus prolixe, par une adhésion sans complexe et quelque peu gaillarde aux principes de l'automatisme psychique, comme par un engagement typique des années de lutte contre le fascisme – il siège dans les tribunaux républicains de la guerre d'Espagne. Écrit en 1935, son exergue à *Une foi pour toutes* (1938) en

> *appelle à la trahison des miroirs / au verre grossissant de l'oubli / [...] à la fumée sans feu / à l'anneau sans doigt / aux lettres majuscules des citations / pour ne pas mourir sans une injure aux lèvres*[28].

À la même époque, un homme que les communistes ont rejeté de leurs rangs, Charles Plisnier (1896-1952), développe de 1931 à 1943 une œuvre poétique qui entend témoigner d'un engagement social lié aux grandes convulsions des masses exploitées, rendre compte de ses tensions intérieures de sujet aux options contradictoires, et le faire au gré d'un mètre ample, qui fasse réaccéder lecteur ou auditeur au souffle du collectif. La rencontre en Allemagne de la formule populaire et militante des Chœurs parlés, comme sa transposition dans le monde de langue française et dans la Belgique des années trente, lui offre la formule d'une lyrique qui convoque aussi bien Lénine que Jésus, retrouve une forme d'oralité, laisse à l'écrivain la bride sur le cou pour ce qui est du surmoi de la norme, ancienne[29] ou récente[30], et lui permet d'être en symbiose fusionnelle avec les masses.

C'est dans ce contexte social contrasté des années trente que prend cours une trajectoire poétique qui vaudra à son auteur, Maurice Carême (1899-1978), une diffusion peu commune. L'écrivain, qui fonde son univers sur les valeurs de droiture et de bonté conjuguées à une volonté d'harmonie avec les forces naturelles, retrouve une pratique fluide du vers classique et offre aux temps de tourmente l'ancrage dans un espace maternel plus apaisé que celui de Plisnier ou de Chavée.

28. A. Chavée, *À cor et à cri*, Bruxelles, Labor (Espace Nord 22), 1983, p. 31.
29. Tout autre sera son destin de romancier.
30. Il n'a jamais dû se plier à l'éthique surréaliste.

Sans doute parce que son œuvre se fait fort peu l'écho des révolutions industrielles et de leurs mentalités...

Chez Geo Norge (1898-1987), le contournement de la modernité se produit tout autrement. Violemment pris à partie par les surréalistes en 1926, Norge mûrit durant les années trente pour s'affirmer, en 1941, avec *Joie aux âmes* et se révéler vraiment, en 1949, avec *Les Râpes*. La rythmique des vieilles chansons françaises chères à Elskamp – mais Norge en retient la gouaille et ne l'alambique pas comme son aîné – permet au poète de sortir de l'impasse modernisme/classicisme ; d'adhérer aux forces vitales sans tomber, ni dans la lyrique parfois mièvre de Carême, ni dans l'absence potentielle de limites d'un Plisnier ou d'un Chavée ; et de prendre ses marques du côté de valeurs sociales, mais spiritualisées, au sein desquelles le bien-dire rugueux sera comme l'équivalent de l'éternelle harmonie cosmique. Sous-titré "Charabias et Verdures", *La Langue verte* (1954) prend pour exergue le très biblique « *In principum erat verbum* » et transpose à la poésie l'opération de la transsubstantiation et de la manducation eucharistiques. Norge affirme en effet que la langue se mange. Il s'oppose donc à la théorie moderne du signe comme aux cygnes métaphoriques du symbolisme pour entonner un hymne à la langue française :

> *Ô français, mon amour, terreau de notre terre, il fait bon te respirer et voir monter tes jeunes pousses. Le sécateur du bon jardinier menace les branches folles et rien pourtant n'est mystérieux comme un jardin à la française*[31].

Des figures maîtresses de l'entre-deux-guerres, on s'attachera enfin au nom de Marcel Thiry (1897-1977), qui devait devenir secrétaire perpétuel de l'Académie et jouer un rôle décisif, après la Seconde Guerre mondiale, dans la défense de l'esthétique néo-classique. Thiry fit partie du corps des autocanons belges envoyés sur le front de Galicie pour seconder les Russes. Il regagna l'Europe, via Vladivostok, après la révolution d'Octobre 1917. Il débute, en 1924, avec *Toi qui pâlis au nom de Vancouver*, poèmes doucement nostalgiques marqués par cette expérience des lointains à laquelle les circonstances ôtèrent, pour une bonne part, la dimension du combat. L'itinéraire de l'écrivain demeure tout entier marqué par cette fuite et par l'accrochage à quelques restes, à quelques noms, que maillera et isolera, avec un raffinement croissant, son esthétique :

> *Tu t'embarques à bord de maint steamer / Nul sous-marin ne t'a voulu naufrage ; / Sans grand éclat tu servis sous Stürmer, / Pour déserter tu fus toujours trop sage. // Mais qu'il suffise à ton retour chagrin / D'avoir été ce soldat pérégrin / Sur le trottoir des villes inconnues, // Et, seul, un soir, dans un bar de Broadway, / D'avoir aimé les grâces Greenaway / D'une Allemande aux mains savamment nues*[32].

Projeté par la suite dans une vie d'homme d'affaires, puis d'homme politique, Thiry ne cessera d'enchâsser dans une versification classique, et une modulation toujours quelque peu élégiaque, des fragments de ce réel et de ce quotidien au sein duquel il passe.

31. G. Norge, "Glose", dans "La Langue verte", in *Remuer ciel et terre*, Bruxelles, Labor (Espace Nord 17), 1985, p. 158.
32. M. Thiry, *Toi qui pâlis au nom de Vancouver*, Paris, Seghers, 1975, p. 35.

Les Biennales de poésie de Knokke et le *Journal des Poètes*, fondé dans les années trente, qui en devient l'instrument de diffusion, privilégient les formes poétiques de communication. Pour un grand nombre[33], le recours aux mètres classiques va de pair avec un déni assez massif de la postérité des avant-gardes et de tout ce qui touche, peu ou prou, à la belle ordonnance de la langue française. Celle-ci est vécue comme un en-soi absolu chez la plupart. D'aucuns, qui ne font pas de cet en-soi un point d'ancrage idéologique – tel Albert Ayguesparse (1900-1996) –, aboutissent au fil de l'âge à une production ouverte, de plus en plus mûrie, qui ne connaît ni déclin ni véritable interruption. Des livres, tels *Les Déchirures de la mémoire* (1989) ou *Lecture des abîmes* (1987), débouchent sur une sagesse sereine fort peu factice :

> *Dans l'haleine des nuits / l'âme continue de veiller // Les lampes aux fenêtres étonnées / éclairent le règne du silence*[34].

À l'inverse, et dans un exact mouvement de balancier, la postérité des avant-gardes cultive calembours et contrepèteries, sens de la dérision et de l'humour ; et ne cesse d'affirmer sa conviction, légère mais appuyée, d'une insertion dans une collectivité singulière. Une série de groupes, donnant chaque fois lieu à revues, émaille la croissance d'un monde que ses auteurs appellent ouvertement *La Belgique sauvage*. *Phantomas*, *Temps mêlés* ou *Daily-Bul*[35]..., illustrent ainsi à Bruxelles, à Verviers ou à La Louvière, une activité d'irrégularisation ludique du langage qui passe, dans le premier cas par des connexions avec l'Italie radicale du groupe de Sanguinetti ; dans le second, par une allégeance à la pataphysique et par un lien vivace avec Raymond Queneau ; et dans le troisième, par de belles synergies avec des plasticiens tels Pol Bury ou Pierre Alechinsky. Typique d'un esprit de joyeuse dérision et révélateur *a contrario* de l'emprise d'un système : la fondation d'une folâtre Académie de Montbéliard par ces joyeux drilles, qui trouvèrent en Chavée une sorte de vieux sachem... Chavée n'avait-il pas écrit : « Un jour, je n'entrerai pas à l'Académie. » ?

Dans cette vaste mouvance des avant-gardes, un nom se dégage avec une force particulière, celui de Christian Dotremont (1929-1979). Jeune prodige quelque peu rimbaldien qui publie *Ancienne Éternité* en 1940 et rencontre très tôt les surréalistes instigués par Nougé, Dotremont fonde en 1948, avec le peintre danois Asger Jorn, le groupe Cobra dont il sera l'âme jusqu'à sa dissolution en 1951. De cette tentative, retenons trois caractéristiques : l'union d'artistes de "petits" pays (Belgique, Danemark, Pays-Bas) et de langues diverses ; le refus de l'École de Paris et de son primat ; la volonté de conjoindre peinture et écriture, et de redonner corps à cette dernière. Ce souci va guider toute la démarche ultérieure de l'écrivain qui donne, une dizaine d'années durant, une série de plaquettes actualisant cette problématique et la

33. Citons, dans cette mouvance, Geo Libbrecht, Edmond Vandercammen, Pierre Nothomb, Jean Tordeur, Roger Bodart, Andrée Sodenkamp, André Gascht, Jeanine Moulin...
34. A. Ayguesparse, "Dans la force de l'âge", in *Les Déchirures de la mémoire*, Bruxelles, Le Cormier, 1989, p. 48.
35. Théodore Koenig est l'animateur de *Phantomas* et le mentor des "Sept types en or" parmi lesquels on retrouve les frères Picqueray. André Blavier n'a cessé de porter l'aventure de *Temps mêlés*, comme André Balthazar celle du *Daily-Bul*.

métaphorisant au travers de paysages dépouillés et primitifs, tels ceux des *Fagnes* (1958), lesquels reproduisent en miniature l'espace du Nord de l'Europe célébré dans *Vues, Laponie* (1957). Chaque année, dans ces lointains radicalement différents, Dotremont retrouve

> *L'arbre l'intact / Il est l'exclamation qui dérange la phrase / La phrase est blanche longue // Dans le jardin, il porte, l'arbre, / Son nom et son passé / Ici il porte son silence.*

Dans ces espaces à peine balisés où les perceptions s'enroulent et modifient le sujet, l'écrivain perd

> *tout bagage / tout langage et [s]e jette / dans les langes de la bête où le souffle parle haut dans l'étable et le lit.*

Il retrouve l'enfant d'antan

> *à genoux dans le temple devant le grand paon / du ne rien dire.*

Il atteint ainsi au

> *mot pur de feuilles / dans le cahier rayé de toi arbre et de toi phrase / À quoi accorder la dernière harpe*[36].

On ne manquera pas d'être frappé par ce qui, dans ces textes et cette esthétique, prolonge et Maeterlinck et Nougé, comme par ce qui balise une entreprise radicalement différente de celle d'un Norge ou d'un Thiry. On remarquera tout autant la singularité blessée de l'accent de Dotremont ou ses avancées à l'égard des rapports entre la phrase et les mots. Ceux-ci se radicalisent à partir de *Moi qui j'avais* (1961) et de la découverte en 1962 du logogramme. Propre à Dotremont, cette forme allie sur une même page blanche le tracé-dessiné-rêvé de l'écriture d'un texte et sa minutieuse transcription dans une petite écriture appliquée d'écolier. Double, comme il en va presque toujours en Belgique, mais donnée à voir conjointement sur l'Un blanc de la page, le texte se déploie dès lors dans une forme d'illisibilité corporelle, qui est splendeur graphique, et dans sa saisie abstraite, celle du savoir, de la langue, de la reproduction. Commentateur avisé du peintre français Jean Dubuffet, de Michaux et de Dotremont, Max Loreau (1928-1990) poursuit dans ses textes poétiques, tels *Cris-Éclats et Phases* (1973) ou *Chants de perpétuelle venue* (1978), les parcours d'écriture que Dotremont n'a cessé de mettre en œuvre en dehors de ses logogrammes – qui sont plus fluides quoique haletés –, à savoir la pulvérisation relative de la phrase et des mots au sein d'une modulation quasi musicale.

La contrainte néo-classique à laquelle se plient nombre d'écrivains de l'après-guerre, d'aucuns cherchent à la contourner ou à l'alléger, sans la contrer de front comme le font les avant-gardes. Rebrassant à leur façon, dans une lumière tamisée qui n'est pas sans rappeler l'univers des symbolistes, l'héritage de Char et de Blanchard, Fernand Verhesen (1913) ou Philippe-Roberts Jones (1924) acclimatent ainsi en Belgique une poésie de réflexion sur l'être de la poésie. L'emblématisent

36. C. Dotremont, *Vues, Laponie*, in *Commencements lapons*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, p. 25-26.

Jean de Boschère, *Le moulin à vent, dans la soif folle de découvrir l'île Java danse sans progrès sur l'échine des collines.* Calligramme.

fort bien certains titres de leurs recueils : *Les Clartés mitoyennes* (1978) pour le premier, *Racine ouverte* (1979) pour le second. Leur contemporain et leur aîné, Roger Goossens (1903-1954) – qui entretint par ailleurs avec Nougé une relation suivie –, est, quant à lui, l'auteur d'un recueil au titre bien révélateur : *Magie familière* (1956). Il y renoue avec la tradition de la longue laisse.

Rassemblée en 1995 à l'enseigne d'*Heureux les déliants*, l'œuvre d'Henry Bauchau (1913) ne cesse, elle, de marquer sa dette à l'égard de l'œuvre de Pierre Jean Jouve, et de renouer avec des rythmes variés, parfois très amples, pour inscrire sa quête d'une haute spiritualité déconnectée de la croyance. Dès 1952, Bauchau avait interrogé, sous les emblèmes hiératiques qui lui sont chers, la violence guerrière qui est au cœur de l'homme et qui venait de se déchaîner sur l'Europe :

> *Dompteurs des mots sauvages et des pensées rebelles, hommes aux mains claires sur la bouche des juments et le ventre des femmes / Dans vos grands corps d'armée, durs géomètres de l'esprit qui possédez la bouche luisante des canons / Rêveurs d'épures, porteurs de morts, habitants du béton sous la neige / Analphabètes qui tracez dans les cieux le mot terrible / Hommes aux poings fermés qui dites : rien pour rien. / Et qui ne donnez pas, sinon le dernier sang*[37].

37. H. Bauchau, "Caste des guerriers", in *Heureux les déliants*, Bruxelles, Labor (Espace Nord 106), 1995, p. 289.

Quête d'un seuil au sein d'un paysage, la poésie de Bauchau recourt à un ton et se déroule dans une étoffe verbale qui la rend singulière au sein des lettres belges de langue française. Sans doute parce qu'elle témoigne de ce que porte l'espérance religieuse, sans lui appartenir :

> *Lumière en matière de Dieu / Et transparente sous l'averse / Plus que mémoire que transperce / Le cri bleu du martin-pêcheur*[38].

Installé également à Paris et sans renier son origine, Hubert Juin (1926-1987) laisse également une œuvre poétique qui adopte le mètre long. Plus baroques que les œuvres de Bauchau, ses *Guerriers du Chalco* (1976) ou son *Rouge des loups* (1982) attestent, de façon plus cosmique que chez son aîné et avec une angoisse plus grande des pouvoirs de la langue, cette évidence et cette fuite de la lumière, cette coalescence.

EXACERBATION LENTE ET TENDRE DU POÈME

Le mouvement des années soixante, qui propulse la Belgique vers son destin fédéral, a coïncidé avec l'émergence d'une voix, déchirée et souvent pathétique, qui recourt – comme c'est souvent le cas en Belgique – à un mode d'expression ressortissant, dans le système de catégorisation française, à la paralittérature. C'est en effet à travers la chanson de variétés que Jacques Brel (1929-1978) va crier cette "belgitude" dont le nom n'a pas encore été inventé, et qu'il reprendra dans la dernière de ses chansons. Il le fait en puisant largement dans l'imaginaire de la Flandre littéraire dont il refuse la mise à mort. Il atteint un large public pour lequel "La Fanette", "Le Plat Pays", "Amsterdam"... sont devenus des sésames, et presque des lieux d'identification.

Tel n'est bien sûr pas le cas de la littérature *stricto sensu* où la rupture interne de l'imaginaire belge du siècle écoulé coïncide avec l'émergence de trois talents de femmes, peu conformes en leur milieu, et qui témoignent, toutes trois, d'une déchirure à vif dans l'être. Leur production poétique connaîtra de longues périodes d'interruption, voire un reprofilement radical. Claire Lejeune (1926), qui débute chez Phantomas et passe ensuite dans les collections qu'anime Fernand Verhesen, donne ainsi, de *La Gangue et le feu* (1963) à *Mémoire de rien* (1972), six recueils qui s'apparentent à la tradition de la poésie philosophique mais y inscrivent une verdeur inhabituelle, servie par un travail de reprise des mots usagés, par une véritable réhabitation de leur signifiance :

> *Nu maintenant le pistil des mots je traite avec le soleil. Cash. L'archive est au futur*[39].

L'écriture cherche, peut-on dire, à se faire peau entre dedans et dehors. Elle intègre alors son propre commentaire sans que celui-ci la déborde, la sature et l'annihile.

Avec Liliane Wouters (1930), parfaite bilingue qui adaptera en français la lyrique flamande médiévale, c'est la tradition de la chanson médiévale qui fait retour et

38. H. Bauchau, "L'écoutée", in *ibid.*, p. 151.
39. Cl. Lejeune, *Mémoire de rien*, Bruxelles, Le Cormier, 1972, p. 78.

irrigue de ses rythmes et de sa vivacité l'image classique de la poésie, trop souvent confite dans des poses frisant la pompe ou la dévotion. Comme Claire Lejeune, Liliane Wouters – *Le Bois sec* (1960) et *Le Gel* (1966) – fait passer un souffle de vent et de vie dans ces années soixante qui voient surgir au théâtre la prise en compte de l'histoire et, dans le roman, la lente reprise des traces de la mémoire la moins convenue.

Tout autre, la pratique de Françoise Delcarte (1936-1996) cherche, avec une conscience du manque avivée par la psychanalyse que ne connaît pas Claire Lejeune, à cerner les traces laissées sur le corps signifiant par la mémoire comme par l'oubli. Paru peu avant sa mort et faisant suite à vingt-cinq ans de silence, *Levée d'un corps d'oubli sur un corps de mémoire* (1995) résume admirablement cette trajectoire douloureuse à laquelle n'ont échappé ni les enjeux ni les sources de l'écriture :

> *Peut-être ne nous étions-nous manqués que de peu / et peut-être ce peu / était-il à lui seul toute notre écriture*[40].

Ces restes s'inscrivent, comme chez Maeterlinck ou chez Nougé, dans un rapport aux vitres qui pourrait à lui seul constituer un filon de commentaire des poètes du pays de Magritte :

> *Enfants, nous dessinions dans la buée des vitres : / notre doigt les ouvrait ainsi. / Les traversait peut-être comme seul un chat / peut encore s'y obstiner*[41].

Voix donc, et voix de femmes, en disjonction relative avec leur corps – ou en recherche de sa coprésence –, en conjonction avec des formes de paysage[42]. Elles surgissent au sein des années de plomb de la littérature officielle comme de la marginalisation quasi absolue des avant-gardes. Elles vibrent alors que tout commence à bouger, puis se taisent pour un temps, aux abords de la décennie septante/quatre-vingts – celle de la formulation de prises de conscience plus ouvertement marquées par l'historique et par la conceptualisation.

Dans les dernières années de cette décennie, se révèle un talent exceptionnel, celui de François Jacqmin (1921-1992). Longuement mûri à l'ombre de l'aventure de Phantomas, et comme voilé par elle en toute complicité, son art s'affirme, en 1979, avec *Les Saisons*. Point de dérèglement formel mais une méditation, souvent vertigineuse, et qui n'a l'air de rien. Moins lyrique que celle de Juin, moins déliée que celle de Bauchau, elle scrute les questions de l'existence, dénonce les faibles pouvoirs du verbe, s'inscrit dans une symbiose non fusionnelle, et pleine d'ironie, avec les cycles naturels :

> *Une pyramide de pollen se / dresse au milieu du jour. // Autour d'elle, à perte de / vue, l'été s'étend, morne / et silencieux. // La vibration de l'air rend/ la pensée méconnaissable. // On sait désormais que / l'intelligence a besoin d'eau*[43].

40. F. Delcarte, *Levée d'un corps d'oubli sur un corps de mémoire*, Mons, Talus d'approche, 1995, p. 23.
41. *Ibid.*, p. 49.
42. Un homme, qui vit quasiment retiré du monde, suit un chemin comparable : Claude Bauwens (1939). Un moi, comme en hypnose végétale, recherche un paysage d'*Avant-mère* (1975), d'avant la terre, où s'inscrire dans la glèbe et communiquer avec des mots. Rechercher, comme le dit le titre d'un recueil, le « blanc évanescent » en lieu et place de « l'ocre fané ».
43. F. Jacqmin, *Les Saisons*, Bruxelles, Labor (Espace Nord, 50), 1988, p. 73.

Le Livre de la neige (1990) accomplit cette poétique qui récuse la plupart des poncifs de la littérarité et plonge, au gré d'un rythme qui ne cherche même pas la mélodie, dans des sensations de court-circuit et de rappel au monde. Beauté sans illusion ni fioritures :

> *Parfois, dans la nuit, / un oiseau chante et ne se fait pas entendre. / À cet instant, / la pensée obéit, c'est-à-dire, elle / s'abstient. Puis elle redevient pensée. Elle / réintègre la distraction de l'entendement / et de l'écoute. Elle / nous abandonne dans l'oubli du temps / où l'on se trouvait / dans ce chant d'oiseau que l'oiseau ne chantait pas*[44].

Un testament au titre exemplaire, *Le Poème exacerbé* (1992), livre la quintessence réflexive de cette expérience métaphysique et poétique faite d'humilité :

> *Il y a de l'être. Comment n'être pas aveuglé à tout jamais par cette affirmation qui saigne de n'être qu'une affirmation humaine. Celui qui profère le mot de l'être est aussi proche de l'injure que de la dissolution personnelle*[45].

QUEL STATUT POUR LE LANGAGE FAILLI ?

C'est avec une confiance plus entière dans les pouvoirs de régénération et de matrice de la parole que la génération de 68 prit ses marques. Brève, parfois jusqu'à l'énigme chez Jacques Izoard (1936), toujours liée à une forme d'environnement quotidien et modulée en douceur, elle se fait plus métaphysique chez un autre Wallon, Christian Hubin (1941), lequel inscrit la déchirure en ses textes sans que ceux-ci s'y déchirent jamais. La *Forêt en fragments* n'en demeure pas moins forêt comme la langue poétique, habitacle :

> *Pointe d'un cap, la nuit, d'un cristal immense où quelqu'un seul marche, se demande s'il est vraiment. Mémoire qui précède sous entendu*[46].

Avec un univers bien différent, Werner Lambersy (1941) affirme une conviction comparable, qu'il exprime dans des poèmes minimalistes et modernistes comme les *33 Scarifications rituelles de l'air* (1976) ou dans le phrasé sacral des propos de sagesse que profère *Maîtres et Maisons de Thé* (1979) :

> *recommence cède écrit quand même crache râcle dans la poussière du désert puis mélange lie la salive à la glaise la langue à l'encre progresse dans le poème par un recouvrement qui rend aveugle comme un ciel buté de pluie sans transition avec la mer*[47].

Dans les innombrables mots de Lambersy, la marque des civilisations orientales inscrit une sorte de point d'ancrage suspensif, en abîme, qui le différencie de la luxuriance sans limites, du mélange de kitch, de dérisoire et d'abondance, qui

44. F. Jacqmin, *Le Livre de la neige*, Paris, Éditions de La Différence, 1990, p. 52.
45. F. Jacqmin, *Le Poème exacerbé*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, UCL (Chaire de Poétique 6), 1992, p. 46.
46. C. Hubin, *Parlant seul*, Paris, José Corti, 1993, p. 103.
47. W. Lambersy, *Maîtres et Maisons de Thé*, Bruxelles, Labor (Espace Nord, 46), 1979, p. 95.

caractérisent souvent la langue de Jacques Crickillon (1940), l'auteur de *Colonie de la mémoire* (1979) et de *Supra-Coronada* (1980).

Chez un aîné, tard venu à l'écriture, Gaston Compère (1924), on retrouve, avec des effets sardoniques et ludiques bien spécifiques, une exaltation et une exacerbation des marques stylistiques destinées à faire face – et à parer – à l'effondrement des langages religieux et symboliques par une véritable *Géométrie de l'absence* (1969). Son pessimisme destructeur, et souvent autodestructeur, s'accommode d'une maîtrise et d'une virtuosité incroyables des techniques les plus savantes de l'écriture dont il se joue et se gausse à la façon, revisitée par la modernité, des grands rhétoriqueurs. C'est à une autre opération de détournement que s'attache William Cliff (1946) : celle du vieil alexandrin. Le quotidien le plus prosaïque, drague homosexuelle incluse, trame le bel organe de la versification française dont il déboîte quelque peu les prétentions à la splendeur du dire et de l'être. Non sans y infiltrer quelques onguents de la grisaille nationale :

> *mon grenier abîmé par les pluies et rafales / craque de toutes parts sa charpente gémit / il faut mettre des seaux pour recueillir les flaques / qui coulent du plafond il faut mettre des fils / pour empêcher que les fenêtres ne s'en aillent*[48].

Si le Cliff de *Marcher au charbon* (1978) trouve dans le Pirotte de *La Vallée de misère* (1987) un autre trouvère de l'errance et de la déglingue, il produit dans le champ poétique belge, avec *Écrasez-le* (1976), un effet de surprise, quasiment concomitant du tintamarre qu'y fit retentir le *Degré zorro de l'écriture* (1978) de Jean-Pierre Verheggen (1942). Torpilleur rabelaisien de la langue, Verheggen se livre à une opération de détournement paillardement amoureuse des mots et des formes, en emmêlant langues savantes et langues triviales, ou en prenant les mots au pied de la lettre afin de les faire renaître et jouir. L'évocation maternelle dans *Stabat mater* (1986) prend ainsi des allures d'hymne fort peu académique et douceâtre à une marâtre qui est tout aussi bien la langue :

> *Exerce, contre moi, / ton droit d'ânesse ! / Ahane-moi, / ballot, / bibiche larvaire / et nautonier de mon radeau amniotique / largué dans tes noires ténèbres ! / Oui ! / Glaire-moi, Maman, par tes sphyncters*[49] *!*

Longtemps lié[50] à la revue *T.X.T.*, où l'on retrouve également Éric Clemens (1945), Verheggen appartient à la génération des années soixante/soixante-dix marquées par la radicalisation politique soixante-huitarde et par les courants de réflexion peu ou prou liés au structuralisme. Aussi corporelle qu'elle se veuille, cette pratique comporte une dimension de déconstruction et un rapport non métaphysique au langage qui le situe, d'une part, dans la tradition d'irrégularisation du langage et des formes et, de l'autre, dans cette fraction du champ poétique contemporain qui ne partage pas les postulats sur l'essentialité de la poésie auquel adhèrent, explicitement ou implicitement, un Hubin comme un Lambersy. Même

48. W. Cliff, *Fête nationale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 33.
49. J.-P. Verheggen, *Stabat mater*, Bruxelles, Labor (Babel n° 272), 1997, p. 161.
50. Izoard l'était à *Odradek*, Hubin à *Carbone*, Lambersy à *Nouvelles à la main*...

s'il opère plus du côté du vacillement tragique du manque, qu'il tempère d'une tendre ironie distanciée, Jacques Sojcher (1939) axe, lui aussi, sa démarche vers une mise en lumière des faillites du langage. Démarche qu'exerce également Franz De Haes (1948) en interrogeant lui aussi un père absent. Mais dans une tension, faite de saccades, qui n'est pas celle de l'impossible perte :

> *Parfume-toi la tête. Veille / et n'appelle nul dans ce monde père. Parle en chaque battement*[51].

C'est que la « mort en vie subsiste telle une bouche torse » et que « si je ne subsiste pas je dis l'ellipse ». « Un fils » n'est-il pas « le rire de Dieu[52] » ?

Nul doute qu'avec cette génération, l'on soit sorti de la *doxa* néo-classique, non des grands enjeux de rapports à la langue qui balisent le champ littéraire belge. À l'heure de la prise de conscience de la belgitude à l'égard de laquelle les trois derniers poètes jouent un rôle certain[53], le champ poétique se positionne bien sûr essentiellement dans ce rapport foncier et souterrain au langage, à la force et à la forme de ses pouvoirs. L'ancrage des œuvres de Crickillon ou d'Izoard n'est évidemment pas celui de celles de Cliff ou de Sojcher. Officielle ou marginale, leurs positions dans le champ littéraire comme dans le champ social continuent de recouper de vieux sillons de la vie belge. De la même façon que des œuvres, quelque peu hors jeu, attestent la permanence des trois grandes attitudes structurales commentées au début de ce propos.

La violence charnelle et torrentueuse[54], par laquelle Eugène Savitzkaya (1955) débouche ainsi dans le plat pays littéraire avec *L'Empire* (1975) et *Mongolie, plaine sale* (1976) n'est pas sans répondre à celles, plus maîtrisées, d'un Daive (1941) ou d'un Gutt (1941). Obsédé par les limites du nombre, du nom et du mot, le premier met sa poétique à l'enseigne d'une *Narration d'équilibre* (1982) qui transforme la clôture en ouverture vers des formes d'infini :

> *Moment d'une parole, l'autre qui écoute / est la légende d'un linge. // À gauche, l'entrée des voiles. L'idole atteste / la colère des cartes. / Au centre, le procès du Trafiquant. // Ici, idée de vitesse osseuse, de direction / avec anges et respiration. // Ces objets cherchent la craquelure chromatique*[55].

Nullement en rupture avec la norme, la langue de Daive se truffe néanmoins de ces secrètes ruptures qui l'accordent au discontinu de la modernité et l'apparentent à l'attitude de détournement sans violences baroques, qui constitue une des trois grandes manières de faire des écrivains belges de langue française.

Celle de Gutt, écrivain directement lié à la postérité la plus radicale du surréalisme, peut, quant à elle, aller jusqu'à la langue la plus pure pour y faire

51. F. De Haes, *Quatre Veilles*, Bruxelles, Le Cormier, 1986, p. 15.
52. *Ibid.*, p. 19.
53. Jacques Sojcher est le maître d'œuvre du collectif *La Belgique malgré tout* (1980), livre qui joua, toutes proportions gardées, un rôle de détonateur comparable au *Parnasse de la Jeune Belgique*.
54. L'auteur publie d'ailleurs des *Couleurs de boucherie* en 1980.
55. Jean Daive, *Narration d'équilibre*, Paris, Hachette, POL, 1982, p. 62.

entendre un chant douloureux, pudique, parfait comme la quadrature rectangulaire que formalise la typographie de ce finale :

> *Je ne suis pas entré / dans ton histoire pour / la pervertir, je ne / t'ai pas aimée pour / te perdre, je ne te / parle pas pour retourner ton histoire, / je ne te parle pas. Je ne / t'ai pas aimée, puisque / je t'aime. Je ne te / parle pas, je te mens / tu respires. Je te laisse ton histoire toute lisse, où rien ne tient. Je / mens à la terre si je / te mens. Tu désertes / tes récits sans cesse. / Tu désertes tes regards / aussi. Ce texte aussi / finira bien par finir*[56].

Façon(s) belge(s), bien sûr, la modernité déploie sans doute ses derniers feux avec cette génération qu'ont marquée, fût-ce à revers, les avant-gardes et les théoriciens du langage. Et, paradoxe qui ne l'est que si l'on se réfère à la logique franco-française, c'est de ces sillages qu'est venue une forme de réflexion sur l'ici. De ceux-ci également surgit la comète Sophie Podolski (1953-1974), l'auteur du *Pays où tout est permis* (1974). Par son suicide, elle achève la boucle ouverte, plus de cinquante ans auparavant, par la mort de Clément Pansaers.

APRÈS LES CRIS DE LA MODERNITÉ, LES MURMURES DU POST-MODERNE

La post-modernité s'annonce très vite. Alors même que cette génération met clairement fin à la sclérose de la domination néo-classique, préparée et symbolisée par le *Panorama de la poésie française de Belgique* (1976) de Liliane Wouters, livre généreux et ouvert qui fait la part belle aux courants et aux œuvres que l'institution littéraire a longtemps rejetés et refoulés[57]. Au moment où Cliff, Lambersy, Sojcher, De Haes, Verheggen, Savitzkaya[58] imposent leurs voix, Francis Dannemark (1955) donne dans *Heures locales* (1977) de petits textes mêlant désinvolture et préoccupation pour l'anodin – toutes choses que cultive également, avec une dérision qui l'ancre dans sa génération, un David Fano (1947), l'auteur de *Splatch* (1978) ou de *Souvenirs of you* (1981). Comme Rodenbach, c'est dans le roman que Dannemark cherchera, par la suite, à imposer sa forme de sensibilité et son univers.

Animateur, à l'instar de Dannemark et de beaucoup d'autres d'ailleurs, d'une petite revue littéraire, *Triangle*, qui le positionne dans les milieux littéraires et lui permet d'accueillir de belles signatures, Guy Goffette (1947) s'impose en 1988 avec *Éloge pour une cuisine de province*. Il y approfondit les traces d'une poésie du quotidien qu'ont peu cultivée ses pairs[59] marqués par une forme d'emprise de l'histoire et par la nécessité de formes de distanciation avec ce réel au jour le jour – fût-il inscrit en leurs textes. Avec un Lucien Noullez (1957), cette adhérence

56. T. Gutt, *La Touffe brûlée*, Bruxelles, éd. définitive (chez l'auteur), 1997.
57. On ne retrouve pas le même dynamisme dans les quatre volumes de *Poésie francophone de Belgique* qu'Alain Bosquet met en œuvre à partir de 1985 et auxquels collabore Liliane Wouters.
58. Par certains aspects, il annonce la post-modernité.
59. Si ce n'est chez un aîné, venu lui aussi des Ardennes, André Schmitz (1929), qui affirme toutefois une forme de forts et subtils décalages entre le réel, calmement décrit, et ce qui le mine. En quoi il ressortit bien à sa génération.

retrouve à la fois le chemin de mots proférés dans leur plénitude et leur simplicité, dépouillés de toute aura charienne ou heideggerienne :

> *Certains matins, l'enfant qui s'engloutit / dans un immense bol de lait / revient de blanc vêtue, / le visage endeuillé par la splendeur du jour. / C'est un très court instant miraculeux. / Le père écoute la radio / où de grands concertos tragiques / emportent en beuglant / le chagrin de la nuit. / Et, tout au bout du monde, / la femme se prépare à déposer / du pain dans les cartables / et des baisers légers sur le front du malheur*[60].

Si ses mots renouent aussi avec la simplicité de la langue, Mimi Kinet (1948-1997) accole beaucoup plus son « oreille aux plaintes des puits morts ». Elle finira d'ailleurs, tragiquement, par décider de rejoindre ces rivages, elle qui avait écrit :

> *Tu remontais des lieux d'oubli / serres et becs affûtés pour la fête. // Chacun savait pourtant / que tu n'avais jamais quitté / l'enfer.*

Que pouvaient être ces fêtes pour qui croyant « entendre un enfant dans la rue » vit que

> *ce n'était pas un enfant. / C'était une fête brisée / poussant devant elle les tessons d'un mirage*[61].

Sa fièvre, Carl Norac (1960) la promène et l'épuise au fil de voyages qu'il relate sous forme de livres séquences, en *Voyeur libre* (1995). L'aimable distanciation qu'il parvient à installer au sein de ses constats, même les plus cruels, contraste avec le halètement du rythme de Philippe Lekeuche (1954) – qui enregistre toujours des syncopes abruptes dans ses relations de ce qui ressemble encore à une forme de quête –, comme avec la volonté d'un Éric Brogniet (1956) de maîtriser l'absence de sens par un dire mâle au rythme alenti qui esquisse une forme de réconciliation.

Démunis de la gravité calme de Norac, les textes de Karel Logist (1962) renouent avec la fable, avec le petit récit cher à Michaux. Mais la cruauté chère au maître de Plume, fille d'une époque où l'obsession d'une forme de vérité hantait encore le langage, a fait place à une douce ironie à laquelle le mot de désabusé ne convient même plus.

De cette nouvelle génération de poètes, on ne peut pour l'instant que désigner l'attitude et faire entendre quelques voix. Conforme visiblement à l'air du temps, c'est au fil des recueils que l'on en déterminera mieux la spécificité belge. Elle advient en tous les cas à un moment où cette insertion n'est plus le lieu d'une dénégation pathétique. Elle retrouve alors, comme par hasard, un rapport plus ductile à la langue et à la forme. L'ombre de l'après-guerre s'estompe elle aussi. Le nouveau millénaire approche.

60. L. Noullez, *Comme un pommier*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997, p. 82.
61. M. Kinet, *Le Discours du muet*, Amay, L'Arbre à paroles-Éditions du Noroît, 1994, p. 23.

Suisse romande

Il convient de distinguer l'histoire de la poésie *en Suisse romande*[1] de ce qu'on appelle communément aujourd'hui la *poésie romande* et, plus généralement, la *littérature romande*, dont l'appellation ne s'est imposée que progressivement, dans le courant du siècle dernier[2]. Il est en effet certes toujours possible de rechercher les origines de la poésie dans la Réforme – et de remonter jusqu'à Théodore de Bèze et, surtout, Agrippa d'Aubigné, qui ont vécu et composé à Genève au XVIe siècle –, voire jusqu'à Oton de Grandson, au XIVe siècle, mais l'histoire de la *poésie romande* proprement dite ne commence qu'au XVIIIe siècle, avec la *littérature romande* elle-même. De sorte que le développement de la poésie est étroitement lié aux réflexions sur l'identité et la place de la littérature de langue française en Suisse, par lesquelles la *littérature romande* se définit, par rapport à la littérature « française de France » (Ramuz) comme à la littérature *alémanique*[3].

DE L'"HELVÉTISME" AU COSMOPOLITISME : POÉSIE ET IDENTITÉ NATIONALE

La poésie "helvétiste"

Le naturaliste bernois Albrecht von Haller (1708-1777) publie en allemand *Les Alpes* (1729), poème descriptif et didactique qui diffuse à travers l'Europe entière l'image arcadienne des montagnes suisses, également popularisées un peu plus tard par *La Nouvelle Héloïse*. Rivalisant avec les poètes de langue allemande de l'École de Zurich – Salomon Gessner (1730-1788) et ses célèbres *Idylles* (1756) –, les premiers poètes romands – parmi lesquels le Vaudois Philippe Bridel (1757-1845), dit le "Doyen Bridel", qui est le plus connu d'entre eux – s'attachent, eux aussi, à faire connaître la Suisse par une littérature en langue française. C'est dire le caractère patriotique que revêt son recueil, au titre emblématique : *Poésies helvétiennes* (1782), précédé d'un "Discours sur la poésie nationale", à l'origine du mouvement "Helvétiste", qui devait se poursuivre jusqu'à la fin du siècle suivant, avec Juste Olivier (1806-1876) et Eugène Rambert (1830-1886). C'est en raison de cette composante "nationale" helvétiste, que l'essayiste fribourgeois Gonzague de Reynold (1880-1970), « idéologue d'une Suisse réactionnaire[4] » profondément marqué par le maurrassisme, consacre le premier volume de sa thèse sur l'histoire littéraire de la Suisse au XVIIIe siècle à Bridel, malgré la médiocrité de ce poète. Le thème nationaliste s'y exprime par une versification académique et une rhétorique ampoulée :

Forçons le Français même à répéter nos vers / Et vengeons l'Helvétie aux yeux de l'univers.

1. Selon une distinction judicieuse établie par R. Francillon dès le titre de son *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 2 vol. parus, 1996-1997.
2. Cf. D. Maggetti, *L'Invention de la littérature romande*, Lausanne, Payot, 1996.
3. Sur toutes ces questions, voir "Le roman en Suisse romande" in *Littérature francophone, 1. Le Roman*, Hatier-Aupelf, 1997, p. 26.
4. Selon le sous-titre de la biographie que lui a consacrée Aram Mattioli, Fribourg, Éditions universitaires, 1998.

Eugène Rambert – qui, comme Bridel, est un versificateur plus qu'un poète –, exprime dans ses *Poésies* (1874) la même volonté de s'affranchir des modèles français et d'« autonomiser le champ littéraire » en Suisse romande, tout en s'érigeant en modèle pour une littérature "nationale" comprenant aussi le domaine allemand :

> *Et nous, fils du Léman, welches par la naissance [...] / Allons notre chemin sans imiter la France ; / Prouvons qu'en restant Suisse on peut parler français [...] // Et cependant Zurich passe pour notre Athènes ; / Pour mériter ce titre il ne lui manque rien, / Rien, sinon Phidias, Sophocle et Démosthènes... / Telle qu'elle est, je l'aime et ne veux que son bien. // Je l'aime, et c'est pourquoi je voudrais non loin d'elle / Voir de l'esprit latin fleurir les rejetons... / Heureux si nous pouvions être un vrai modèle !... / C'est à se compléter que servent nos cantons.*

L'"Helvétisme" consiste précisément dans ce rêve de fusion des apports latin et germanique, catholique et protestant, qui se retrouve dans les débats qui conduisent, au tournant du siècle, au "naufrage" de *La Voile latine*, revue de "culture suisse". Robert de Traz et Gonzague de Reynold, opposés notamment aux frères Cingria et à Ramuz, en héritiers de Bridel, y défendent une conception "fédéraliste" du champ littéraire, fondée sur la complémentarité des langues et des cultures. Après les *Poèmes suisses* (1893) de Virgile Rossel, Gonzague de Reynold, à ses débuts, avait composé des poèmes à la thématique barrésienne et maurrassienne, qui chantaient les origines médiévales de la Confédération – *Au pays des aïeux* (1902), *Les Lauriers de l'armure* (1905), *Les Bannières flammées* (1915). Comme en France l'École romane, à la même époque, l'inspiration maurrassienne oriente la plupart des recueils poétiques composés au début du siècle, avec une esthétique ouvertement néo-classique.

Le particulier et l'universel

C'est contre ce patriotisme « suissard » (Charles-Albert Cingria) et sa rhétorique académique que les fondateurs des *Cahiers vaudois*, qui prennent le relais de *La Voile latine* en 1914, défendent une conception "pure" de la littérature, dégagée des finalités religieuses, morales et politiques qui hantent les écrivains romands depuis le XVIIIe siècle. Malgré un titre ambigu, qui a suscité beaucoup de malentendus, il s'agit non pas de promouvoir les valeurs d'un "régionalisme" limité aux frontières d'un canton, mais bien d'allier le particulier à l'universel. En plongeant au plus profond de l'histoire et de la culture d'un lieu, d'un "pays", l'écrivain "vaudois" (genevois, valaisan, fribourgeois, jurassien...) atteint aux préoccupations de l'humanité tout entière – à l'instar de Faulkner dont le comté imaginaire de Yoknapatawpha représente en microcosme l'universelle tragédie humaine. Dans le projet littéraire et culturel des *Cahiers vaudois*, la prose prédomine – avec les romans de Ramuz, les "chroniques" de Cingria, les essais de Gilliard. Mais la revue publie aussi des poèmes – comme ceux de Ramuz (1878-1947) lui-même, qui entre en littérature avec un recueil en vers libres, *Le Petit Village* (1903), et les *Petits Poèmes en prose* (1904) – qui transcendent le poème rustique et régionaliste en le débarrassant de l'anecdote, du pittoresque, de la couleur locale. À proximité

du groupe figurent également les poètes Henry Spiess (1876-1940), Marguerite Burnat-Provins (1872-1952), Jean-Paul Zimmermann (1889-1952).

Géa Augsbourg, *Les Cahiers vaudois à Grandvaux (vers 1915) : Edmond Gilliard, Igor Strawinsky, Ernest Ansermet, C. F. Ramuz et Paul Budry.* Dessin.

De cette synthèse entre le particulier et l'universel procède l'enracinement, dans la génération suivante, de poètes qu'on aurait tort de classer parmi les "régionalistes" sous prétexte qu'ils chantent une "terre" – le Valais, pour Maurice Chappaz (né en 1916), figure majeure du poète romand selon l'héritage ramuzien. Car le Valais célébré par Chappaz depuis *Les Grandes Journées de printemps* (1944) est bien une synecdoque du "vrai lieu" poétique. Traducteur des *Idylles* de Théocrite et des *Géorgiques* de Virgile, Chappaz consacre un hymne à la communion de l'homme avec le cosmos, contre un monde moderne mercantile, dont le poète dénonce la corruption dans son pamphlet : *Les Maquereaux des cimes blanches* (1976). Dans un lyrisme sensuel qui emporte les formes poétiques dans le flux continu d'une prose poétique où le vocabulaire et la syntaxe se plient au chant, Chappaz retrouve la participation de l'*épos* primitif, comme dans le *Testament du Haut-Rhône* (1953), sous-titré "Incantation du Narcisse sauvage", peut-être son œuvre la plus importante : « Il y a une beauté particulière faite pour moi seul, Adam séquestré dans l'univers, en concordance parfaite avec tout ce qui existe [...] Nous nous formons comme les pierres précieuses au sein des roches. Les montagnes élèvent leurs hautes disgrâces et les petites baies de saphir ou d'opale se contusionnent au granit, naissants noyaux traversés d'ondes et de rayons, chrysalides, œil, lumière des

lacs obscurs, nos âmes qui palpitent ici, nourries de tous les sucs et que je tente d'extraire des ténèbres[5]. » Dans *Le Chant de la Grande Dixence* (1965), il s'interroge sur la domestication de la nature par l'homme en évoquant la construction d'un barrage sur le Rhône. Dans *La Haute Route* (1974), le récit de montagne – la traversée des Alpes, de Chamonix à Zermatt – se transforme en un journal poétique qui est encore un hymne cosmique à une nature érotisée. Chappaz semble alors infiniment plus proche de Claudel ou de Saint-John Perse, que de Haller ou de Bridel. L'un de ses derniers livres – *Le Livre de* C (1986) – est une émouvante élégie consacrée à son épouse, la romancière et poétesse valaisane Corinna Bille, à rapprocher de *Thrène* de Michel Deguy ou d'*Élégie de la mort violente* de Claude Esteban.

Selon le même enracinement à valeur universalisante, les Jurassiens Jean Cuttat et Alexandre Voisard (né en 1930) s'imposent parmi les poètes contemporains les plus importants. Ami de René Char, marqué par Éluard et Aragon, Voisard s'est fait connaître en 1967 par le célèbre hymne en faveur de l'indépendance du Jura (alors sous tutelle bernoise), "Liberté à l'aube", scandé par la foule lors des manifestations qui devaient conduire à la création d'un 26e canton, en 1978 :

> *Mon pays de cerise et de russule, / Mon pays d'eau-de-vie et de légende [...] / Mon pays d'argile, pays de moissons, / Mon pays forgé d'aventure et de brisures, / Traversé du sang des éclairs, / Voici jaillir du roc ancestral / Le miel nouveau, la saison limpide, / Le tumulte irrévocable des juments indomptées.*

La région natale de l'Ajoie est encore célébrée dans *Les Deux Versants de la solitude* (1969), tandis que les poèmes en prose de *Louve* (1972) perpétuent, comme chez Chappaz, les mythes de participation cosmique. Dans *Une enfance de fond en comble* (1993) le poème en prose prend une tournure autobiographique.

Le cosmopolitisme

La poésie romande, comme le roman, oscille entre le repli identitaire – représenté par l'"Helvétisme" originel – et, au contraire, l'ouverture cosmopolite[6]. Plus encore que les poètes français, les poètes suisses, et les Genevois tout particulièrement, témoignent du dialogue des cultures, ne serait-ce que parce certains d'entre eux sont d'origine étrangère.

Ainsi de Georges Haldas (né en 1917), « écrivain de la relation fondamentale », originaire de Céphalonie, traducteur du grec ancien, du latin et de l'italien, connu pour ses récits autobiographiques : *Boulevard des philosophes* (1978) et *Chronique de la rue Saint-Ours* (1987), mais aussi pour des poèmes d'une simplicité intense teintée de mélancolie, depuis son premier recueil : *Cantique de l'aube*, paru en 1942. Ont suivi de nombreux recueils, tous marqués par une quête douloureuse de la transparence : *Chants de la nuit* (1952), *Le Couteau dans la plaie* (1956), *Sans feu ni lieu* (1968), *Un grain de blé dans l'eau profonde* (1982), *La Blessure essentielle* (1990) :

5. Lausanne, Éditions Rencontre, 1953, p. 34.
6. Cf. *Littérature francophone, 1. Le Roman, op. cit.*, p. 26 sq.

Et maintenant que l'ombre / est devenue légère / Je descends comme un mort / au fil de la rivière / Et je remonte enfant / vers les hautes clairières / Que le sang nous bénisse / Et que chantent les pierres[7].

L'œuvre du poète est accompagnée depuis 1973 par une série de "carnets" au jour le jour qui constituent une méditation sur « l'État de poésie », où, comme dans les poèmes, l'écoulement des « minutes heureuses » constitue la thématique centrale. Vahé Godel (né en 1931), Genevois d'origine arménienne, témoigne de cette même sensibilité à la "relation" entre les cultures.

Enfin, il faut encore évoquer, dans le cadre du "cosmopolitisme" helvétique, le cas, sans doute exceptionnel, de Blaise Cendrars (1887-1961), déjà abordé à propos du roman[8]. Il est évidemment significatif que ce poète, natif de La Chaux-de-Fonds, mais qui s'est attaché à rompre avec ses origines pour devenir citoyen du monde, ait sous-titré en 1957 la réédition de ses poésies complètes : *Du monde entier au cœur du monde*. Les langues et les cultures s'y croisent – des "Pâques à New York", de la "Prose du Transsibérien" à "Panama" et à "Feuilles de route". La tentation helvétiste est ainsi violemment récusée au nom de l'universalité de la poésie.

LA FILIATION ROMANTIQUE

Le romantisme a eu ses représentants en Suisse romande ; il a pourtant été éclipsé par l'académisme de Juste Olivier ou d'Eugène Rambert. Jacques-Imbert Galloix (1807-1828), auteur en 1826 de *Méditations lyriques*, émigré à Paris où il est mort à 21 ans, avait été remarqué par Hugo, qui voyait en lui un « symbole » de l'artiste romantique dans sa souffrance. Frédéric Monneron (1813-1837), qui s'est suicidé à vingt-quatre ans, consacre un long poème aux *Alpes* en 1836 ; il est cependant plus proche de Hölderlin et des romantiques d'Iéna que de Haller, par la mystique de la nature qu'il y développe. Le Fribourgeois Étienne Eggis (1830-1867), également mort jeune, partagé comme Monneron entre le français et l'allemand – dans lequel il compose ses "Impressions diverses d'un poète allemand" –, peut être considéré comme le « dernier romantique » en Suisse romande. Galloix, Monneron et Eggis assument l'héritage de "guignons" du romantisme, en singulier contraste avec les poètes officiels.

L'héritage du romantisme allemand

Par sa position géographique, par son histoire comme Confédération, par son plurilinguisme, la Suisse est vouée à faire converger dans sa littérature différentes traditions nationales – française, allemande, italienne. C'est ainsi que, depuis la publication de l'essai de Mme de Staël, *De l'Allemagne* (1813), la Suisse a joué un rôle décisif dans les échanges franco-allemands – comme, du reste, la Belgique au siècle dernier. Les poètes et critiques de Suisse romande, qui sont souvent de remarquables traducteurs, ont ainsi fait connaître en France les romantiques

7. *Un grain de blé dans l'eau profonde*, Orphée/La Différence, p. 128.
8. Voir *Littérature francophone, 1. Le Roman, op. cit.*, p. 39-40.

allemands, à commencer par Albert Béguin, dont la thèse *L'Âme romantique et le rêve* (1937) a été et reste toujours une référence majeure. Edmond-Henri Crisinel, né à Faoug au contact du français et de l'allemand, et Gustave Roud doivent certainement au critique neuchâtelois leur découverte enthousiaste de Hölderlin, de Novalis, de Kleist, de Hoffmann, de Brentano. Gustave Roud, comme après lui Philippe Jaccottet, est le maître d'œuvre de traductions de Hölderlin en français. De façon générale, toute la poésie romande – celle de Jaccottet aujourd'hui – témoigne de ces "affinités électives" avec le monde germanique, et le romantisme (ou son héritage), en particulier.

C'est bien au romantisme dans ses eaux vives, en effet, que puisent Edmond-Henri Crisinel et Gustave Roud dans leur œuvre même. Outre des *Poésies* versifiées publiées en 1949 après le suicide du poète, l'œuvre majeure de Edmond-Henri Crisinel (1897-1948) reste *Alectone* (1947), poignant récit poétique de la folie, qui évoque irrésistiblement *Aurélia* :

> *À la fenêtre, je sais qu'il y a des roses, des roses rouges d'arrière-automne, les plus hautes du rosier grimpant. Je n'ose les regarder, elles sont d'un autre monde, celui qui s'arrête au bord de ma fenêtre. Je me souviens d'avoir aimé les roses ; ce souvenir m'est odieux*[9].

Hanté par un sentiment de culpabilité sans doute hérité d'une éducation calviniste et d'une homosexualité profondément refoulée, Crisinel relate une descente aux Enfers, expérience tragique de dépossession de soi qui prélude à son suicide. Comme Novalis et Nerval, par cette expérience, le poète communique avec l'au-delà. Le Jurassien Francis Giauque (1934-1965), qui, comme Crisinel, s'est suicidé, semblait lui aussi voué à une profonde détresse intérieure, dont témoignent les poèmes de *Terre de dénuement* (1968), publiés après sa mort.

Gustave Roud (1897-1976), retiré dans son village natal de Carrouge pour vivre au rythme des saisons, tout en accueillant la jeune génération – dont Chessex et Jaccottet –, perpétue l'héritage de Hölderlin et de Novalis. Rassemblée dans les trois volumes des *Écrits* (1972) – qui regroupent notamment *Adieu, Essai pour un Paradis* (1932), *Air de la solitude* (1945) et *Requiem* (1968) –, la prose poétique, qui s'infléchit parfois en poèmes en vers libres, s'attache à restituer dans une transparence cristalline la recherche, par delà la finitude, d'un monde idéal dont les choses, les êtres et la nature sont des signes à décrypter. Cette expérience, profondément teintée de mélancolie, hantée par le deuil, détermine une poésie de nature élégiaque. Comme chez Crisinel, mais avec une plus grande sérénité, la présence de la mort rend impossible la pleine jouissance de la vie. Là encore, l'angoisse de la chair coupable et du péché, rappelée par la présence d'Aimé, le moissonneur dont Roud célèbre la beauté, semble vouer le poète à un exil spirituel, malgré l'émerveillement sans cesse renouvelé devant les splendeurs des paysages champêtres du Haut Jorat. Loin du sublime et de la « mystique de l'Alpe », les collines et les plaines vallonnées – Roud a composé un *Petit traité de la marche en plaine* (1932) – constituent le décor d'une quête métaphysique qui, ici encore, dépasse infiniment le propos régionaliste. Les paysages traversés par le promeneur

9. Lausanne, L'Âge d'Homme, "Poche Suisse", 1979, p. 73.

ouvrent sur une méditation intérieure d'une intense gravité. Proche de Ramuz, avec qui il a animé la revue *Aujourd'hui* (1929-1931), Roud voue l'écriture à une interrogation du mystère de l'existence, de la solitude et de la séparation :

> *Je suis si divisé que rien n'affecte simultanément tout mon être. Joies, tristesses, passions éclosent çà et là en moi-même. Il y a toujours quelque région que leur illumination laisse obscure. Rien ne se peut rêver même de plus beau que ce pays dans l'éclat fixe de septembre. Je vis dans des chambres aveugles, je ne puis sans frisson regarder au-delà des fenêtres un monde perdu.*

Dans la plus pure filiation de Novalis, le poète en exil sur la terre tente de réparer la division des origines, et de retrouver le "Paradis" perdu.

Comme celle de son maître Gustave Roud – auquel il a consacré un essai, *Gustave Roud* (1982) –, la poésie de Philippe Jaccottet (né en 1925) se comprend tout autant par Hölderlin, Novalis, Rilke – qu'il a traduits et commentés dans ses essais : *L'Entretien des muses* (1968), *Une transaction secrète* (1987), *Rilke par lui-même* (1970) – que par Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. D'une tonalité cependant moins pessimiste que celle de Roud, malgré l'admirable récit de formation *L'Obscurité* (1961) qui montre la vanité de toute sagesse, la poésie de Jaccottet célèbre la beauté sensible des paysages de Grignan, où il est installé depuis 1954. Pourtant, dès *Requiem* (1947), qui évoque les massacres du Vercors, les recueils réunis en 1967 dans *Poésie – L'Effraie* (1953), *L'Ignorant* (1958), *Airs* (1967) – puis dans *À la lumière d'hiver* (1977) restent hantés par la précarité des êtres et des choses. *Leçons* (1969) et *Chants d'en-bas* (1974) se construisent explicitement sur l'expérience du deuil, en de véritables élégies. Cette fragilité même semble la condition de la beauté de la nature, également célébrée dans les proses poétiques de *La Semaison* (1971 et 1996) et dans *Paysages avec figures absentes* (1970). Comme Roud, et selon une tradition bien installée en Suisse romande, le poète se méfie des splendeurs du langage, des miroitements de l'image et de l'enflure de la rhétorique, qui mettent en péril la sincérité et l'authenticité de l'expérience vécue : selon la formule centrale de *L'Ignorant* soulignée par Jean Starobinski[10], « l'effacement » est bien la « façon de resplendir » du poète, qui doit contenir l'épanchement lyrique pour atteindre, par concentration, à l'essentiel. De cette exigence témoignent l'abandon de la métrique régulière, encore utilisée dans *L'Effraie*, et le raccourcissement du poème, qui tend vers le haïku, comme dans *Airs* (1967). Alors seulement peut surgir l'accord juste, la consonance du poème avec le monde, qui fait la réussite de l'œuvre :

> *Je ne voudrais plus qu'éloigner / ce qui nous sépare du clair* [...]

La poésie de Pierre-Louis Matthey (1893-1970), moins connue en France, représente le strict opposé de celle de Roud et de Jaccottet, bien qu'elle puise également à des sources romantiques – comme l'attestent les traductions de Blake, de Keats, de Shelley –, médiatisées par Mallarmé et Valéry. Autant l'expérience

10. Préface à *Poésie 1946-1967*, Gallimard, "Poésie", 1971, p. 11.

Loul Schopfer, *Le Poirier en hiver*. Illustration pour Anne Perrier, *Les Noms de l'arbre*, 1989.

poétique de Crisinel et de Roud se livre sur le mode de la confession autobiographique, autant le poète, chez Matthey, se dissimule derrière les masques de la fiction et de la mythologie. Depuis les premiers recueils – *Seize à vingt* (1914), *Semaine de passion* (1919), *Même sang* (1920) –, encore marqués par la présence charnelle, la préciosité d'une rhétorique gongoriste a progressivement envahi *Alcyonée à Pallène* (1941), *Déméter sous la neige* (1942), *Triade* (1953). La voix de Matthey, qui joue avec une virtuosité éblouissante sur l'alexandrin, au service d'une inspiration mythologique, résonne de manière incongrue et désuète dans une poésie romande plus souvent à la recherche de la transparence. Comparée à la simplicité déchirante de Roud ou de Crisinel, la « poésie pure » de Matthey, enfermée dans un hiératisme intemporel, n'échappe pas toujours à la tentation d'un certain académisme post-valéryen.

L'héritage romantique, si bien préservé en Suisse romande, pose le problème du surréalisme, qui joue un rôle central dans la poésie francophone depuis les années trente, au Québec avec les "Automatistes", en Belgique avec Nougé, Marïen, Dotremont, etc., aux Antilles avec Césaire, en Égypte avec Henein... De toutes les littératures francophones, la poésie romande semble la plus réfractaire à l'influence du surréalisme, comme en témoigne encore aujourd'hui une attitude plutôt réservée à l'égard de Breton. Le mouvement surréaliste n'a jamais eu de représentant en Suisse romande et, de façon plus générale, la poésie y semble très peu réceptive aux provocations et aux manifestes des avant-gardes du début des années 1920-1930 : il n'existe pas non plus de Futurisme, ni de Dadaïsme suisse – alors même que le mouvement est né à Zurich ! Le poète le plus proche de ces mouvements, bien qu'il s'en soit toujours démarqué, est sans doute Cendrars, et il n'est pas fortuit qu'il ait voulu rompre totalement avec son pays natal. Si un peintre comme Alberto Giacometti (d'origine tessinoise) a accompagné durant un temps le surréalisme, c'est à Paris, et sans retombées notables pour la vie culturelle helvétique. Reste le cas du Jurassien Werner Renfer (1898-1936), en qui l'on peut déceler l'influence de Reverdy, de Breton, de Crevel, mais qui n'a jamais appartenu au groupe surréaliste. Les poèmes recueillis dans *La Beauté du monde* (1933), *Jour et nuit* (1938-1939), les récits de *Hannebarde* ou *Bouvine*, qui échappent à la tradition de simplicité et de dépouillement qui domine depuis Crisinel, participent par leur lyrisme flamboyant de la « beauté convulsive » célébrée par Breton. Sans doute la revendication de cette liberté de création n'est-elle pas étrangère à sa situation d'"étranger" dans la langue française – il a été élevé dans une famille paysanne germanophone.

La quête d'une simplicité et d'une clarté surgie de l'évidence de la mort – imputée par de nombreux critiques au poids du calvinisme –, sur fond d'une irrépressible mélancolie, se retrouve chez des poètes proches de Roud et de Jaccottet comme Anne Perrier (née en 1922) – dont le volume des *Poésies* (1988) n'est pas sans rappeler la simplicité douloureuse d'Emily Dickinson –, Pierre Chappuis (né en 1930) – commentateur de Leiris et de Du Bouchet –, Jacques Chessex (né en 1934) – poète à ses débuts –, Jean Pache (né en 1933), Pierre-Alain Tâche (né en 1940). Mais cette liste est loin d'être exhaustive tant il est vrai que la poésie, depuis les années soixante, connaît un essor remarquable en Suisse romande, comme l'attestent revues ([*vwa*], *Écritures, Furor*...) et éditeurs (L'Aire à Vevey, Bernard Campiche à Yvonand, Pierre-Alain Pingoud à Pully, Empreintes et Zoé à Lausanne...). Cette volonté ascétique de dépouillement, loin de l'exubérance post-surréaliste, paraît bien une des constantes de la poésie romande ; en un sens, l'esthétique contemporaine rejoint le refus de la rhétorique, proclamé par les premiers "Helvétistes" pour se démarquer de l'influence française. Peut-être est-ce là sinon une spécificité romande, du moins un élément central de son identité propre.

AMÉRIQUE DU NORD

Dans ce vaste continent que représente l'Amérique du Nord, la poésie de langue française s'est particulièrement développée au Québec, là où la concentration de francophones est la plus importante, bien que depuis quelques années on remarque la présence de plus en plus marquée d'éditeurs qui valorisent une littérature de langue française dans des régions où les Franco-canadiens représentent des minorités visibles comme en Ontario, en Alberta ou au Nouveau-Brunswick. Néanmoins, il faut considérer que ces poètes publient surtout pour le marché québécois qui représente leur lectorat naturel.

Au Québec, l'édition de la poésie reste une activité importante dans l'institution littéraire puisque, bon an mal an, on publie plus d'une centaine de recueils par année depuis le début des années 1970. C'est dire la prolixité et la diversité d'une pratique littéraire qui s'est longtemps manifestée en accointance avec les divers courants de pensée qui agitent la société québécoise. C'est à partir des grands vecteurs à la fois idéologiques, philosophiques, esthétiques, voire religieux à une certaine époque, que nous établirons cette cartographie de la poésie afin d'en saisir les grandes tendances et de mettre en évidence les mouvements et les poètes marquants. Cette vision panoramique se décline à partir d'une coupe historico-sociologique et esthétique puisque l'on ne peut penser la littérature qu'en fonction de l'histoire et de la société d'où elle émerge.

Notre parcours ne se limitera pas au Québec seulement, mais survolera les avenues poétiques qui se sont développées sur le continent dans la mesure où la poésie reste le genre de prédilection pour l'expression d'un sujet qui cherche à inscrire son identité et son individualité dans le monde.

PREMIERS POÈMES DE LA NEUVE-FRANCE

On commence à faire paraître de la poésie, ou du moins ce qui s'y apparente, dès l'arrivée des premiers habitants de la Neuve-France. Le récit de voyage écrit en vers, comme ceux de Marc Lescarbot ou René-Louis Chartier de Lotbinière, aussi bien que les maximes, les sentences, les comédies et les tableaux de genre qui mettent en évidence les hauts faits d'armes restent des exercices de versification. La poésie est considérée comme un divertissement exclusivement publié dans les

journaux et les magazines pour distraire l'élite cultivée et la classe populaire. Nous devrons attendre 1830 avant que ne paraisse le premier recueil de poésies signé par Michel Bibaud. Le premier mouvement d'importance naît à Québec, la ville, où patriotisme et religion deviennent les leitmotivs d'une poésie qui se fait volontiers le porte-parole du sentiment national et de la foi catholique. L'ombre de Béranger pèse sur Octave Crémazie, celle de Victor Hugo sur Louis Fréchette, qui parvient néanmoins à décrocher un prix de l'Académie française pour son recueil *Fleurs Boréales* (1880), les Parnassiens sur Pamphile Lemay, même s'il reste le plus personnel de tous, Leconte de Lisle et Musset sur William Chapman et Nérée Beauchemin ; les grands canons de la poésie française restent les modèles à imiter. Seul Eudore Evanturel échappe à ce carcan esthétique et trouve une voix poétique singulière affichant sa lucidité, son ironie et sa tristesse dans une écriture désinvolte que n'aurait pas reniée Rimbaud, son contemporain.

> *Un beau salon chez des gens riches / Des fauteuils à la Pompadour, / Et, çà et là, sur les corniches, Des bronzes dans un demi-jour. / Des œillets blancs dans la corbeille / Tombée au pied d'un guéridon. Un Érard ouvert de la veille, / Une guitare, un violon. / Une fenêtre. Un rideau rouge. / Et sur un canapé de crin, / Un enfant qui dort. Rien ne bouge. / Il est dix heures du matin*[1]

Son recueil *Premières poésies* (1878) étonne tant, par son ton et ses thèmes, qu'il est mis au ban par la critique officielle, et le poète doit s'enfuir à Boston pour ne pas subir l'opprobre du clergé jugeant cette poésie décadente.

Ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard, avec la création de l'École littéraire de Montréal, composée d'un groupe de dilettantes, qui se réunissent régulièrement au Château de Ramezay afin de discuter d'art et de littérature, qu'apparaît celui qui allait devenir le premier grand poète québécois, un mythe marqué par le destin et la folie. Émile Nelligan, né en 1879, écrit toute son œuvre entre 1896 et 1899 – date à laquelle sa mère signe son enfermement asiliaire – qu'il déclame lors de ces soirées mémorables au Château de Ramezay. Publiées en 1903, ses *Poésies complètes* nous révèlent un poète qui a su intégrer ses lectures, aussi bien celles de Baudelaire et de Poe que de Rollinat, Rodenbach, les Parnassiens et les Décadents :

> *Ah ! comme la neige a neigé ! / Ma vitre est un jardin de givre. / Ah ! comme la neige a neigé ! / Qu'est-ce que le spasme de vivre / À tout l'ennui que j'ai, que j'ai*[2] *!...*

Sa poésie continue d'alimenter les jeunes générations qui se reconnaissent en lui et qui font leur son destin tragique. « Frère de Nerval et de Rimbaud, cet ange noir pour qui "la neige a neigé" reste l'incarnation du poète maudit, victime de son anti-conformisme absolu », comme le souligne à juste titre Jean Royer. Il revient toutefois à Albert Lozeau, un autre poète de l'École littéraire de Montréal, de poursuivre en un certain sens le travail amorcé par Nelligan. Paraplégique dès l'âge de 15 ans, Lozeau développe une vie intérieure intense traversée par plusieurs amitiés

1. Eudore Evanturel, "Plumes et crayons", in *L'Œuvre poétique d'Eudore Evanturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, p. 39.
2. Émile Nelligan, "Soir d'hiver", in *Poésies*, Montréal, Boréal, 1996 [© 1904], p. 100.

féminines où une sensualité vive s'affirme en plein jour. Longtemps ignorée, son œuvre bénéficie d'un second souffle grâce à l'édition récente de ses meilleurs poèmes.

Une polarisation s'effectue au sein de l'École littéraire de Montréal qui était restée jusque-là sans credo littéraire. D'un côté on retrouve les "intimistes universalistes" aussi connus sous le nom d'exotiques ou de Parisianistes, de l'autre, les terroiristes ou régionalistes. Les premiers défendent la théorie de l'art pour l'art et s'intéressent aux nouveaux courants poétiques parisiens – certains, comme Paul Morin et Marcel Dugas, fréquentent même le salon de la comtesse de Noailles lors de leurs séjours en France et s'y font publier. Par ailleurs, un poète comme Guy Delahaye, de son vrai nom Guillaume Lahaise, fait paraître *Mignonne allons voir si la rose... est sans épines* (1912), un recueil qui, malgré son titre, contient déjà tout le projet surréaliste. Les terroiristes, également nommés régionalistes, s'inscrivent directement dans la descendance du courant nationaliste omniprésent au siècle précédent et récupéré par les tenants de l'ultramontanisme. Leur espace est circonscrit par leur regard : de grands champs verdoyants, segmentés de clôtures ; des croix de chemins et parfois le fleuve Saint-Laurent ; leur territoire : les lieux du culte avec des accessoires et le maître suprême : Dieu. En témoigne le poème suivant d'Alphonse Désilets, extrait de *Mon pays, mes amours* :

> *Dis-moi veux-tu chanter le dieu que nous aimons / Et les doux paysans, et la paix des maisons / Et la terre si belle, à laquelle je livre / Un culte filial, amoureux et câlin*[3] *?*

Blanche Lamontagne-Beauregard et Louis-Joseph Doucet comptent également parmi les principales figures dominantes et se font les défenseurs de la tradition tous azimuts.

Il n'est pas innocent qu'une femme se retrouve au cœur de la tourmente puisque leur présence dans le champ littéraire se fait de plus en plus grande depuis que Léonise Valois a fait paraître *Fleurs sauvages* en 1910, le premier recueil de poésies écrit par une poète. Visiblement, le domaine poétique n'est plus la chasse gardée des hommes, même si les femmes, en règle générale, se tiennent loin des débats idéologiques et des luttes politiques et se cantonnent dans la poésie amoureuse. Néanmoins plusieurs d'entre elles proposent un lyrisme féminin qui échappe à la mièvrerie et à la poésie fleur bleue : des auteures comme Hélène Charbonneau, Alice Lemieux, Jovette Bernier, Simone Routhier et Medjé Vézina s'expriment avec conviction voire avec passion et révolte, annonçant en quelque sorte le féminisme des années 1970. Medjé Vézina n'écrit-elle pas dans *Chaque heure a son visage* : « Plains-moi de n'être plus le bien dont tu disposes. »

Par ailleurs, quelques poètes poursuivent une démarche personnelle délestée du poids de la tradition et de l'idéologie et se permettent des licences poétiques que l'on situe dorénavant aux sources de la modernité. Albert Dreux, de son vrai nom Albert Maillé, ou Jean-Aubert Loranger publient des œuvres singulières que l'histoire littéraire a négligées jusqu'à ce que l'on revisite ces lieux occultés. Un poète comme Loranger, sensible à la poésie d'Apollinaire et de Saint-John Perse, publie

3. Alphonse Désilets, "Chantons ensemble", in *Mon pays, mes amours*, s.l., Désilets, 1913, p. 49.

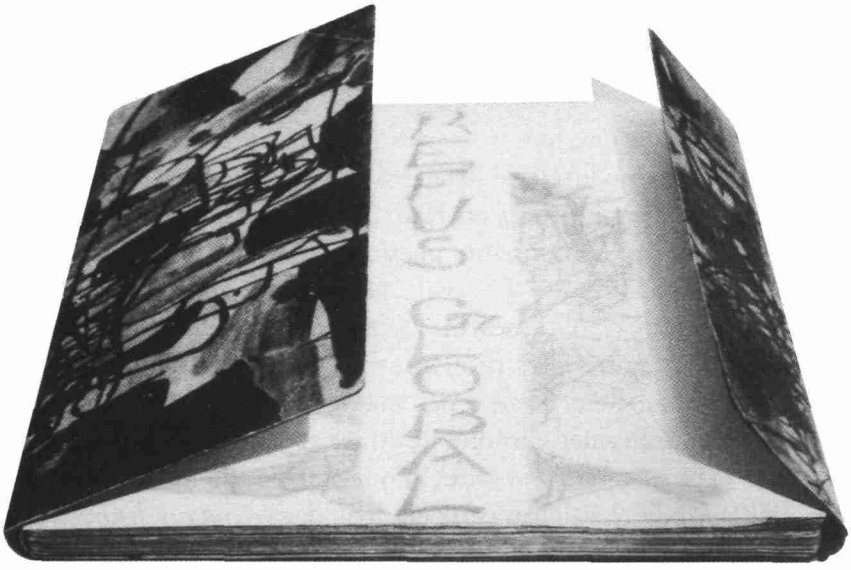
coup sur coup deux recueils importants : *Les Atmosphères* (1920) et *Poèmes* (1922) dont la liberté poétique s'accordait mal au discours dominant :

> *J'avais perdu mes limites, / Fondu que j'étais / Avec l'épaisseur de l'ombre. / – Comme c'est pareil, / Ouvrir ou fermer les yeux. / Mais le couloir s'alluma. / Ma chair oublié. / Se crispa, soudain touchée. / – Une aiguille claire, / un rayon par la serrure*[4].

Par contre, un Robert Choquette, un Alfred DesRochers ou un Clément Marchand maintiennent la métrique, mais innovent à leur manière en utilisant le langage populaire dans le cas de DesRochers, ou en se faisant les défenseurs de la cause socialiste dans le cas de Marchand.

L'EXPÉRIENCE INTÉRIEURE

Depuis la Deuxième Guerre mondiale, la poésie québécoise a connu une évolution et une transformation radicales. C'est avec Alain Grandbois, Saint-Denys Garneau, Rina Lasnier, Anne Hébert, Paul-Marie Lapointe et Roland Giguère principalement, qu'un changement sensible, une nette brisure du discours poétique, est enregistré. La guerre et ses épiphénomènes sociaux, économiques, culturels et esthétiques ont modifié les conditions de production de la littérature.



Jean-Paul Riopelle. Couverture pour *Refus global*, 1948.

Montréal, momentanément devenue la capitale de l'édition du livre d'expression francophone, a favorisé la levée d'une domination séculaire du clergé sur la publication et la diffusion de la littérature. Dans une certaine mesure, tout devenait permis. Des œuvres comme *Le Vierge incendié* (1948) de Paul-Marie Lapointe,

4. Jean-Aubert Loranger, "Moments. IX", in *Les Atmosphères* suivi de *Poèmes*, Montréal, L'Hexagone, 1979, p. 17.

Les Nuits abat-jour (1950) de Roland Giguère, *Totems* (1953) de Gilles Hénault ou *Brochuges* (1956) de Claude Gauvreau virent le jour, appuyées au départ par un manifeste, *Refus global* (1948), qu'ont endossé peintres, poètes et dilettantes. Il fallait tout dire, dénoncer, foncer ; *l'homo quebecensis* accédait à *L'Âge de la parole,* selon le très beau titre de la rétrospective de Roland Giguère.

En quelques années, le Québec passait d'un modèle de société pré-capitaliste ou agraire à celui d'une société industrielle dont la structure techno-économique donnait accès aux loisirs et à la consommation. Cette mutation s'est également fait sentir par le passage de la campagne à la ville, d'un monde fermé à un monde ouvert, éclaté. D'un seul coup, le poète basculait d'un monde d'évidences et de certitudes à celui des grandes remises en question, du doute et de la recherche fondamentale, comme l'exprimait Alain Grandbois :

> *Ô tourments plus forts de n'être qu'une seule apparence, / Angoisse des fuyantes créations, / Prière du désert humilié*[5]

Dès 1937, Hector de Saint-Denys Garneau fait paraître *Regards et Jeux dans l'espace,* un recueil audacieux qui rompt avec la tradition poétique et affiche une recherche d'absolu soutenue par une angoisse existentielle décriée par une critique littéraire encore dominée par la mainmise d'une pensée catholique :

> *Je marche à côté d'une joie / D'une joie qui n'est pas à moi / D'une joie à moi que je ne peux pas prendre / Je marche à côté de moi en joie / J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi / Mais je ne puis changer de place sur le trottoir / Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là et dire voilà c'est moi*[6]

L'impossibilité d'être libre penseur pèse lourdement sur les poètes et Saint-Denys Garneau n'a d'autre choix que de retirer son recueil du marché et de se réfugier dans un silence qui le conduit à une mort prématurée en 1943, alors qu'il est à peine âgé de trente et un ans. Ce sombre destin en fait une figure légendaire, mais son œuvre aura ouvert toute grande la voie de ceux qui viendront peu après.

Bien des recueils de l'après-guerre sont marqués du sceau d'une métaphysique et d'une quête spirituelle (si l'on songe aux poésies de François Hertel et de Rina Lasnier) qui ne concerne pas seulement l'être mais que l'on transpose également sur le langage, prolongeant ainsi la pratique surréaliste, comme l'a démontré André-G. Bourassa dans son essai, *Surréalisme et Littérature québécoise.*

La forme elle-même est mise en déroute, libérée des contraintes de la versification : on ne rime plus. Les influences surréalistes, dadaïstes et la pensée humaniste trouvent des assises profondes et fécondes ; les poètes réfléchissent, dans l'exploration d'un langage et d'une forme inédits, la condition existentielle de l'homme québécois et de son inconscient. Le surréalisme trouve de nombreux épigones : Roland Giguère, Paul-Marie Lapointe, Gilles Hénault, Thérèse Renault et Claude Haeffely publient des recueils, souvent en édition confidentielle, dont le

5. Alain Grandbois, "Ô tourments", in *Poèmes d'Hankéou,* publiés en Chine en 1934, repris dans *Les Îles de la nuit* en 1944, Montréal, Hurtubise HMH, 1970, p. 111.
6. Hector de Saint-Denys Garneau, "Accompagnement", in *Regards et Jeux dans l'espace,* Montréal, Boréal, p. 79.

ludisme et l'« expressionnisme abstrait » témoignent d'une impulsion libératoire après des siècles d'ostracisme. Seul Claude Gauvreau, l'un des signataires du *Refus global*, ira encore plus loin dans sa recherche poétique en permutant syllabes, voyelles et consonnes dans son langage « exploréen » :

> *Gadriuduf-œil de blanchècq / sol si mamouêr-condidda dadduc dollussec dassic / sic-salssic de chimoêr-gradilplâ-plodi-plade*[7]

Proche d'un Henri Michaux, d'un Antonin Artaud et d'un Isidore Isou, dont il se démarque néanmoins, Gauvreau a écrit une œuvre abondante composée de pièces radiophoniques et de théâtre souvent "injouables", de poésie difficilement accessible et lisible et d'un roman poétique un peu plus classique. À la manière d'un Nelligan, lui aussi marqué par la folie, et d'un Saint-Denys Garneau, Gauvreau reste une figure légendaire de la poésie québécoise qui a vécu sa poésie entre le délire et la raison. Ces quelques œuvres auxquelles s'ajoutent celles de Rina Lasnier, Anne Hébert et Saint-Denys Garneau forment le seuil de référence dont on peut dire qu'il rend spécifique le discours poétique québécois en mettant en valeur, sous des écritures plurielles et singulières, une dominante introspective caractéristique.

REVENDICATIONS ET RECHERCHE : LES ANNÉES SOIXANTE

Dès 1953, les Éditions de l'Hexagone, sous la gouverne de Gaston Miron, deviennent un lieu de rassemblement pour une poésie véritablement autochtone dans la mesure où la poésie de la décennie cinquante essaie de résoudre « ses contradictions intérieures dans la position d'angoisse et d'écartèlement où [la] place son destin[8] ». Une telle prérogative favorise la prise de conscience d'une double colonisation, politique et culturelle. Encore que le poète appréhende une figure mythique qui cristalliserait la somme de ses espoirs et de ses dénonciations. Le pays rêvé, vécu, occupe une large part du discours poétique du début des années soixante et se mêle souvent aux accents existentiels, foncièrement lyriques, de ceux et celles qui ont pris en charge le collectif québécois. On cherche à s'enraciner à même le terreau natal ; ainsi les poètes de conscience nationale, prenant le relais des régionalistes du début du siècle – Miron ne se dira-t-il pas influencé par Louis-Joseph Doucet ? –, se font les chantres du pays, souvent largement associé à la femme. Dépossédé de son pays, de son corps et de son langage, le poète peut écrire : « Je ne sais plus parler je ne sais plus dire la poésie n'existe plus que dans les livres anciens...[9] » Nié par la religion dans son propre corps, par le politique dans sa langue et son territoire, l'écrivain se voit forcé de tout recommencer, de se réapproprier son espace intérieur et extérieur vital. La poésie de cette époque, du moins jusque vers les années 1965-1966, joue le rôle de catalyseur dans la montée du nationalisme, du sentiment et de l'affirmation d'être québécois avec les poèmes de Gaston Miron, diffusés dans les périodiques mais colligés en 1970 sous le titre

7. Claude Gauvreau, "Zeuthe", in *Étal mixte*, repris dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 246.
8. Gaston Miron, "Situation de notre poésie", *La Presse*, 22 juin 1957, p. 70.
9. Paul Chamberland, *L'afficheur hurle*, dans *Terre Québec* suivi de *L'afficheur hurle*, de *L'inavouable* et de *Autres poèmes*, Montréal, L' Hexagone, 1985, p. 101.

éloquent de *L'Homme rapaillé,* dont le poème éponyme met en évidence la problématique de cette poésie :

> *J'ai fait de plus loin que moi un voyage abracadabrant / Il y a longtemps que je ne m'étais pas revu / Me voici en moi comme un homme dans sa maison / qui s'est faite en son absence / je te salue, silence / je ne suis pas revenu pour revenir / je suis arrivé à ce qui commence*[10]

Miron est l'un des poètes les plus importants de la poésie québécoise ; c'est avec lui que l'engagement politique interpelle le lyrisme amoureux avec une conscience inédite et singulière de la réalité québécoise. Le discours politique et la prise de possession du territoire teintent fortement les recueils de Paul Chamberland – *Terre*

Alfred Pellan, *Météore 7*. Huile et tabac sur toile, vers 1954.

10. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé,* Montréal, PUM, Prix de la revue *Études françaises,* 1970.

Québec (1964), *L'afficheur hurle* (1964), *L'Inavouable* (1967) – et de Gatien Lapointe – *Ode au Saint-Laurent* (1963) – et de bien d'autres auteurs qui partagent cette même préoccupation.

Chez Anne Hébert, Alain Grandbois, comme chez certains poètes de l'Hexagone ou d'ailleurs, la parole se fait plus exigeante ; on ne se contente plus du jeu de surfaces de la réalité : on cherche le "cœur" et "l'âme" du réel, on approfondit le « Mystère de la parole », pour reprendre le très beau titre d'Anne Hébert[11], dans cette opération de « plongée dans l'essentiel » si chère à Claude Péloquin[12]. Même si l'Hexagone semble monopoliser l'édition de la poésie québécoise, d'autres éditeurs fournissent des recueils fort significatifs pour l'intelligence des divers courants et tendances qui s'y manifestent : *Les Objets trouvés* (1951) de Sylvain Garneau, *Il fait clair de glaise* (1958) de Maurice Beaulieu, *Objets de la nuit* (1959) de Jean-Paul Martino et *La Duègne accroupie* de Michèle Drouin, pour qui la poésie est une matière à remodeler : « Nos cris vont enfin s'ébattre sur la coutume récente / la forme soyeuse du cri repose dans ma bouche comme un oiseau de passage[13] ».

Mais ce langage est piégé et, dès 1965, on remet en cause cet engagement politique, d'autant plus que, à la même époque, sautent les premières bombes du Front de libération du Québec (FLQ), prenant ainsi le relais. De plus, l'influence de l'Hexagone diminue, tandis que commencent les hommages de reconnaissance à la génération des années 1940 et 1950 par la publication de leur rétrospective.

Dans l'effervescence de la « Révolution tranquille », on redécouvre ceux qui ont ouvert la voie, on les réédite, principalement dans la collection "Rétrospectives" des Éditions de l'Hexagone. On publie beaucoup de poésies : les classiques contemporains – Giguère, Grandbois, Hénault, Lapointe –, mais aussi de nouveaux écrivains dont les préoccupations s'accordent bien à l'air du temps, à ce qui circule comme projet de société et comme utopies. On poursuit cette folle équipée en assimilant les courants de pensée américains qui débordent la frontière, les théories, européennes celles-là, issues de groupes comme *Tel Quel*, de Freud, de Marx, et de la réflexion de Blanchot, de Derrida et de Barthes – celui dont l'influence fut la plus grande.

Durant cette décennie, le Québec s'engage dans une autre phase de sa modernisation : c'est l'ère de l'État-Providence, de l'établissement d'une superstructure administrative, du plein-emploi, bref de la prospérité économique. Un vaste mouvement d'émancipation et de libéralisation frappe le continent.

LES NOUVEAUX ENJEUX DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE

On choisit de mettre en scène le texte poétique et l'on dévoile les mécanismes de l'imaginaire. Aucun mode de production et d'expérimentation n'est négligé, de la boîte de conserve contenant des rondelles de carton frappées d'un texte de Roger Soublière – *L'Anti-can* (1969) –, du recueil à variantes mobiles de Guy

11. Anne Hébert, "Mystère de la parole", in *Poèmes. Le Tombeau des rois et Mystère de la parole*, Paris, Seuil, 1960.
12. Claude Péloquin, "Une plongée dans mon essentiel", in *Éternellement vôtre* (1972) repris dans *Dans les griffes du messie*, Montréal, Varia, 1998, p. 312.
13. Michèle Drouin, "Le poème de la mer habitée", in *La Duègne accroupie* (1959) repris dans *Les Herbes rouges*, n° 60, 1978, Montréal.

Robert – *Ailleurs se tisse* (1969) –, des cartes d'affaires "poétiques" de Louis Geoffroy – *Graffiti* (1968) –, des poèmes-affiches, genre dazibao, de Claude Péloquin – *Pyrotechnies* (1968) – jusqu'au recueil composé par un ordinateur programmé par Jean-A. Baudot – *La Machine à écrire mise en marche et programmée* (1969) –, sans oublier un ensemble de poèmes conçus selon le principe de la musique dodécaphonique ou sérielle de Luc Racine – *Opus I* (1969). Tout devient recherche, tant visuelle que sonore, parce que l'on tente d'affranchir le langage de tous les interdits qui le musellent et des normes de la formulation et de la communication.

En revanche, la chanson connaît un essor remarquable avec le mouvement des boîtes à chansons, où Gilles Vigneault, Pauline Julien, Raymond Lévesque, Claude Gauthier, Jean-Pierre Ferland et Claude Léveillée – qu'Édith Piaf recrute pour composer la musique de quelques-unes de ses chansons –, dont les textes deviennent emblématiques d'une culture québécoise autonome. Dès la fin des années 1960, Robert Charlebois avec sa chanson "Lindbergh", écrite par le poète Claude Péloquin, concilie la problématique des boîtes à chansons et les rythmes de la musique rock. Dorénavant, la chanson se manifeste selon ces deux grands axes et continue d'être au cœur de la culture québécoise. Cette oralité est également très présente dans les "célébrations de la parole", ces happenings où la musique se mêle à la poésie lors des "Poèmes et Chants de la résistance" et, de façon plus éclatante, lors de "la Nuit de la Poésie" en mars 1970, qui marque la fin d'une époque.

Sous l'impulsion de l'Exposition universelle de Montréal de 1967, qui marque une ouverture au monde, de même que sous la montée des mouvements "hippie", féministe, de la musique rock et par l'utilisation des drogues et la libéralisation des mœurs sexuelles, on assiste à une prolifération d'œuvres dont les titres à eux seuls sont significatifs de cette nouvelle tangente : *Pornographic delicatessen* (1968) de Denis Vanier, *Le Mal des anges* (1968) d'André Loiselet, *Ruts* (1966) de Raoul Duguay, *Les Nymphes cabrées* (1968) de Louis Geoffroy...

Cette influence fortement américaine est également enrichie par celle qui vient d'Europe, de France plus particulièrement. On lit Philippe Sollers et *Tel quel*, Freud, Marx, Blanchot, les formalistes russes, Kristeva, Barthes, Denis Roche et l'on articule son discours poétique sur les grands axes de la recherche formelle, à l'écoute de *L'écho bouge beau* (1968) de Nicole Brossard, du *Manifeste infra* (1967) de Claude Péloquin avec *L'Anti-can* de Roger Soublière sous le bras. La poésie transcende ses modèles et remet en cause la nature même du langage. On tente d'évacuer les marques de la subjectivité du langage, on décrit sans sujet des expériences de langue :

> *Fragilité à tout ce futur (répondre d'avalanches la vitre vide) d'injures le mental à tout porté ; une ombre se pleut*[14].

Les jeunes écrivains, de plus en plus "scolarisés", fondent leur écriture sur le potentiel des associations verbo-sonores et sur la matérialité du texte afin de pratiquer une expertise sur le langage dans un contexte référentiel où les fragments linéaires atteignent un niveau d'abstraction qui magnifie la forme pour donner à lire

14. Michel Gay, "Précisions de trajectoire", in *Métal mental* (1981) ; repris dans *Calculs. Poèmes 1978-1986*, Montréal, L'Hexagone, 1988, p. 64.

la logique des relations et l'efficacité de la proposition réalisée. Ainsi est mise en place une fonction méta-discursive : support d'une valeur théorique, le texte module d'une manière rhétorique, comme stimulation sensorielle, une lecture polymorphe, proliférante. L'écriture ne représente pas la réalité, elle la déjoue. Cette tendance dénommée "formaliste" culmine durant les années soixante-dix, à la revue *La Barre du jour*, devenue *La Nouvelle Barre du jour* en 1977, puis à la revue *Les Herbes rouges* dont chaque numéro, depuis 1974, est un petit recueil d'un seul auteur. C'est à ce dernier endroit qu'une pratique beaucoup plus engagée dans le sens du marxisme et du féminisme se manifeste très tôt, plus singulièrement avec François Charron, Madeleine Gagnon et Philippe Haeck.

DES FORMES OUVERTES : UN LANGAGE ÉCLATÉ

Le formalisme prend sa source dans l'éclatement de la langue, de son rayonnement méta-textuel et s'articule sur l'exploration à la fois fictive et concrète de son fonctionnement et de l'extrapolation de la signifiance par un raffinement du travail sur la textualité. Dans cette parole "Œuvre ouverte[15]", largement autoréférentielle, on note des ruptures stylistiques, grammaticales et sémantiques porteuses de tout un réseau de nouvelles valeurs dont le foyer d'irradiation se situe au niveau du corps et du désir :

> *la langue exécutant des torsades, des pistes humides (des mots comme "humidité" "la voix et le poil de" / "corps caverneux gorgé de sang") / pistes humides sur ces excentricités pileuses / découvre les tissus érectiles / et ces simulacres / L'image d'un mur sur lequel tu t'appuies, tissée de manifestations*[16]

Des écrivains comme Nicole Brossard, Roger DesRoches, André Roy, André Gervais, Normand de Bellefeuille et Claude Beausoleil alimentent ce courant principal. Mais coexiste également l'américanité, la conscience d'appartenir à un réseau culturel qui circule autant d'ouest en est (avec l'Europe) que du nord au sud (avec les États-Unis). Si Mai 1968 a porté ses ondes de choc jusqu'au Québec, les "Sixties" – le bouillonnement contre-culturel des années soixante aux États-Unis – ont également été perçues et intégrées à la production poétique québécoise. Toute la Beat Generation, autant celle venant de New York que de Californie, avec la musique (jazz et rock) et la drogue, agit telle une vague de fond sur le champ culturel québécois. La revue *Hobo-Québec* tente cette synthèse de subversion des modes de pensée et d'écriture traditionnels par le biais du collage, du porno-pop (textes et images), de la scatologie, de la dénonciation, et regroupe des écrivains comme Louis Geoffroy et Lucien Francœur. Des recueils paraissent, dont la facture nettement provocatrice se détache à l'avant-plan : *Lesbiennes d'acid* (1972) et *Le Clitoris de la fée des étoiles* (1974) de Denis Vanier, *Snack Bar* (1973) de Lucien Francœur, *Irish-Coffee au No Name-bar and vin rouge Valley of the Moon* (1972) de Patrick Straram le bison

15. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
16. Roger DesRoches, "De la langue exécutant...", in *Space-Opera Surexposition* (1973), repris dans *Tous corps accessoire (poèmes et proses 1969-1973)*, Montréal, Les Herbes rouges, 1979, p. 260.

ravi, *Que du stage blood* (1977) et *Machine-t-elle* (1974) de Yolande Villemaire. La poésie des années soixante-dix est à la révolution, symptomatiquement amorcée par "la Crise d'octobre[17]" ; la notion même du littéraire, du texte, du livre, est contestée.

Dans ce contexte, une quinzaine de livres-objets sont produits par les Éditions de l'Œuf ; les Éditions Cul-Q – pour "culture québécoise" mais aussi pour « culcul » (kitsch) – jettent un brin d'humour, parfois sarcastique, dans ces écritures en profondes mutations. En régions, des maisons d'éditions et des revues de créations prolongent et déplacent parfois le travail amorcé aux *Herbes rouges*, à *La Nouvelle Barre du jour*, à *Hobo-Québec* et à *Cul-Q* ; à Québec, on fonde *Estuaire*, à Sherbrooke, *Mœbius*, à Trois-Rivières, *A.P.L.M.* (Atelier de production littéraire de la Mauricie), à Montréal, *Dérives*, à Jonquière, *Focus*, à Rimouski, *Urgences*. Parmi les éditeurs, remarquons les Écrits des Forges, animés par Gatien Lapointe et les Éditions du Noroît de René Bonenfant et Célyne Fortin. Les lieux et la fréquence de publication se multiplient, alors que chaque année on enregistre au moins une centaine de nouveaux titres. À ce compte, il est difficile de dégager un courant dominant mais, plutôt, il faut mettre en évidence une série de tendances majeures dont chacune manifeste les grandes lignes de multiples préoccupations esthétiques et des points de tension de la société contemporaine.

Une modification du champ poétique est néanmoins très visible, particulièrement à partir du milieu des années 1970 : la parole des femmes altère la relation du sujet à l'objet et propose la prise en charge d'un langage sexué, largement investi de la problématique féministe. Dorénavant, une large part de la production poétique tiendra compte du rapport homme/femme à travers le corps et le vécu. C'est ce corps socialisé, celui d'une France Théoret, d'une Madeleine Gagnon, d'une Nicole Brossard, d'une Yolande Villemaire, qui prendra la parole avec ses exigences et ses contraintes.

On peut encore ajouter les noms de Louise Bouchard, Francine Déry, Denise Desautels, Geneviève Amyot, ces trois dernières publiant surtout aux Éditions du Noroît, et encore Jocelyne Felx, Sylvie Gagné, France Vézina, Louky Bersianik, Anne-Marie Alonzo, Célyne Fortin, autant d'écrivaines qui, avec un matériau excessivement mouvant – le langage –, décloisonnent les genres et font sauter la franche formulation du roman, de la poésie, du théâtre et de l'essai. Refusant les dogmes littéraires, à coup sûr imposés par les hommes, elles exploitent, avec un souci évident de faire faux bond à tout ce qui les associerait au discours mâle, la dimension de leur "féminitude" (corps, rapport au monde, au travail, conditionnement atavique...).

> [...] *Pourquoi désespérément faut-il que tout s'oppose dans cette societé ? Quand j'aurai conjoint réellement ce qui veut dire dans mon corps des faits, des substances inséparables, je pourrai dire : j'existe. Et je n'existe pas et je ne vis pas et c'est séparé et quand aurai-je droit à la vie d'exister conforme à l'image que je me fais de la vie d'exister*[18] *?*

Ce nouveau déploiement formel n'est pas sans influencer l'écriture qui se fait autour d'elles. De même que l'on assiste à une remise en question du formalisme, aux *Herbes rouges* surtout, on procède autrement à une réévaluation des rapports incessants entre la poésie et le réel, l'écriture et son inscription dans l'histoire.

17. La Crise d'octobre 1970 marque le point culminant des revendications du Front de Libération du Québec (FLQ).
18. France Théoret, *Nécessairement putain*, repris dans *Bloody Mary*, Montréal, L'Hexagone, 1991, p. 126.

Comme un mouvement oscillatoire constant, on passe de "l'illisibilité" du texte à une parole référentielle qui retrouve de grands élans de lyrisme. De fait, il s'agit d'être attentif aux mouvements intérieurs de l'être, de se laisser subjuguer par cette "matière intime" en pleine ébullition, de répondre au désir d'explicite et de clarté. Sont exemplaires de cette attitude les recueils *Visages* (1981) de Michel Beaulieu, *Arbre-radar* et *Barbare inouï* de Gatien Lapointe, *Couleur chair* (1980) de Pierre Nepveu, *Infranoir* (1978) et *Fragments paniques* (1978) de Marcel Bélanger, *La Parole verte* (1981) de Philippe Haeck, *Vue du corps* précédé de *Au lieu de mourir* (1979) de Pierre Laberge, *Au milieu du corps l'attraction s'insinue* (1980) de Claude Beausoleil et quelques autres. Cette attitude récente se retrouve aussi chez certains poètes qui démultiplient leur exigence d'écriture et une très grande rigueur comme Robert Mélançon, Gilles Cyr, Pierre Laberge, Guy Cloutier et Marie Uguay, dont le recueil *Autoportraits* est la plus judicieuse démonstration :

> *Midi froissait la fenêtre et les toits il tombait de simples fardeaux de mémoires et d'appels chacun avait les coudes posés sur la table le monde nous était fermé*[19].

Cet imaginaire passe dorénavant par le corps socialisé, conjonction de tous les pouvoirs qui travaillent l'écriture. Ce discours poétique centré sur le "moi" s'active également à travers un lyrisme régénéré où l'intime se mêle au quotidien, à la réflexion philosophique, au mal de vivre que l'on peut lire dans les œuvres de Jean Charlebois, Renaud Longchamps, François Martel et Gilbert Langevin. Jamais la poésie québécoise n'a produit une si grande diversité d'œuvres, depuis des textes éclatés comme le livre-objet *Pli sous plis* (1982) de Jean-Yves Fréchette et Pierre-André Arcand, jusqu'aux écrits frôlant parfois un classicisme totalement renouvelé.

LA NOTION DE TEXTE POÉTIQUE

Avec les années quatre-vingts, la poésie québécoise retourne à des modes d'énonciation qui se laissent lire beaucoup plus facilement et délaisse des préoccupations formalistes autrefois omniprésentes – sauf dans quelques cas marginaux tels Renaud Longchamps ou Michel Gay. Il s'agit d'une nouvelle figuration du réel où le discours amoureux, la mélancolie, l'angoisse devant le nouvel état des sociétés se manifestent très souvent dans des effets de retournement critique où l'urgence du dire sous-tend une plus grande conscience de l'histoire et de l'écriture, une façon d'appréhender le réel dépourvue de tout caractère d'absolu mais affirmant une plus grande subjectivité, rendue à l'état endémique. Si le narcissisme, par son caractère de retour sur soi, sa force centrifuge, spécifiait la période 1970-1980, l'exhibitionnisme devient la pierre de touche d'une large production poétique des dernières années. En devenant exhibitionniste, le texte – notion qui détermine bien l'hybridation des genres – développe la sur-conscientisation du culte de l'expression à travers des dispositifs de régulation d'images fondées sur l'anecdote quotidienne et urbaine et sur la séduction. Cette "nouvelle écriture" est produite par ceux et

19. Marie Uguay, "Les jours suivaient les contrastes...", in *Autoportraits* (1982), repris dans *Poèmes*, Montréal, Éd. du Noroît, 1986, p. 191.

celles qui, à la décennie précédente, ont valorisé les accents transgressifs du texte – Villemaire, Beausoleil, DesRoches, Roy, Charron, de Bellefeuille, Corriveau – et, d'autre part, par de nouveaux écrivains – Marcel Labine, Louise Dupré, Élise Turcotte –, toute cette génération issue de la contestation et de la mise en déroute des valeurs traditionnelles qui considère le formalisme comme une nouvelle forme de "classicisme", tout aussi intransigeante que celles qui l'ont précédée. Dorénavant, la poésie s'oriente vers une lecture consciente – informée à l'extrême, parcourue d'un réseau d'intertextes, de citations et de références littéraires et culturelles de toutes sortes – de la réalité que l'on traque dans sa plus totale banalité. La parole poétique devient beaucoup plus narrative, syncopée, largement dissymétrique. Elle se lie aux cultures nouvelles tout en empruntant pêle-mêle des données factuelles au passé de façon à surmultiplier les effets du réel. Cet éclectisme est particulièrement visible dans les œuvres de Yolande Villemaire et de Claude Beausoleil, deux écrivains dont les abondantes productions sont animées d'une dynamique exceptionnelle. On lit dans *Une certaine fin de siècle* (1983) de Claude Beausoleil :

> *car dans cette ville qui me prend il y a tout ça et les mots qui s'envolent comme d'une machination nous reviendrons dans des snacks bars nous reviendrons comprendre et pleurer nous reboirons les textes mayas.*

Pour sa part, Yolande Villemaire écrit dans *Les Coïncidences terrestres* (1983) :

> *veilleur qu'en est-il de la nuit ? l'essentielle en elle ptah sekhmet thot setchat déesse des archives comme irir khatchadourian à salt lake city en 1924 attentive aux mots.*

Le texte poétique s'écrit et s'inscrit dans sa propre image ; il s'établit une vaste correspondance entre les écrivains d'ici ou d'ailleurs, de maintenant ou des générations précédentes, de la référence culturelle par le biais de la citation, de la dédicace, de la dénomination. L'écriture est habitée par le contexte d'émancipation et de production du discours, et par le discours lui-même. Tout devient d'une extrême signifiance ; l'on procède à l'observation et à la codification périphériques (la réalité), mnémoniques (les cultures passées, présentes, futures) et proxémiques (l'intime, le vécu momentané) du temps et de l'espace de la genèse du texte. Plus que jamais scénographie du réel, et son hologramme, l'expérience de l'écriture devient une performance et se produit, publiquement, comme telle.

La jeune poésie est également de plus en plus présente ; les jeunes poètes parviennent de mieux en mieux à se faire publier chez certains éditeurs qui ont destiné une de leurs collections[20] à la nouvelle écriture. Cette poésie a opté pour une plus grande lisibilité, une prose fortement marquée de lyrisme où passe très souvent un sentiment de vide et d'angoisse existentiels, mais où se dessine aussi parfois une quête métaphysique. Dans *Le Monde comme obstacle* (1988), recueil de François Charron, chaque poème est le paysage d'une émotion dorénavant rendue possible par la conscience de la légèreté de l'existence :

20. Il s'agit de la collection "L'Instant d'après" aux Éditions du Noroît et de la collection "Rouge-gorge" des Écrits des Forges. D'autres éditeurs (VLB, Triptyque ou les Éditions de la Pleine Lune) ont tout simplement décidé d'inclure, à même leur production courante, les œuvres des jeunes poètes.

Nulle source antérieure. Une allumette brûle. Une âme s'apaise. Le malheur est repoussé. Mais la terre nous retient. Mais un corps nous est prêté. Cet avenir s'attend encore à nous[21].

Pour Élise Turcotte, la poésie est une quête du quotidien, du monde ambiant, de la nature et des êtres qui l'entourent. *La terre est ici* (1989), son recueil le plus important, témoigne de cette exigence de faire saillir l'émotion dans la réalité racontée :

L'air se repose et caresse nos tempes. Nous appuyons bien fort sur ce mot pour que l'air entre avec le sommeil. Des inconnus se pardonnent au centre du parc. Arbres flottant sur nos yeux, arbres se dispersant. L'émotion nous attend pour ce soir. Laissons les choses se produire sans nous ; nous reviendrons avec le désert à notre portée[22].

L'ÉCLAT DU DÉSASTRE

La jeune poésie, sans atteindre à la maturité des poètes qui ont dix ou vingt ans de métier, et dont l'expérience de vie compte pour beaucoup, se pose les mêmes questions que ses aînés vis-à-vis de la pérennité de l'existence, à la différence que ce questionnement est beaucoup plus près de la réalité journalière, de ce qui se vit dans l'ici et maintenant, dans les conditions souvent désastreuses que sont le chômage, les études menant à des emplois précaires, la pauvreté, l'environnement menacé par la pollution, les conflits mondiaux, l'éclatement de la famille, la solitude, la difficulté d'établir des relations durables avec qui que ce soit et, bien sûr, le sida. Les années 1980-1990 sont celles du désenchantement et de l'expectative parce que l'héritage des générations précédentes est plutôt fragile, piégé à la base. Le contexte global de l'Occident est tel qu'il est difficile d'y déceler une quelconque avenue de libération, comme le souligne Claude Paradis dans *Stérile Amérique* (1985) :

[...] je suis de votre race profonde et éternelle je sens mes racines en me collant au sol (quand je respire à pleins poumons les pores de la planète blessée) je suis comme un enfant qui agonise (sans raison) il est certain que je mens[23]

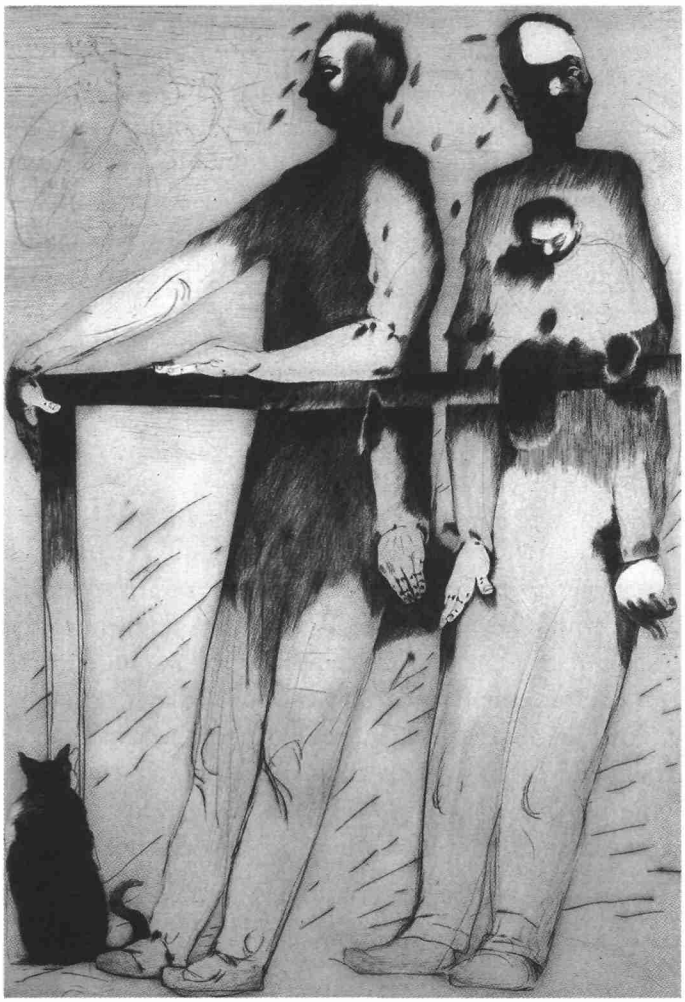
Comme on le constate, le rapport à la terre, l'enracinement, mais surtout le sentiment de vivre à vif, colorent négativement la couleur des images.

Discours encore plus extrémiste que celui de Francis Farley-Chevrier qui, dans un premier recueil, *L'Impasse de l'éternité* (1991), exprime avec justesse la dialectique d'une jeunesse – « qui ne connaît l'éternité que de son vivant parce que le passé nous détruit tous dans un avenir angoissant » ainsi que le mentionne le texte de présentation de la quatrième de couverture :

nous agissons inutilement / nous nous effacerons / n'ayant été qu'un siècle acculé sans présent / nous serons les premiers à mourir / en fermant notre histoire / nous ne fuyons qu'un temps hors de portée / rien d'autre / l'absence nous résumera[24]

21. François Charron, *Le Monde comme obstacle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1988, p. 147.
22. Élise Turcotte, "Les Paysages. 35", in *La terre est ici*, Montréal, VLB, 1989, p. 67.
23. Claude Paradis, "Il y a tant de choses à refaire...", in *Stérile Amérique*, Montréal, Leméac, 1985, p. 41.
24. Francis Farley-Chevrier, "Nous agissons inutilement...", in *L'Impasse de l'éternité*, Montréal, Les Herbes rouges, 1991, p. 63.

Regard lucide sur la détérioration de la planète, sur cette jeunesse dont on sacrifie l'intelligence et le dynamisme et que l'on tient à distance des lieux de décision et de commande. En fait, là où Farley-Chevrier a choisi les mots, le langage et la poésie, d'autres jeunes optent pour la manière radicale et se jettent dans la mort tellement la vie semble être futile et l'existence un luxe dont on ne veut pas faire l'économie.



Louis-Pierre Bougie, *La Rambarde*. Gravure au burin, 1988.

Les révolutions ont eu lieu et ont épuisé toutes les formes possibles d'avant-garde ; même la création littéraire a été domestiquée et s'enseigne par ceux-là mêmes à qui la révolution des années soixante et soixante-dix profite, la génération du baby-boom. Même l'édition alternative est problématique puisqu'il est presque impossible de se démarquer de ce qui s'est déjà fait : des revues comme *Bonnet de nuit* ou *Gaz moutarde* tentent, avec des moyens modestes, de publier des textes qui disent l'urgence de la situation, la déréliction d'hommes et de femmes dont le seul combat possible est la survie. Ces revues semblent vouloir prendre le relais de celles qui ont assuré la diffusion de la poésie formaliste, comme *Les Herbes rouges* ou *La Nouvelle Barre du jour*. Subsiste également une revue comme *Arcade* qui, depuis vingt ans, assure le relais de la poésie des femmes. En parcourant la production de cette revue,

on constate à quel point le discours féministe s'est déplacé lui aussi et n'est plus porteur de la même charge revendicatrice ou dénonciatrice, selon les époques, afin de laisser la place à de nouvelles voies des femmes, où se mêlent l'ancien et le nouveau, dans un élan revivifié posé par la condition féminine, réinventé selon un paradigme intime plus ouvert à la présence des hommes mais toujours aussi profondément enraciné dans une prise de conscience de l'être-femme.

L'instant présent, le moment fugace, le bonheur partagé sont les principales dominantes. Les projets collectifs, sociaux, politiques sont révolus ; tout se passe ici et maintenant. Le futur est aboli, il est antérieur et se vit au présent.

Il semble bien que toutes les valeurs relatives à l'intime, dont le moteur premier serait le corps, aient forme et force. Entendons ici qu'il ne s'agit pas du corps à libérer de ses entraves religieuses séculaires ; il s'agit plutôt d'une nouvelle attitude où la mesure des sentiments, des rapports parentaux, de l'ordre caché des choses, s'enracine à une expérience où le corps devient un prisme de diffraction de la réalité :

> *Et nous avons des précautions pour ces cristaux / que l'absent dépose sur nos lèvres. Amoureux, tu / n'es pas étranger au spectacle dans ma tête ; / parfois ton sommeil est une demeure qui s'éteint / pour la nuit. Je ne sais comment te le dire, il y a / des arbres tout autour, et il me semble que l'été se / reconnaît à l'odeur pleine et précise de ton corps*[25]

Désormais, ce retour vers soi crée un lien sensible à partir de l'expérience intime de l'être confronté au monde. Ainsi les moindres mouvements de la vie privée engendrent une résonance universelle qui implique une remise en question de la présence même. Au cours des années 1980, quelques poètes, tels François Charron et Hélène Dorion, intègrent à leur démarche poétique une part beaucoup plus philosophique, un cheminement de la pensée, pour mieux répondre aux dilemmes de l'existence. Cette quête de vérité intérieure cherche à donner un sens au réel, aux gestes incertains qui fondent la création ultime de chacun. Parmi les nouvelles voix de la décennie 1990 au Québec, José Acquelin et Guy Ducharme se dégagent du groupe et s'investissent dans un projet de connaissance et d'émerveillement métaphysique.

Autre voix prometteuse de la nouvelle génération, Martin-Pierre Tremblay se met à l'écoute de soi et de l'autre dans son premier recueil, *Le Plus Petit Désert* (1993). Dans une langue aussi dépouillée qu'elliptique, le poète « donne un nom aux êtres et aux choses » afin d'assumer le poids de l'inquiétude existentielle. Héritière des chemins empruntés par un Saint-Denys Garneau, l'œuvre initiale de Martin-Pierre Tremblay met en valeur une sensibilité capable de redécouvrir le silence inquiet de la parole poétique.

RETOUR DU SPIRITUEL

Alors que certains poètes traduisent cette position d'étrangeté à l'égard du monde actuel à travers la révolte ou le questionnement philosophique, d'autres se tournent désormais vers une conscience des valeurs de nature spirituelle.

25. Rachel Leclerc, "Et nous avons des précautions...", in *Les Vies frontalières*, Éditions du Noroît, 1991, p. 54.

À une époque où la confusion sociale et individuelle bouleverse un bon nombre d'individus, la foi représente peut-être, pour certains, une réponse immédiate possible. Pierre Ouellet est probablement le poète qui a le mieux exprimé cette conscience dans les cinq recueils[26] qu'il a déjà fait paraître. À titre d'exemple, l'angélisme est réapparu dans l'imaginaire de nombreux auteurs québécois, depuis quelques années. Du même coup, le désir du sacré et de l'union possible avec Dieu se fait sentir à différents niveaux dans des œuvres qui puisent au symbolisme chrétien, oriental ou à diverses pensées ésotériques. Plusieurs jeunes femmes qui commencent à publier dans la collection "Initiale" des Éditions du Noroît manifestent un repli intérieur comparable, jusqu'à un certain point, à l'ascèse mystique. Nicole Richard aussi bien que Martine Audet poussent cette expérience de la subjectivité intérieure à son extrême limite.

LA POÉSIE FRANCOPHONE HORS QUÉBEC

Il n'y a pas qu'au Québec que l'on publie de la poésie en langue française : les Éditions d'Acadie, au Nouveau-Brunswick, les Éditions du Blé en Alberta, les Éditions du Nordir, les Éditions du Vermillon et les Éditions Prise de Parole en Ontario sont les plus importants diffuseurs pour ces poètes qui sont en situation minoritaire et qui ne peuvent compter que sur une poignée de lecteurs sur la scène locale. Malgré tout, des auteurs comme Hermégilde Chiasson, France Daigle, Roméo Leblanc et J.-R. Léveillée trouvent des échos à leurs poèmes dans le milieu littéraire québécois où leurs œuvres sont appréciées. Plus au sud, dans la Louisiane lointaine où une poignée de francophones luttent pour la survie de leur langue, des poètes tiennent la poésie vivante, comme nous l'apprend l'anthologie de Jean Arceneaux. Peu connus, ces textes expriment bien la dualité intrinsèque de ces hommes et de ces femmes déchirés par leur appartenance à l'Amérique et le souvenir d'une mère-patrie qui les a abandonnés à leur triste sort.

Les enjeux de la poésie québécoise se sont déplacés depuis le milieu des années cinquante et ont acquis, dans leur forme et leur sens, une grande diversité. La mise en valeur des problématiques nationalistes, contre-culturelles, la réprobation du politique, du corps et du texte ont été délaissées au profit d'un éclectisme plus intégré, ouvert aux possibles tant poétiques que narratifs, les deux interagissant dans une textualité inédite. De moins en moins assujettie aux réseaux idéologiques et théoriques qu'ont cristallisés les écritures des décennies soixante et soixante-dix, la fiction poétique contemporaine établit une rhétorique de l'émotion et de la pensée, où la quotidienneté, la sexualité, l'ironie s'affichent sans contrainte, souvent de façon iconoclaste, sur un fond de décor urbain. Les résistances sociales et culturelles se sont graduellement estompées, tandis que les protagonistes de la culture d'opposition, de par ses effets subversifs sur les valeurs bourgeoises

26. Pierre Ouellet, *Sommes*, Montréal, L'Hexagone, 1989 ; L'*Omis*, Seyssel, Champ Vallon, 1989 ; *Théâtre d'air* suivi de *L'Avéré*, Montréal, VLB, 1989 ; *Fonds* suivi de *Faix*, Montréal, L'Hexagone, 1992 ; *Vita chiara, villa oscura*, Montréal, Éd. du Noroît, 1994.

traditionnelles, évoluent librement à côté des grands circuits, sont subventionnés par l'État, possèdent leurs propres institutions et influencent les établissements culturels et les maisons d'enseignement.

L'activité poétique est toujours en pleine ébullition : les récitals se multiplient et rallient un auditoire averti et intéressé ; le Festival international de la poésie, qui se tient annuellement à Trois-Rivières, rassemble des poètes de partout dans le monde qui, pendant une semaine, envahissent la ville et se produisent dans bon nombre de lieux publics aussi officiels qu'inusités. La poésie descend dans la rue et rejoint le public profane maintenant habitué à voir les murs, les panneaux d'autobus et les réverbères pavoisés par des poèmes. Et le foisonnement des publications n'est-il pas le signe d'une effervescence qui fait du Québec un domaine poétique à défaut d'être un pays autonome ?

Antilles

AU BON TEMPS DES PLANTATIONS : EXOTISME ET DOUDOUISME

Les premiers écrivains antillais des années romantiques ne semblent avoir d'autre ambition que de se faire connaître et reconnaître en France ; blancs békés fortunés en général, ils peuvent séjourner à Paris pour se mettre au courant de la dernière mode poétique. Leur poésie répète à satiété les clichés de l'exotisme qui fait fureur dans les salons parisiens, en particulier celui, extraordinairement envahissant, de la nonchalante doudou créole dont Joséphine de Beauharnais est le prototype prestigieux, d'où la qualification péjorative de "doudouiste" qui sera par la suite attachée à leur production littéraire.

La double production écrite de Poirié Saint-Aurèle (1795-1855) est bien représentative du genre et du statut de la poésie produite à cette époque :

> *J'aime, oh ! j'aime la sensible créole / À la paupière noire noire, à la taille espagnole, / Doux trésor de pudeur, d'amour et de beauté, / Le front ceint d'un madras plein de coquetterie / Berçant dans un hamac sa molle rêverie / Et le dolce farniente*[1].

Animé d'une véritable ferveur pour son pays, il le décrit avec une certaine justesse ; mais le regard qu'il porte sur les Noirs reste celui de sa caste qui veut croire, contre toute évidence, à l'harmonie sociale.

Cette tradition d'écriture exotique et romantique va évoluer de manière originale sous la double pression des nouvelles sensibilités continentales et d'une prise de conscience plus existentielle de la réalité créole. Ainsi peut-on parler d'une poésie authentiquement régionaliste à propos des œuvres de Victor Duquesnay (1872-1920) ou de Daniel Thaly (1879-1950). Le premier, modeste fonctionnaire d'origine

1. Cité dans R. Toumson La *Transgression des couleurs, Littérature et langage des Antilles*, 2 vol., Paris, Éditions Caribéennes, 1989, vol. 1, p. 180.

mulâtre, s'est attaché à peindre avec minutie l'univers de la plantation, par exemple dans *Les Martiniquaises* (1903) ; certes l'expression de l'enthousiasme pour son île reste conventionnelle :

> *Comme une Néréide, au soleil, engourdie / Sur l'onde, en s'enivrant de la brise attiédie / [...] S'étend la Martinique, / fraîche oasis de mer*[2].

Pourtant le ton et la référence changent peu à peu, il célèbre Schoelcher, n'hésite pas à chanter la câpresse, c'est-à-dire la femme noire, et à célébrer les vertus de la langue créole.

Le second écrivain important de cette génération à cheval sur le XIXe et le XXe siècle est Daniel Thaly, surnommé le "prince des poètes". Archiviste mélancolique attaché à la Bibliothèque Schoelcher à Fort-de France, il n'a cessé, depuis son premier recueil *Lucioles et cantharides* (1900), de se placer sous le signe de la nostalgie et du désenchantement, comme s'il sentait que la société coloniale était en train de disparaître avec ses privilèges et ses charmes. Nulle part à sa place, il souffre, malgré son admiration pour son pays natal, d'être comme exilé de sa patrie spirituelle, la France :

> *Malgré la mer qui s'offre en d'amoureuses poses / Aux baisers du vent sensuel / Je préfère ce soir à l'Île merveilleuse, / Le décor du vieux parc brumeux*[3].

Malgré l'élégance de la langue et la recherche prosodique dont témoigne l'œuvre de Daniel Thaly, ce parti pris passéiste, ce ressassement narcissique est aujourd'hui difficilement supportable. D'autant que les violentes accusations des champions de la négritude parlant de « littérature de décalcomanie[4] » ont fait mouche et sont dans tous les esprits. Le même discrédit atteint des poètes comme Marcel Achard (1892-1950) – *La Muse pérégrine* (1924) – et Gilbert de Chambertrand (1890-1984) – *D'azur et sable* (1961). Écrivain prolixe, satiriste et humoriste, bon connaisseur du petit peuple et de sa parlure, ce dernier n'échappe pourtant pas, en tant que poète en tout cas, à la stéréotypisation des motifs qui marque l'écriture poétique de son temps.

VERS UNE POÉSIE RÉGIONALISTE : GILBERT GRATIANT

Gilbert Gratiant (1895-1985) est d'une autre envergure et a joué un rôle important dans la promotion de la culture créole, fondant un authentique régionalisme et, à ce titre, annonçant le mouvement dit de la créolité des années quatre-vingts. Cofondateur de la revue *Lucioles* qui, tout en donnant des nouvelles de l'actualité parisienne, mettait l'accent sur la littérature locale, auteur en 1931 d'un premier recueil (*Poèmes en vers faux*) qui lui valut d'être la cible des anathèmes d'Étienne Léro dans l'unique numéro de la revue *Légitime Défense* paru à Paris en

2. Cité dans *ibid.*, vol. 1, p. 246.
3. Cité dans *ibid.*, vol. 2, p. 281.
4. L'expression est de L.-G. Damas.

1932 (« l'un des derniers représentants d'un lyrisme de classe condamné »), il commence dès 1936 à publier des poèmes en créole qu'il réunira en 1950 sous le titre de *Fab' Compè Zicaque* et fera précéder d'un long poème en français qui expose sa position idéologique (il fut membre du Parti Communiste Français) et poétique, "Credo des sang-mêlé".

Quoique Senghor l'ait inclus dans son *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de 1948, il est bien difficile de le considérer comme un écrivain de la négritude. Il s'inscrit en vérité dans la filiation créole qui est celle de la double, voire triple appartenance culturelle qu'il a toujours revendiquée :

> *À Dieu ne plaise que je ne renie / Ou ne nie / Dans l'alchimie complexe des surmélanges séculaires / Ma multiple ascendance et le jeu triparti / Des continents heurtés d'où jaillit l'étincelle / Infinitésimale de mon être*[5].

Au carrefour de l'exotisme doudouiste dominant jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale et de la négritude qu'il accompagne sans s'y mêler, Gilbert Gratiant incarne jusque dans ses excès de sentimentalisme l'originalité de la culture créole authentique.

LES POÈTES NÈGRES

Idéologique et culturel, le mouvement de la négritude naît dans les années trente à Paris sur fond d'engouement pour l'art nègre et de lutte contre une stéréotypisation du Noir véhiculée par le colonialisme alors à son apogée – l'Exposition coloniale de 1931 exalte la puissance de l'Empire français.

En 1932 paraît *Légitime Défense*[6] que la violence de son ton fera interdire dès le premier numéro, violence verbale d'inspiration marxiste et de ton juvénilement surréaliste : « Nous prenons le train d'enfer de la sincérité.[...] Nous abominons très particulièrement l'hypocrisie humanitaire, cette émanation puante de la pourriture chrétienne. Nous haïssons la pitié. Nous nous foutons des sentiments... » Signé Étienne Léro, Thélus Léro, René Ménil, Jules-Marcel Monnerot, Michel Pilotin, Maurice-Sabas Quitman, Auguste Thésée, Pierre Yoyotte, tous Martiniquais. Parmi les articles de cet unique numéro, le fameux "Misère d'une poésie" dans lequel Étienne Léro tire à boulets rouges sur « le caractère exceptionnel de médiocrité » de la poésie antillaise : « L'étranger chercherait vainement dans cette littérature un accent original et profond, l'imagination sensuelle et colorée du Noir, l'écho des haines et des aspirations d'un peuple opprimé. » (p.10)

En 1935, ce sera *L'Étudiant noir*, journal de l'Association des Étudiants Martiniquais en France, présidée par Aimé Césaire. C'est dans les colonnes du n° 1 de ce journal que Césaire emploiera pour la première fois le fameux terme de « négritude », avant de l'orchestrer de manière grandiose dans le *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939.

5. "Credo des sang-mêlé", Paris, L. Soulanges, 1961 ; repris dans *Fables créoles et autres écrits*, Paris, Stock, 1996, p. 623.
6. Rééd. Jean-Michel Place, 1979.

Aimé Césaire

Brillant étudiant martiniquais, issu d'une petite bourgeoisie de fonctionnaires qui constituaient l'intellitgentsia de la communauté noire martiniquaise, Césaire (né en 1913) est de ce fait un peu à part dans un pays où presque tous les intellectuels et écrivains sont, nous l'avons vu, mulâtres. D'où un certain sentiment de malaise dès l'adolescence lycéenne : « Je n'étais pas à l'aise dans le monde antillais, monde de l'insaveur et de l'inauthentique », confiera-t-il plus tard[7]. Le Noir antillais, à cette époque, est autant méprisé des Mulâtres auxquels il s'efforce de ressembler que des Blancs qui occupent le haut de la pyramide sociale. Accepter d'être Noir, accepter sa négrité, ce fut pour Césaire un long cheminement qui s'opéra au cours de ses années d'études en France et dont le *Cahier* est, pour une part, le récit.

Poème conçu comme un "anti-poème" destiné à mettre à mal les cadres expressifs de la poésie traditionnelle française, le *Cahier* s'écrit en séquences longues métriquement hétérogènes qui en font une sorte de poème en prose à la manière d'*Une saison en enfer* de Rimbaud ou des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, deux poètes remis à l'honneur par les surréalistes français. La parenté d'inspiration de certains passages avec la manière surréaliste[8] est sensible, mais le souffle du *Cahier* emporte le lecteur avec tant de force tout au long de ce texte que l'appartenance ou la non-appartenance au surréalisme apparaît vite comme secondaire tandis que s'affirme la tonalité épique du poème.

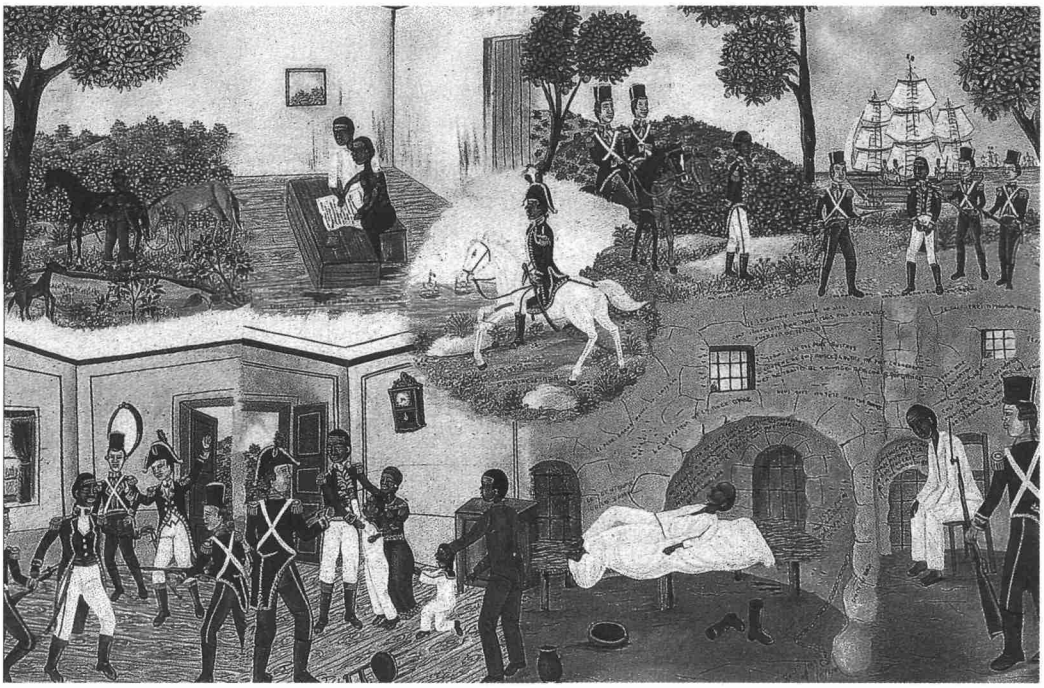
D'épique il a la caractéristique d'être un récit et une quête, narrant un itinéraire que d'autres jeunes Antillais de sa génération avaient ou allaient connaître. Si les éléments autobiographiques sont nombreux, en particulier au début[9], assez rapidement ce *Je* cesse d'être celui d'un individu et se métamorphose en sujet lyrique, unique et pluriel, donc rassemblant en lui la voix d'une humanité souffrante. Il est d'ailleurs révélateur de voir ce *Je* alterner assez souvent avec un *Nous* ouvertement nègre :

> *Raison, je te sacre vent du soir. / Bouche de l'ordre ton nom ? / Il m'est corolle de fouet. / Beauté je t'appelle pétition de la pierre. / Mais ah ! la rauque contrebande / de mon rire / Ah ! mon trésor de salpêtre ! // Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce de la folie flambante du cannibalisme tenace.* (p. 27[10])

Ces nègres, c'est à eux en même temps qu'à lui-même que Césaire s'adresse en priorité, aux Antillais fils d'esclaves africains comme lui, pour les inviter à descendre au plus profond d'eux-mêmes chasser ce sentiment de culpabilité d'être noir qui leur a été inculqué par des siècles de servitude et d'humiliation. À l'issue d'un long et dur parcours initiatique dont les étapes sont scandées par la répétition du fameux refrain « au bout du petit matin », une fois surmontée la tentation de renier son

7. Interview publiée dans *Afrique*, n° 5, oct. 1961.
8. Le *Cahier* a été repris et corrigé par son auteur à plusieurs reprises jusqu'à l'édition définitive de 1956 (Présence africaine). Une étude des variantes est donc nécessaire pour juger du caractère surréaliste ou non de ce poème. Voir mon étude, *Aimé Césaire ou le verbe parturiant*, Hachette, 1991, p. 31 à 42.
9. Quand il parle de sa petite maison natale, « la case gerçant d'ampoules », de sa mère « dont les jambes pour notre faim inlassable pédalent, pédalent de jour, de nuit, je suis même réveillé la nuit par ces jambes inlassables qui pédalent la nuit et la morsure âpre dans la chair molle de la nuit d'une Singer que ma mère pédale, pédale pour notre faim et de jour et de nuit » (*Cahier*, p. 18), de son père, de ses six frères et sœurs, des Noëls d'enfance, de ses maîtres d'école, etc.
10. L'édition dans laquelle nous citons est celle de Présence Africaine, 1983.

appartenance nègre – tentation qui s'exprime dans le célèbre passage du « nègre grand comme un pongo qui essayait de se faire tout petit sur un banc de tramway » (p. 40-41) –, il faudra assumer ce passé hideux qui a abâtardi les Noirs et accoucher d'un homme nouveau, d'un nouveau nègre, issu de cette « négraille » désormais « debout / et / libre », retrouvant « le goût amer de la liberté ».



Jean-Baptiste Jean, *La Vie de Toussaint Louverture*. Huile sur toile, 1991.

Les images césairiennes tranchent par leur violence sur le ton béat de la poésie doudouiste et sur l'exotisme festif qui s'entend dans *Éloges* de Saint-John Perse. Tout au long de ce récit haletant, l'atrocité du réel antillais est évoquée sur un mode obsessionnel par un vocabulaire médical saturé de négativité ; *pustules, bubons, escharres, pus, poutures, sanies, scrofules*, etc., donnant l'image d'un grand corps social malade, voire en voie de décomposition. Il y a un baroquisme puissant dans le *Cahier*, de la même veine que celui qui inspirait un Agrippa d'Aubigné.

Le final du *Cahier*, convoquant pour une fusion érotique le monde et l'homme, prend la dimension épique d'une nouvelle cosmogonie[11] qui unit mythe orphique du retour, mythe biblique de la Genèse et mythe dogon du *Nommo*, lequel contient en lui la fécondité du Verbe, celle de la foudre et celle de l'acte sexuel. Au bout de cette longue ascension

> *monte, Colombe / monte / monte / monte / Je te suis, imprimée en mon ancestrale cornée blanche, / monte lécheur de ciel / et le grand trou noir où je voulais me noyer l'autre lune / c'est là que je veux pêcher maintenant la langue maléfique de la nuit en son immobile verrition* (p. 65)

11. Sur ce point, voir l'analyse convaincante de D. Combe dans son étude du *Cahier*, PUF, 1993, p. 68-71.

les derniers vers disent que le poète a désormais surmonté la tentation du désespoir et que de cette épreuve il a tiré la force d'une poétique moderne, sortie de la nuit des temps et du mouvement immobile du monde. Que le dernier mot soit un hapax symbolise qu'il s'agit aussi d'une poétique de la contradiction. C'est au moment même de la révélation que Dieu s'éclipse, au moment où l'on attend que la lumière éclate, qu'elle devient pure transparence et/ou opacité radieuse, explosante-fixe, soleil noir.

Joignant le geste à la parole, Aimé Césaire rentre en Martinique l'année même de la parution du *Cahier d'un retour au pays natal.* Professeur au lycée Schoelcher de Fort-de-France, il lance et anime la revue *Tropiques*, revue culturelle, dont quatorze numéros, rusant avec la censure des autorités pétainistes, paraîtront d'avril 1941 à septembre 1945[12]. Aimé Césaire lui-même en sera le principal contributeur, tant par des études critiques sur des écrivains français comme Péguy, Mallarmé ou Lautréamont, que par des poèmes qui viendront compléter le *Cahier* ou s'intégreront dans les recueils poétiques ultérieurs ; on trouve aussi souvent la signature de sa femme Suzanne et celle de René Ménil. Revue *culturelle* et non simplement littéraire, *Tropiques* accueille des articles sur le folklore martiniquais, sur la flore et la faune de l'île ou sur l'Afrique qui sont l'expression de ce travail militant pour amener l'homme nègre antillais à reconnaître sa culture propre et à se désaliéner de la représentation occidentale de lui-même et de son pays.

C'est, on le sait, la découverte fortuite de cette revue dans une petite boutique de Fort-de-France qui éblouit André Breton et déclencha un coup de foudre réciproque entre les deux poètes dont témoigne la belle préface que le maître du surréalisme français donna au *Cahier*, intitulée "Un grand poète noir". N'hésitant pas à qualifier le poème de Césaire de « plus grand monument lyrique de ce temps » (p. 81), Breton considère que le combat dont il est l'instrument est celui même du surréalisme : « en finir avec cette dissociation mortelle de l'esprit humain dont une des parties composantes [la raison] est parvenue à s'accorder toute licence aux dépens de l'autre » (p. 86). Il conclut son hommage par une forte image lautréamontienne : « La parole d'Aimé Césaire, belle comme l'oxygène naissant » (p. 87).

Ce parrainage favorisa la réception du *Cahier* en France et imposa la personne d'Aimé Césaire en Martinique où il devint bientôt politiquement incontournable, successivement maire de Fort-de-France, député et président du Conseil général, pour le compte du Parti Communiste jusqu'en 1956 puis pour celui du parti qu'il fonde après sa rupture avec Maurice Thorez, le Parti Progressiste Martiniquais.

Les recueils poétiques[13] que publiera Aimé Césaire par la suite peuvent se regrouper en deux ensembles : de 1946 à 1960 d'une part, trois recueils auxquels donne une certaine homogénéité une écriture « belle de rage », en 1982 d'autre part, un recueil en demi-teinte où s'entremêlent humour mélancolique et plaisir renouvelé de « forer les mots ».

Dans les premiers, certains poèmes célèbres des *Armes miraculeuses* – comme "Tam-tam I" et "Tam-tam II" ou "Batouque" – font entendre ce violent martèlement

12. Rééd. J.-M. Place, Paris, 1978.
13. *Les Armes miraculeuses*, 1946 ; *Cadastre*, 1961 – qui reprend avec de sensibles modifications deux recueils antérieurs (*Soleil cou coupé*, 1947 et *Corps perdu*, 1950) ; *Ferrements*, 1960 ; *Moi, laminaire*, 1982. Tous recueils repris dans *La Poésie*, Paris, Seuil, 1994.

rythmique si césairien. Dans d'autres, on retrouve le sarcasme ricaneur que Césaire affectionne :

> *Hélé hélélé le Roi est un grand roi / que sa majesté daigne regarder dans mon anus pour voir s'il contient des diamants / que sa majesté daigne explorer ma bouche pour voir combien elle contient de carats / tam-tam ris / tam-tam ris*[14]

ou le déluge verbal qui a fait qualifier justement Césaire de poète péléen – comme dans "Couteaux midi" ou "Aux écluses du vide". Les poèmes du troisième recueil, *Ferrements*, sont d'une facture plus ramassée, plus concentrée, fortement nouée sur elle-même, comme on l'entend dans "Me centuplant Persée" ; on y trouve toutefois des textes d'une facture ample et d'une inspiration plus lyrique comme le "Mémorial de Louis Delgrès" ou le beau poème baigné d'espérance qu'il a dédié à son ami Senghor, "Pour saluer le Tiers Monde".

Le dernier recueil de Césaire se démarque d'emblée des précédents par ce titre *Moi, laminaire*, centré sur le sujet écrivant (*Moi*) et sur l'image de cette algue symbolique, fortement accrochée au fond de la mer mais qui ballotte au gré des vagues. Désormais parvenu au bout du petit matin et dépouillé de tout l'inauthentique que l'Histoire et sa petite histoire personnelle avaient pu déposer en lui, Césaire est désormais comme apaisé :

> *nu / l'essentiel est de se sentir nu / de penser nu / la poussière d'alizé / la vertu de l'écume / et la force de la terre / la relance ici se fait par l'influx / plus encore que par l'afflux / la relance / se fait / algue laminaire*[15].

Il peut s'abandonner à l'observation goguenarde de ses contemporains empêtrés dans la terrible mangrove martiniquaise, revenir mélancoliquement (p. 447) sur son entreprise poétique et s'adonner aux joies toujours renouvelées du forage des mots. Ce qui n'est pas dire que le volcan Césaire ne sait plus rugir ou a perdu la foi. Jusque dans ce dernier recueil, Aimé Césaire reste plus que jamais un poète d'une force exceptionnelle. Sa parole est certes plus dépouillée, plus incisive, voire plus désabusée, mais elle ne lâche jamais sur l'exigence essentielle du nécessaire combat pour la cause de l'homme, et singulièrement de l'homme noir ; l'humour s'y fait plus fréquent mais aussi plus tendre ; le travail poétique enfin s'y exhibe sans provocation, comme celui d'un modeste orpailleur qui serait aussi orfèvre expérimenté et travaillerait beaucoup désormais pour son propre plaisir... mais sans nous oublier tout à fait.

Clore ici l'étude d'Aimé Césaire poète ne doit pas laisser croire que sa poésie ne se trouve que dans ses recueils de poèmes. Toute son œuvre, du *Discours sur le colonialisme* (1950) à son théâtre, est empreinte, dès que naît l'émotion, de ce

14. "Ex-voto pour un naufrage", *Cadastre*, in *La Poésie, op. cit.*, p. 171.
15. "Algues", *ibid.*, p. 415.

rythme insistant qui est celui de sa parole poétique propre, expression irrépressible de cette exigence intérieure qui le constitue en tant que tel[16]. À jamais.

Léon-Gontran Damas

Mulâtre né en Guyane d'une famille désunie, Damas (1912-1978) poursuit ses études en Martinique puis, très tôt, en France. Plus ou moins laissé à lui-même, il accumule les expériences les plus diverses, fréquentant aussi bien les cours d'anthropologie du Musée de l'Homme que les clubs où jouent des jazzmen noirs américains ou les soirées poétiques surréalistes.

On a fait parfois de son premier recueil de poésie, *Pigments*[17], parce qu'il est le premier en date des écrits nègres, le manifeste littéraire de la négritude, dans la filiation des écrits manifestaires publiés dans *Légitime Défense* ou *L'Étudiant noir*. Ce n'est pas un bon moyen de rendre justice à Damas que de vouloir faire de lui un intellectuel engagé dans les combats de la négritude aux côtés de ses amis Senghor et Césaire. Damas fait assurément partie du mouvement de la négritude comme il fait partie de la mouvance progressiste et surréaliste qui combat le fascisme montant en France. Ne serait-ce que parce qu'il est profondément de son temps, à l'écoute de tout ce qui s'y dit et fait dans les sphères les plus diverses.

Il y a toutefois chez lui un côté juvénile qui l'apparente à un Prévert et qui assure sa popularité auprès d'un large public populaire :

> *Aux Anciens Combattants Sénégalais / aux futurs Combattants Sénégalais / à tout ce que le Sénégal peut accoucher / de Combattants Sénégalais futurs anciens / [...] / Moi / je leur dis merde / et d'autres choses encore*[18]

Amertume grinçante, désenchantement individualiste, sentiment aigu de l'infériorité du Noir, dégoût de son appartenance à une petite-bourgeoisie incapable de se défaire de son comportement d'imitation, il y a effectivement de tout cela chez le poète et ce sont sans doute ces raisons qui, tout en le préservant de l'esprit de sérieux, l'ont détourné de s'engager pleinement dans le combat de la négritude. D'autant que ce sentiment d'amertume et de désenchantement ne fait que croître et embellir au fil des recueils successifs, comme si le sentiment de l'échec – idéologique ? politique ? poétique ? – devenait plus vif avec le temps. On pourrait même ne voir dans le "déballement" de chagrins sentimentaux qui s'étale dans *Graffiti* qu'une transposition d'un sentiment d'échec politique plus profond : le « guerrier noir » devenu vulgaire « troubadour des ghettos », selon la formule bien frappée de J. Corzani[19].

16. On songe en particulier à *Et les chiens se taisaient*, intégré au départ (1946) dans *Les Armes miraculeuses*, qui devient en 1956 un poème dramatique autonome où sont sensibles les influences d'Eschyle et de Claudel. Mais on peut songer aussi à *La Tragédie du roi Christophe* (1963 et 1970), la plus achevée et la plus puissante de ses œuvres théâtrales, où le rôle de la parole poétique est essentiel. Christophe en particulier fait sans cesse alterner d'une manière typiquement césairienne humour corrosif et lyrisme inspiré. Ce qui donne dans le dernier cas de grands soliloques en prose inspirée, celui de la "nomination" (Acte 1, scène 3) et ceux très nombreux de l'Acte 3.
17. Publié à compte d'auteur, grâce à une collecte organisée par des amis, dont Senghor qui donne 600 francs. Cette édition, réalisée par Guy Lévis Mano et préfacée par Robert Desnos, fut tirée à 500 exemplaires. Damas publiera encore trois recueils de poésie, *Graffiti* (Paris, Seghers, 1953), *Black-Label* (Paris, Gallimard, 1956) et *Névralgies* (Paris, Présence Africaine, 1966). Il est aussi l'auteur de *Retour de Guyane* (Paris, José Corti, 1938), de *Veillées noires, contes guyanais* (Paris, Stock, 1943) et de deux anthologies.
18. *Pigments, op. cit.*, p. 79.
19. *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, Fort-de-France, Désormeaux, 1978, tome III, p. 252.

Le refrain de *Black-Label* – « BLACK-LABEL A BOIRE / pour ne pas changer / Black-Label à boire / à quoi bon changer » (p. 82) – confirme cette image d'un homme qui noie dans l'alcool ses chagrins d'amant et ses chagrins de nègre.

La lucidité de Damas fait de lui un écrivain nègre plus ambigu que Senghor ou Césaire. Certains de ses poèmes les plus célèbres ("Ils sont venus ce soir" ou "Limbé") sont manifestement militants mais d'autres, non moins connus d'ailleurs, comme "Hoquet", le plus cité des poèmes de Damas, ou "Blanchi" associent militantisme et confidence personnelle. Son dernier recueil, *Névralgies*, ne se termine-t-il pas par ce petit poème désabusé :

> *Citez-m'en / citez-m'en un / citez-m'en un / un seul de rêve / qui soit allé / qui soit allé / jusqu'au bout du sien propre*[20].

Si la faiblesse des convictions idéologiques de Léon-Gontran Damas ne porte évidemment pas jugement sur la qualité de sa poésie, elle peut expliquer sa relative marginalisation : « Poésie de l'immédiateté et du pathétique, du cri bref mais rauque, poésie soliloque voire ventriloque, poésie-jazz où les mots s'entrechoquent », disent ainsi Chamoiseau et Confiant[21].

Quoi qu'il en soit de l'appréciation globale qu'il convient de faire de l'œuvre poétique du poète guyanais, ce qu'il y a de sûr c'est que le meilleur de Damas est d'être un poète de l'immédiateté, qui n'a rien d'autre à dire que la vie qui l'anime ou la mort qui l'éperonne. Ce que dit le rythme de son écriture, varié comme la vie, répétitif comme la mort. Damas pratique avec délectation tous les jeux de la répétition : répétition de phrases ou de parties de phrases ("Obsession", *Pigments*) ; reprises avec un effet de diminuendo ou d'écho ("Il est des nuits", *Pigments*) ; poème circulaire dont la seconde strophe reprend partiellement en miroir la première ("En file indienne", *Pigments*) ; pratique fréquente du refrain.

Ce sont tous ces procédés, associés à un vocabulaire qui emprunte souvent à la musique de jazz – dans le poème "Trêve", *Pigments*, on parle de *blues*, de *trompette bouchée*, de *swing* –, à au moins une dédicace au célèbre trompettiste et chanteur noir Louis Armstrong, à une atmosphère générale de bar ou de boîte de nuit, avec musique de jazz, danse et alcool, qui autorisent à parler de « poésie-jazz », pour reprendre le mot de Chamoiseau et Confiant.

D'ailleurs l'histoire littéraire confirme que Damas qui parlait bien anglais a, d'une part, fréquenté très tôt les poètes noirs américains de passage à Paris, les a lus avec admiration, en particulier le plus talentueux d'entre eux, Langston Hughes, et a, d'autre part, aussi frayé avec de nombreux musiciens comme Louis Armstrong. Nul doute qu'il n'ait partagé avec eux le goût du blues[22] et tenté d'élaborer en poésie française un mode d'expression "bluesy".

Les poèmes jazzés de Damas sont-ils réussis ? L'analyse attentive d'un poème comme "Shine" qui porte le titre d'un morceau de jazz connu joué par Louis

20. *Névralgies, op. cit.*, p. 154.
21. *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Paris, Hatier, p. 129.
22. Dont la meilleure approche en français est assurément celle de Jacques Réda, poète et critique de jazz, dont il faut lire pour comprendre le blues comme répétition harmonique du même les quatre pages de *L'Improviste, une lecture du jazz* (Gallimard, 1980), intitulées "La seule couleur". Extrayons-en une phrase : « Cercle jamais complètement fermé, mais cercle, et sans cesse retombant au plus creux de son abandon pour en resurgir aussitôt avec l'énergie solennelle et confiante des commencements, il [le blues] reste ainsi comme en suspens dans l'équivoque d'une liberté indéfinie » (p. 17).

Armstrong auquel le poème est dédié montrerait en tout cas le travail très soigné pour rendre le mouvement de crescendo, puis l'improvisation aux cascades de notes variées et enfin la chute finale avec une figure d'inversion du motif.

Plus que l'harmonie imitative, la qualité poétique proprement damassienne, la touche spécifique du poète guyanais, c'est le vibrato discret et toujours recommencé de la chanson du mal-aimé, d'un mal d'amour sur fond de mal-à-être-noir-au monde, en une époque violemment nationaliste qui laisse le métis qu'il reste à jamais exilé de lui-même.

Damas soigne sa souffrance par l'humour, tournant en dérision ce qui lui fait mal : la couleur de sa peau – *pigment, mal blanchi* –, son enfance petite-bourgeoise – *hoquet, désastre* –, son statut d'assimilé – *leurs souliers, leur smoking* –, sa complicité virtuelle avec *tonton Hitler* ou *cousin Gobineau*. Comme un clown.

Un clown métis dans les veines duquel coulent trois sangs (indien, africain et européen) et dont l'auto-dérision prend une tournure propre à partir de cette complexité originelle.

Sa quête aura ainsi été une des plus originales parmi les poètes de la négritude. « Il y a dans *Pigments* [...] un peu de cette atmosphère humaine et chaleureuse dans son dénuement que Blaise Cendrars ou Francis Carco avaient tant aimé » a dit justement Jack Corzani[23]. Une quête à la rencontre des cultures et des altérités du monde, simple et rieuse, avant tout ouverte.

AUTRES POÈTES DE LA GÉNÉRATION NÈGRE

De cette génération contemporaine d'Aimé Césaire et de Léon-Gontran Damas émergent trois noms de poètes qui sont plus ou moins régulièrement cités dans les anthologies ou les présentations synthétiques de la littérature antillaise : Paul Niger, Guy Tirolien et Georges Desportes.

Paul Niger

Initiation[24], l'unique recueil de poésie du Guadeloupéen Paul Niger (1915-1962), regroupe des poèmes composés de 1944 à 1947 et témoigne du choc[25] culturel et personnel que fut sa rencontre avec l'Afrique. Révolté par le colonialisme dont il découvre la réalité, il commence par dénoncer l'Afrique coloniale avec une rage et un humour grinçants qui traduisent la soif de justice sociale et humaine qui anime le poète. D'autres textes diront son amour pour la terre d'Afrique, dans sa dimension la plus charnelle, pour ses formes, ses couleurs, ses odeurs surtout peut-être, odeurs âcres des brûlis, senteurs lourdes des marigots, remugles puissants des corps en sueur, des corps dans la transe de la danse ou dans la touffeur du jour. S'africanisant progressivement, il travaille sa langue comme aimaient à le faire les Africains de cette

23. *Op. cit.*, p. 260.
24. Paris, Seghers, 1954.
25. De son vrai nom Albert Béville, Paul Niger fut nommé administrateur en Afrique en 1944, comme le fut René Maran trente ans avant. Béville prit le pseudonyme de Niger lors de la parution de ses premiers poèmes dans *Présence africaine* ou dans l'*Anthologie* de Senghor, comme une profession de foi nègre. Engagé politiquement aux côtés des Africains dans leur lutte pour l'indépendance, il entamait une seconde étape militante de sa vie (il fut cofondateur de Front des Antilles-Guyane pour l'Indépendance) quand il disparut dans un accident d'avion, le 22 juin 1962.

génération, Senghor en particulier, avec un goût certain pour le mot rare et pour les rythmes lents des discours rituels si insistants en Afrique :

> *C'est mon flanc droit qui est atteint par ton invasion d'acide clair, ô lune de mon jardin. J'entends, j'entends déjà la morsure des manians au bras des filaos. Qu'elles sont loin aujourd'hui mes transes hiémales d'hier ! J'écoute, j'écoute monter le flux multiple du termite dans mes planches de rocco, et je vois des hibiscus l'accusation mauve d'avoir tourné la tête à leurs avances foliacées*[26]...

Guy Tirolien

Comme son ami Paul Niger, Guy Tirolien (1917-1988) est originaire de la Guadeloupe (Marie-Galante) et, diplômé de l'École Nationale de la France d'Outre-Mer, a fait toute sa carrière comme administrateur colonial en Afrique en une période difficile. Comme lui, il est l'homme d'un seul recueil, *Balles d'or*[27], qui réunit des poèmes composés dans les années effervescentes de la négritude, aussitôt après la guerre. Sa poésie est pourtant bien différente, ne serait-ce que parce que la rencontre avec l'Afrique n'a pas soulevé chez lui les mêmes vagues que chez son compatriote et que la Guadeloupe reste très présente dans son inspiration.

Récusant le « ghetto de l'exotisme », il fond ses « balles d'or » pour ressusciter les révoltes et les martyres anciens, tous ces « souvenirs qu'on ne tue pas ». Très proche de Césaire dans son constat sur l'état de son pays natal – « Salut terre matée, terre dématée » (p. 23) –, sur l'aliénation de l'Antillais, et singulièrement du métis qu'il est, écartelé entre ses trois composantes :

> *Je suis une dent mal chaussée dans l'éclatant dentier / des Caraïbes / un triple vouloir m'écartèle* [...] */ dans des directions trois fois infécondes*[28].

C'est en ce sens qu'il convient de lire la célèbre "Prière d'un petit enfant nègre" – « Seigneur, je ne veux plus aller à leur école, / Faites, je vous en prie, que je n'y aille plus. / Je veux suivre mon père dans les ravines fraîches » (p. 20-21) – où l'humour tendre de la protestation naïve du négrillon renvoie au grave problème de l'assimilation dépersonnalisante.

Le message humaniste de Tirolien est d'une simplicité sereine, bien éloignée des grondements péléens qui s'entendent dans l'œuvre de Césaire, mais cette certitude confiante, génératrice d'une calme harmonie de l'écriture, repose de l'intransigeante véhémence parfois lassante des poètes antillais de cette génération.

Georges Desportes

C'est bien encore cependant la véhémence césairienne qui marque le premier recueil du Martiniquais Georges Desportes (né en 1921)[29] ; il le proclame d'ailleurs

26. "Lune", cité dans Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1948, p. 103.
27. *Balles d'or*, Paris, Présence Africaine, 1961.
28. *Ibid.*, p. 37.
29. *Les Marches souveraines* (1956) que suivra en 1961 *Sous l'œil fixe du soleil* et, en 1982, *L'amour m'aime* (Paris, Éd. Caribéennes).

lui-même : « Le poème est donné par un thème (ou idée-force), soutenu par la véhémence du sentiment et l'expressionnisme verbal sollicité par le luxe de l'imagination[30]. »

Peu à peu pourtant, Georges Desportes va échapper à la fascination de la négritude, aérer sa poésie, la faire descendre du piédestal de paroxysme et de fureur où il s'était cru obligé de la hisser à l'instar de Césaire et se laisser aller à plus de spontanéité. Sa dénonciation de l'état de la Martinique reste toutefois toujours aussi intransigeante, mais c'est l'éloge de la femme et de l'amour qui va envahir son dernier recueil, la véhémence dénonciatrice se muant en un flux érotique continu.

Toujours outrancier au sens originel du terme, Georges Desportes cherche sans trêve, dans le flot des mots, l'expérience du réel antillais dans tous ses états.

Aux trois poètes présentés ci-dessus et considérés comme les plus représentatifs de la génération nègre qui eut de vingt à trente ans en 1940, il conviendrait d'ajouter les noms de René Ménil, surtout théoricien mais qui a publié quelques poèmes d'inspiration surréaliste, d'Étienne Léro, tôt disparu, très marqué lui aussi par le surréalisme comme le fut un autre poète dont la voix se tut prématurément, Lucien Degras, de Lucie Thésée qui se nourrit étroitement de Rimbaud et de Lautréamont, et de Lionel Attuly, plus âgé (né en 1900) qui voyagea en Afrique et donna quelques poèmes remarqués par L.-G. Damas pour son *Anthologie*[31].

LES POÈTES ANTILLANISTES

Une nette radicalisation politique s'opère à la faveur de la guerre d'Algérie[32] et de l'accession des pays d'Afrique Noire à l'indépendance, expliquant et favorisant l'émergence d'un discours indépendantiste antillais. Les émeutes qui éclatent à Fort-de-France en 1959 ouvrent une période effervescente pour les écrivains et intellectuels antillais, tant dans les îles que sur le territoire métropolitain, marquée par des manifestations, des attentats, des procès et des expulsions... et des débats passionnés.

L'idéologie de la négritude est naturellement mise en question puisque la revalorisation de l'héritage africain, quelle qu'ait pu être sa vertu désaliénante, ne saurait suffire désormais, aux yeux de la nouvelle génération, à fonder cette conscience nationale, nécessaire à la réalisation effective de l'indépendance.

Comme Aimé Césaire avait largement dominé la précédente génération poétique, Édouard Glissant (né en 1928) dépasse de la tête et des épaules les écrivains et les poètes de la génération antillaniste des années soixante. Comme André Breton et les surréalistes – et, à travers eux, Rimbaud et Lautréamont – avaient constitué pour Césaire une référence majeure, l'ancrage poétique principal de Glissant est l'œuvre de Saint-John Perse.

30. Cité par J. Corzani *op. cit.*, tome IV, p. 235.
31. *Poètes d'expression française*, Paris, Seuil, 1947.
32. Rappelons que Frantz Fanon s'engagea totalement aux côtés du Front de Libération National algérien.

Glissant et Saint-John Perse

Prix Nobel de littérature en 1960, Saint-John Perse était né en 1887, dans une riche famille békée, à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe) où il vécut les onze premières années de sa vie. Le recueil complexe de poèmes intitulé *Éloges*, publié en 1911 mais retravaillé jusqu'en 1948, se nourrit en partie de cette expérience créole qui l'a fortement marqué même si son auteur n'a jamais tenté le moindre « retour au pays natal ». Il n'est que de relire le début du premier poème "Écrit sur la porte" pour plonger dans le monde créole avec ses couleurs et ses sensations :

> *J'ai une peau couleur de tabac rouge ou de mulet, / j'ai un chapeau en moëlle de sureau couvert de toile blanche. / Mon orgueil est que ma fille soit très belle quand elle commande aux / filles noires / ma joie, qu'elle découvre un bras très blanc parmi ses poules noires / et qu'elle n'ait point honte de ma joue rude sous le poil, quand je / rentre boueux*[33].

Cette passion pour le réel antillais qui affleure sans cesse chez Saint-John Perse rencontre celle d'Édouard Glissant pour son pays telle qu'elle s'exprime dans ses premiers recueils de poésie : *Un champ d'îles* (1953), *La Terre inquiète* (1954), *Les Indes* (1955), *Le Sel noir* (1959), *Le Sang rivé* (1960). Glissant n'oublie certes pas l'Afrique mais pense que la Martinique ne saurait s'identifier à elle :

> *J'ai vu la terre lointaine, elle fut ma lumière. Mais elle n'est qu'à ceux qui la fécondent ; elle est en moi, et non pas moi en elle.* (*Le Sel noir*, p. 61)

L'inspiration de ses premiers textes est obsessionnellement antillaise, loin pourtant, on s'en doute, de tout exotisme béat, au plus près au contraire des inhibitions, des peurs et des délires du peuple martiniquais, sans illusion sur la gravité des blessures infligées à son inconscient par les siècles d'esclavage, à l'écoute des frémissements qui parcourent son grand corps violenté.

L'entente de Glissant et de Saint-John Perse n'a rien d'idéologique ; c'est une sorte de complicité érotique et matérialiste, un consentement à la beauté du monde et au chant des hommes. Mais pour lui comme pour le hautain diplomate, la splendeur du monde moderne n'est rien sans la conscience du disparate, de l'hétérogène, de l'altérité. En prolongement à *Anabase* (1924) dans lequel Saint-John Perse racontait en dix chants l'épopée d'un Conquérant nomade dans des pays nouveaux, en quête de lui-même et de l'« autorité sur tous les signes de la terre », *Les Indes* de Glissant raconte l'épopée des conquistadores vers les Indes Occidentales, histoire douloureuse pour les Martiniquais certes mais qu'il leur faut assumer, « Comme pour arracher de chaque plaie, l'épais maïs de l'inconnu[34] ».

Vers l'antillanité

Le travail de l'écriture de prose, soit pour des essais – *Soleil de la conscience* (1956), *L'Intention poétique* (1969) –, soit pour des romans – *La Lézarde* (1958), *Le Quatrième Siècle* (1965) –, va permettre à Glissant de se dégager de l'influence

33. *Éloges*, 1960, rééd. Gallimard, "Poésie", 1988, p. 10.
34. *Les Indes* in *Poèmes*, Paris, Seuil, 1965, p. 80.

de l'écriture persienne ; non qu'il soit légitime pour analyser l'œuvre d'Édouard Glissant d'accorder à la notion de genre ou à l'opposition vers-prose une quelconque valeur opératoire mais parce que, sans doute, l'approfondissement de sa manière d'écrire va passer alors par la délégation de parole à des personnages et par l'analyse de notions théoriques qui, l'une et l'autre, réduisent la puissance de la voix lyrique, à la fois désormais diffractée et contenue.

Par la revue qu'il anime – *Acoma*, lancée en 1971 –, par le travail de recherche qu'il lance – fondation en 1967, deux ans après son retour en Martinique, de l'Institut Martiniquais d'Études pour combattre la représentation française de l'histoire, de la géographie et de la littérature antillaises –, par ses études critiques – que *Le Discours antillais* recueillera en 1981 –, par ses romans[35], ses pièces de théâtre, Glissant s'affirme comme celui que Chamoiseau et Confiant salueront du titre de « Marqueur des échos-monde, [...] tumultueux raconteur d'histoires, [...] hagiographe des sites, [...] délégué aux calligraphies[36] », l'intellectuel majeur de sa génération.

Comme si la poésie était pour Glissant le premier laboratoire où il se familiarisait lui-même avec la rumeur qui lui venait du réel créole, crépitant en aveuglants éclairs.

Arrêtons un instant sur le premier poème de *Pays rêvé, pays réel* :

> *Nous râlions à vos soutes le vent peuplait / Vos hautes lisses à compter / Nous épelions du vent la harde de nos cris / Vous qui savez lire l'entour des mots où nous errons / Désassemblés de nous qui vous crions nos sangs / Et sur ce pont hélez la trace de nos pieds.*

N'est-ce pas « le déportement des Africains vers les Amériques » qui s'y lit d'abord et qui constitue un des premiers chapitres de *Poétique de la relation* (1990), n'est-ce pas aussi le thème de l'errance dans les mots qui va être abondamment traité dans l'essai autour de la définition et de l'élaboration de la notion capitale de "créolisation", n'est-ce pas encore le métissage qui fait tourbillonner ici l'énonciation de "nous" à "vous" et de "vous" à "nous", métissage qui est au cœur de la problématique glissantienne, n'est-ce pas enfin l'inguérissable blessure identitaire qu'exprime ce « désassemblés de nous » qui est aujourd'hui le lot d'un nombre grandissant d'êtres humains ?

L'œuvre poétique d'Édouard Glissant, protéiforme et baroque, d'une ampleur généreuse et d'une force innovatrice rare, ne se contente pas d'interroger notre temps, elle apporte des éléments de réponse et des raisons d'espérer dans un monde divers.

Au risque de la militance : Sonny Rupaire et Daniel Boukman

Sonny Rupaire et Daniel Boukman ont l'un et l'autre entendu l'appel à la désertion lancé en 1959 par Frantz Fanon, refusé d'endosser l'uniforme français pour aller se battre en Algérie et mené pendant dix ans une vie d'exil militant en Algérie. Leur poésie est à l'image de cet engagement radical.

Boukman – pseudonyme emprunté à un des pères de la révolution haïtienne de 1791 – réunit en 1967 ses poèmes antérieurs dans un recueil intitulé *Chants pour hâter la mort du temps des Orphée*, Orphée n'étant autre qu'Aimé Césaire lui-même,

35. Voir *Littérature francophone 1. Le Roman, op. cit.*, p. 124-126.
36. Chamoiseau et Confiant, *op. cit.*, p. 185.

chantre d'une négritude dont il s'agit pour commencer de se débarrasser, pour construire une nation antillaise sur « cette terre insulaire / fille de souffrances ancestrales / prolongées... » (p. 111).

C'est au théâtre qu'a recouru principalement Daniel Boukman (né en 1939) pour combattre avec une véhémence un peu mécanique tous les ennemis de la future nation socialiste antillaise. Il est revenu ensuite à la poésie mais en choisissant de s'exprimer en langue créole.

Sonny Rupaire (1941-1991), en publiant en 1971 *Cette igname brisée qu'est ma terre natale, Gran parad ti kou baton,* rompt le premier avec la tradition doudouiste de l'écriture en langue créole, suscitant un mouvement appelé à faire de nombreux émules. Pour dénonçer le sort fait aux masses travailleuses, il ne se contente pas du vocabulaire juvénilement paroxystique de la poésie militante mais puise aux sources de la parole populaire. Des poèmes comme *Chyen* ou *Mwen sé Gwadloupéyen* ont été en leur temps très populaires.

VOIX NOUVELLES

S'agissant de poètes dont les textes sont peu diffusés et entre lesquels le temps n'a encore fait aucun tri, la sélection qui suit est nécessairement subjective, c'est celle d'un "amateur". Quant aux classements, ils ne peuvent être que provisoires, leur fonction principale étant de permettre d'échapper à une présentation par ordre alphabétique.

Poètes créolistes

Écrire de la poésie en langue créole détermine-t-il un rythme, des thèmes, voire des contenus ? C'est une grande question qu'on peut se poser en lisant les poèmes contenus dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie créole* de Lambert Félix Prudent[37]. En apparence, il n'en est rien puisque tous les tons sont abordés par les poètes créolisants.

Joby Bernabé (acteur de profession) et Eugène Mona (chanteur) exploitent sans mièvrerie la veine populaire de l'oralité créole de tous les jours et la mettent pour ainsi dire au service des petites gens, des malheureux, des exploités. On lira par exemple "Mélanie" / "Mélani" de Joby Bernabé ou "Carnaval" / "Kannaval" d'Eugène Mona.

La poésie de Raphael Confiant et de Monchoachi s'installe dans le registre lyrique le plus élevé, en créole parce que le créole « c'est la langue de mon moi profond, celle dans laquelle je fais l'amour et je rêve[38] » mais sans refuser de se traduire ou de publier en version bilingue ou d'alterner les langues utilisées.

Monchoachi (né en 1946) est une des valeurs les plus sûres de la nouvelle poésie antillaise. Le nom d'un nègre marron haïtien sert de pseudonyme à ce poète

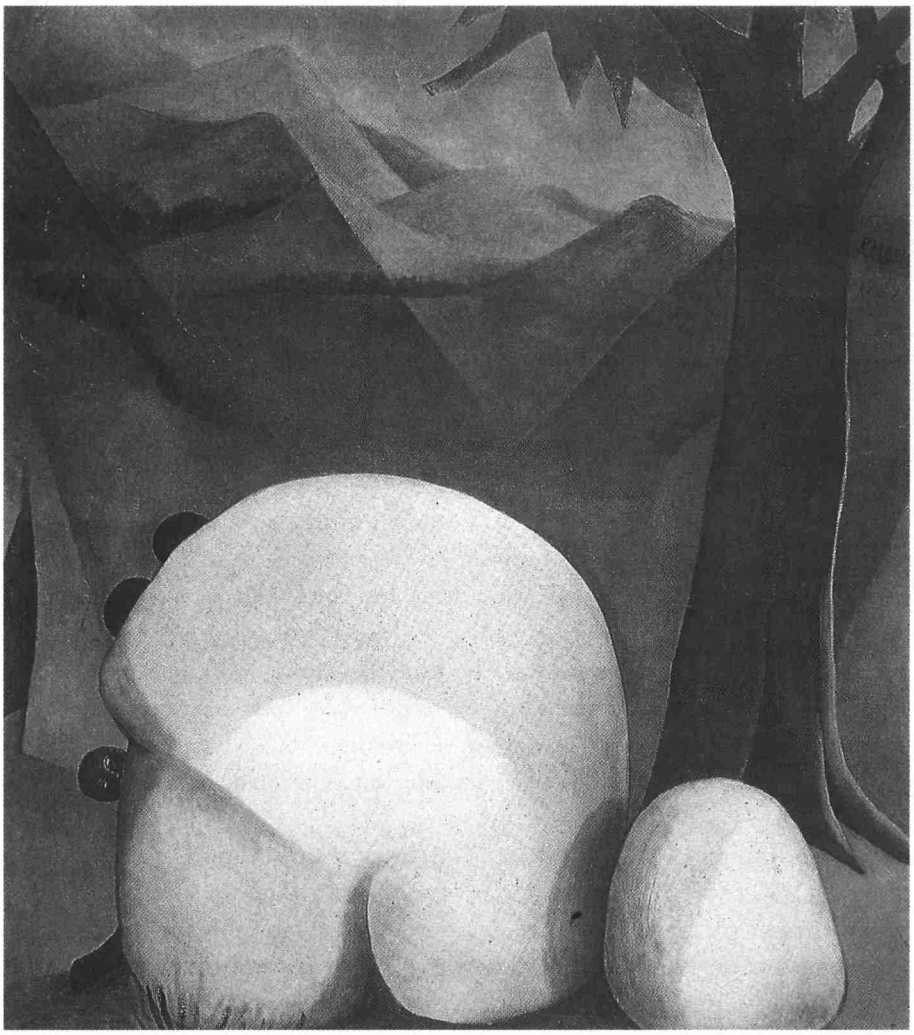
37. Éditions Caribéennes/ACCT, 1984. Elle couvre l'ensemble des pays créolophones et retient un nom pour la Guyane (Élie Stephenson), onze noms pour la Martinique (Jean Bernabé, Joby Bernabé, Daniel Boukman, Alex Carotine, Raphaël Confiant, Arlé Jouanakaera, Eugène Mona, Monchoachi, Maurice Orel, Serge Restog et Claude Rosemain), et six noms pour la Guadeloupe (Dyanma, Max Ganot, Hector Poullet, Sonny Rupaire, Maryse Cériote , Marie-Céline Lafontaine).

38. R. Confiant, in Bernabé, *op. cit.*, p. 130. – Pour l'œuvre romanesque de cet auteur, voir *Littérature francophone 1. Le Roman, op. cit.*, p. 134-137.

martiniquais contestataire dont l'œuvre, très marquée au début par le militantisme politique (il fit partie à la fin des années soixante-dix de l'équipe indépendantiste du journal créole *Grif-an-tè*) et la quête identitaire, s'élargit ensuite vers un nouvel humanisme fondé sur le consentement au monde :

> *Oui, me voici réconcilié / et prompt à haïr / quiconque s'aviserait d'interrompre / ma provende de pays. / Parant mon corps, mon désir est de m'accorder / à ce qui vient*[39].

Il a publié d'abord en langue créole puis en français[40], s'expliquant en ces termes sur cette évolution : « Il arrive que [...] tout ce que la langue cèle recèle, de tout cela le peuple est à ce point éloigné, qu'il soit nécessaire pour l'y ramener, pour faire retour, de faire passer son corps dans une autre langue à la fois autre et complice[41]. »



Rose-Marie Desruisseau, *Le Marronnage*. Huile sur toile, 1986.

39. *Nuit gagée*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 58.
40. *Bel bel zobel* (Éditions Grif-an-tè, 1978), *Mantèg* (Gallimard, 1980), *Nostrom* (Éditions Caribéennes, 1982) et *Nuit gagée* (L'Harmattan, 1992) ; Georges Henri Léotin lui a consacré une étude (L'Harmattan, 1994).
41. "Quelle langue parle le poète ?", postface de *Nuit gagée*, *op. cit.*, p. 67.

Humour et poésie

En réaction peut-être aux volcanismes césairiens ou aux opacités glissantiennes, plusieurs poètes se plaisent à faire entendre un rire simple et malicieux.

On songe d'abord à Alfred Melon-Degras (1932-1990) qui a publié cinq recueils de poésie où la tendresse du poète pour son peuple passe par la satire joyeuse de tout un chacun, depuis les blanchisseuses « aux monumentales fesses perchées sur les baquets » jusqu'aux « anciens combattants unijambistes montreurs d'ours à la foire du virilisme ». Ce qui n'exclut pas une virulente dénonciation politique de l'impérialisme et de l'aide intéressée des organismes d'aide au tiers-monde.

Tout député communiste de la Guadeloupe qu'il est, Ernest Moutoussamy excelle lui aussi dans l'évocation humoristique de son enfance et de la vie parlementaire[42].

Lyrismes

C'est bien entendu la voix lyrique qui reste la plus forte dans la poésie antillaise contemporaine puisque c'est sur ce mode que chaque individu peut identifier son expérience du monde à celle de tous les hommes.

Ernest Pépin (né en 1950), dont l'œuvre est d'une grande ambition et dont la voix porte loin, bien que plus connu comme romancier[43], a publié plusieurs recueils[44] où s'entend cette réaction émue à la nature et au monde qui fait le prix de la vie et de la poésie :

> *il me suffit d'un sanglot pour dire le vrai / chroniqueur des larmes / joueur de grelots et de raras / j'essaie / la rare musique / d'un pays sans parole*[45].

Plusieurs femmes poètes ont attiré l'attention par des productions d'une grande justesse de ton : Annick Justin Joseph, femme de théâtre et musicienne, avec son recueil *Tropique Blues* (GEP, 1991), sait rendre la beauté de l'instant :

> *la lumière se pose / où elle doit / sur la gorge ou le cœur / comme un insecte léger*[46].

Éliane Marquès-Larade, poète et parolière, glisse dans de courts poèmes le souffle léger de l'émotion :

> *Les mots en boutons / Poussent aux échanges / Et je tremble de te perdre / À l'écoute des sources*[47].

De ce panorama, on retiendra que la poésie des Antilles a désormais acquis une dimension littéraire propre. Il ne lui est plus nécessaire d'invectiver et de dénoncer pour exister. Enracinée dans une culture qu'elle découvre et affirme, plus indépendante de Paris qu'au temps du « grand cri nègre », plus à l'aise dans la gestion

42. *Cicatrices* (Éd. Caribéennes, 1985) et *Des champs de canne à sucre à l'Assemblée nationale* (L'Harmattan, 1993).
43. Voir *Littérature francophone 1. Le Roman, op. cit.*, p. 137.
44. *Au verso du silence* (L'Harmattan), *Salve et salive* (Silex), *Boucan de mots libres* (Casa de las Americas, 1991).
45. "Oratorio", in *Sapriphage*, n° 27 (Printemps 1996), p. 76.
46. *Ibid.*, p. 48.
47. *Ibid.*, p. 50.

de son bilinguisme consubstantiel, elle assume une identité plurielle propre qui, pour beaucoup dans le monde d'aujourd'hui, a valeur de modèle culturel.

Associée à toutes les autres formes d'expression littéraire dont nous ne l'avons détachée que le temps d'une présentation particulière, la poésie des Antilles est donc pleinement adulte. Certes les poètes souffrent de la grande taille de certains d'entre eux – Césaire puis Glissant –, mais leur concert collectif porte bien au delà des limites de leurs îles.

Haïti

L'histoire de Saint-Domingue fait partie de l'histoire coloniale française et connaît la même périodisation que celle de la Guadeloupe et de la Martinique ; sa partie proprement littéraire se réduit également à peu de chose. L'histoire d'Haïti commence à la proclamation de l'indépendance de l'île et se développe au XIXe siècle à son rythme propre, différent, on s'en doute, de celui suivi par les îles des Petites Antilles françaises demeurées colonies. Au plan littéraire, la littérature haïtienne du XIXe siècle, dans laquelle domine longtemps une production à caractère presque exclusivement poétique, garde néanmoins, malgré la fierté nationaliste qui la caractérise, les yeux tournés vers le Vieux Continent et en particulier la dernière mode parisienne. C'est donc, au début, une littérature d'imitation.

Plus que d'imitation d'ailleurs, on pourrait dans bien des cas parler de symbiose ; les écrivains haïtiens du XIXe siècle vivent en symbiose décalée avec ce qui se fait à Paris, sans vraiment connaître les écoles nouvelles. Les poètes publient des plaquettes que Paris ne lit pas et qu'aucune critique avertie ne vient situer avec un minimum de précision. Ce suivisme sans contrôle permet certes d'honorables réussites mais ne peut guère produire par lui-même de l'innovation.

LE ROMANTISME POÉTIQUE HAÏTIEN

L'indépendance haïtienne reconnue par la France (1825) permet à la francophilie des classes dirigeantes de s'épanouir et de s'exprimer dans cette langue française dont Rivarol avait proclamé l'universalité et la clarté insurpassable dans son *Discours* de 1783.

Ne voulant pas être en reste par rapport aux Français dans cet ethnocentrisme linguistique, l'Haïtien Jean-Baptiste Chênet, poète du milieu du siècle, va jusqu'à faire du français la langue de Dieu lui-même :

> *Si Dieu qui m'entend, dans l'espace caché / Vient un jour à parler à l'homme, son image, / Il parlera français : c'est bien là son langage*[48]...

Cette surenchère ne sera pas toujours suffisante pour se faire entendre à Paris. Pourtant trois poètes haïtiens de cette période accéderont à la notoriété parisienne, Oswald Durand (1840-1906), présenté par François Coppée à la Société des Gens de Lettres comme « son illustre confrère noir », Etzer Vilaire, couronné d'un prix de l'Académie Française à l'initiative de Jean Richepin, Demesvar Delorme (1831-1901), loué par Lamartine. Plus tard, Léon Laleau (1892-1979) sera le "héros" d'une étude du critique parisien Maurice Rat en 1937.

48. Cité dans Léon-François Hoffman, *Littérature d'Haïti*, Édicef-Aupelf, 1995, p. 52.

La femme que chantaient les premiers poètes du siècle avait un teint de lys, une peau de lait, des cheveux d'or et semblait échappée d'un tableau du Tintoret ou de Rubens.

Dès les années 1860 pourtant, presque tous les poètes haïtiens commencent d'introduire des notations empruntées à la réalité des Tropiques, sous l'influence d'ailleurs du romantisme qui se voulait à l'écoute de la poésie populaire authentique, du folklore comme l'on disait alors. Jean Price-Mars, le fondateur de l'indigénisme, a suggéré de mettre en face à face "Idalina" d'Oswald Durand et "Sara la Baigneuse" de Victor Hugo, deux poèmes qui se ressemblent beaucoup à ses yeux[49] (et aux nôtres !).

Lorsqu'en 1915, l'infanterie de marine des États-Unis imposa au pays un protectorat qui allait durer jusqu'en 1934, les poètes haïtiens de la génération de *La Ronde* firent acte de résistance en accentuant leur distinction francophone face à la rusticité brutale des "marines". *La Ronde* est un des mouvements littéraires les plus importants d'Haïti ; actif de 1898 à 1915 il se poursuivit ensuite par *La Nouvelle Ronde*. Le but du mouvement était de se démarquer de *L'École patriotique* qui exaltait la patrie et la vie locale pour s'élever vers les grands mystères de la vie et de la mort, c'est-à-dire vers les grands thèmes symbolistes français exaltés à l'époque par Mallarmé ou Maeterlinck. C'était en somme un retour à l'imitation de la France au nom de la francité de l'haïtien : « Notre langue est française, françaises sont nos mœurs, nos coutumes, nos idées ; qu'on le veuille ou non, française est notre âme », pouvait-on lire dans *Haïti littéraire et social* du 5 février 1905. Violemment attaqué par l'école indigéniste pour son humanisme éthéré, sans aucun enracinement national, Etzer Vilaire pousse en effet au plus loin le détachement de ce monde.

Ces poètes aristocrates (Georges Sylvain, Étienne Laforest, Damoclès Vieux, Seymour Pradel) seront sévèrement jugés par la suite et leur rêve de prendre place dans l'histoire littéraire de la France lourdement brocardé. « N'étaient-ils que de serviles imitateurs ? » s'interroge Léon-François Hoffmann, pour répondre de manière nuancée : « Il n'est pas certain que leurs écrits n'aient pas été engagés mais plutôt qu'ils illustraient une idée différente de l'engagement[50]. »

INDIGÉNISME ET POÉSIE ENGAGÉE

L'histoire des écrivains haïtiens de la génération de Price-Mars, de Roumain, d'Alexis ou de Depestre est dramatique et nourrie de souffrances, d'exils et d'assassinats. Pour la comprendre, il faut, au risque de se répéter, bien fixer quelques jalons.

1915 est le point de départ. Le débarquement des "marines" laisse Haïti sans réactions immédiates, anesthésiée par un sentiment de culpabilité collective. Mais à partir de 1927 démarre le processus réactif régénérateur dont *Ainsi parla l'Oncle* (1927) de Jean Price-Mars (1879-1969) sera le manifeste. Cet ouvrage d'un anthropologue et homme politique de premier plan se situait dans la ligne des recherches de la *Revue Indigène*.

49. *De Saint-Domingue à Haïti, essai sur la Culture, les Arts et la Littérature*, Présence africaine, 1959. – « Elle bat d'un pied timide / L'onde humide / Où tremble un mouvant tableau / Fait rougir son pied d'albâtre, / Rit de la fraîcheur de l'eau. // Reste ici caché, demeure » (Victor Hugo) ; et « J'étais caché sous les branches / Ses dents blanches / Mordaient le raisin des mers. / Elle restait, l'ingénue, / Jambe nue, / Jouant dans les flots amers » (Oswald Durand).
50. *Littérature d'Haïti, op. cit.*, p. 108.

Le premier numéro de la *Revue Indigène* parut en juillet 1927, le cinquième et dernier en janvier 1928. Sa publication a marqué un tournant décisif, non parce qu'elle produisit un corpus théorique important mais parce qu'elle fut un lieu de rencontre entre modernistes.

Le talent de Carl Brouard (1902-1965) apporte à la poésie haïtienne une violence et un sentiment d'angoisse existentielle très forts exprimant avec authenticité le sentiment qui étreint artistes et intellectuels à cette époque :

> *Vous / les gueux / les immondes / les puants / paysannes qui descendez des mornes avec un gosse dans le / ventre / paysans calleux aux pieds sillonnés de vermine, putains / infirmes [...] / Vous / tous de la plèbe / debout / [...] / Oh / vague / assemblez-vous / bouillonnez / mugissez / et que sous votre linceul d'écume / il ne subsiste rien, / rien / que du bien propre / du bien lavé / du blanchi jusqu'aux os*[51].

Édouard Duval-Carrié, *La destruction des Indes*. Triptyque, huile et résine sur toile, 1991.

51. Cité dans Léon-François Hoffman, *op. cit.*, p. 150.

Étrange personnage que celui de ce poète révolté, adepte de la bohème, familier des bordels et des bistrots de quartier, habitué des cérémonies vaudoues, qui finit sa vie solitaire et misérable. Avec Clément Magloire Saint-Aude (1912-1971), dont l'inspiration est marquée par le surréalisme, il incarne les incertitudes et les désespoirs de bien des jeunes poètes de l'époque. On reste parfois mal à l'aise devant les excès verbaux dont il parsème à plaisir ses poèmes sulfureux.

Hostile au marxisme de Jacques Roumain et de ses amis, il s'engagera avec le mouvement des *Griots*, fondé en 1938, dans le sens du populisme national-noiriste dont François Duvalier fera sa base idéologique. L'idéologie des *Griots* est « une sorte de perversion de l'indigénisme[52] ».

La poésie des premières années nègres en reste souvent quant à elle à une évocation/invocation assez abstraite de l'Afrique et des nègres, à en juger par celle qu'on trouve dans les poèmes de Laleau – *Musique nègre* (1933) –, de Clément Benoit – *Chants sauvages* (1940) et *Rythmes nègres* (1945) –, de Régnor C. Bernard – *Nègre ! ! !* (1945) –, d'Antoine C. Alexandre – *Chansons nègres* (1946) –, d'Émile Roumer, de Franck Fouché, de Philippe Thoby-Marcelin, de Carlos Saint-Louis et de bien d'autres.

Quelques voix plus fortes se dégagent, d'une inspiration plus internationaliste qui cherche à dépasser la simple exaltation des valeurs noires ou d'une Afrique mythique – ce qui était le terreau de l'idéologie duvaliériste – en unissant leurs chants à celui des autres Africains en révolte de par le vaste monde. Africains d'Afrique ou des Antilles qu'invoque Jean-François Brierre (né en 1909), Africains exploités par la colonisation qu'invoque Jacques Roumain :

> *Mais je sais aussi un silence / un silence de vingt-cinq mille cadavres de nègres / de vingt mille traverses de Bois-d'Ébène // Sur les rails du Congo-Océan / mais je sais / des suaires de silence aux branches de cyprès / des pétales de noirs caillots aux ronces / de ce bois où fut lynché mon frère de Géorgie / et berger d'Abyssinie*[53].

C'est aussi en cette décennie d'après-guerre que paraissent les premiers poèmes d'un adolescent surdoué nommé René Depestre – *Étincelles* (1945) et *Gerbe de sang* (1946) –, d'un ton nouveau, marqué par Langston Hughes et Nicolas Guillén mais aussi par le surréalisme.

EXILS

Rapidement après la prise du pouvoir de Duvalier (1957), le discours progressiste et celui de la négritude seront en quelque sorte confisqués par les hommes du pouvoir qui l'intègrent à leur doctrine noiriste d'inspiration national-socialiste.

La réaction des poètes, la seule possible, sera celle du retrait du champ idéologique, ce qui ne veut pas dire du combat politique puisque beaucoup d'entre

52. *Ibid.*, p. 180.
53. Cité dans L. Kesteloot, *Anthologie négro-africaine*, Édicef, 1992 (1re éd., 1967), p. 52.

eux seront exilés et stigmatiseront les crimes de la dictature au moyen de romans ou de pièces de théâtre. C'est plutôt d'un exil intérieur qu'il s'agit, d'une attitude de retrait associée à un retour à l'intimisme et à une recherche verbale de "pureté". C'est le sentiment qui anime les membres du groupe *Haïti littéraire* fondé en 1962 en Haïti par René Philoctète, Anthony Phelps, Roland Morisseau, Serge Legagneur et Villard Denis – qui signe Davertige.

Certes bien différents les uns des autres – l'élitisme presque mallarméen de Serge Legagneur n'est partagé ni par Anthony Phelps ni par René Philoctète –, ces jeunes poètes refusent tout régionalisme et tout militantisme, proclamant que « la couleur locale importe peu, ce qui compte c'est la couleur humaine de l'œuvre[54] ». Ils refusent un monde fermé sur lui-même et rêvent d'un espace en expansion permanente où le présent est toujours tendu vers un avenir.

Frankétienne (né en 1937), assez proche au début des positions de *Haïti littéraire*, va ensuite se réclamer d'un « spiralisme » qui propose d'opérer une descente dans les profondeurs du langage, à la recherche de ses associations profondes : « Pour nous, il ne s'agit guère d'inventer, ni de créer (l'écrivain ne peut pas se substituer à Dieu), mais d'agencer librement des éléments du langage en vue de la constitution du texte. Dans une telle perspective, ce procédé s'avère largement démocratique. Et, il s'ensuit que pour nous, le concept de génie ou d'écrivain demeure complètement dépourvu de sens[55]. »

Ce programme où s'entendent des échos de Mallarmé, de Lautréamont et du surréalisme est vécu comme une stratégie de démythification, en lutte contre les mythes haineux du noirisme. Le grand poème en prose de Frankétienne, *Ultravocal* (1972), montre comment pousser le langage dans ses derniers retranchements. Autre membre du groupe, Jean-Claude Fignolé publie en 1974 une lecture "spiraliste" d'un texte poétique dans *Pour une poésie de l'authentique et du solidaire*.

C'est dans la continuation de cet effort pour plonger au plus profond du langage et de la culture populaire qu'il faut comprendre le passage à l'écriture en créole d'un nombre important d'écrivains de cette génération tels Félix Morisseau-Leroy et Denize Lotu.

À partir des années soixante, c'est de l'étranger qu'écrit la majeure partie des poètes haïtiens, pour l'essentiel des deux métropoles francophones, Montréal ou Paris, mais aussi de Dakar – comme Roger Dorsinville (1911-1992) – ou New York – comme Paul Cauvin. Certains rentreront en Haïti après le *dechoukaj* de Bébé Doc Duvalier en 1986 ; peu s'y fixeront à nouveau, ayant pris en vingt années ou plus un autre rythme de vie et de pensée, comme le reflète d'ailleurs leur écriture.

Au premier rang de cette diaspora poétique, il convient de mettre René Depestre (né à Jacmel en 1926), à la fois pour l'importance de son œuvre littéraire – poésie et fiction –, pour la qualité de sa pensée critique – essais – et pour le rôle irremplaçable de *go-between* qu'a joué cet homme entre les grandes instances où s'est jouée l'histoire du tiers-monde pendant un quart de siècle, à Paris, à Cuba, à Saõ Paulo, à Moscou, à Alger, à Pékin, etc. D'où ce diable d'homme n'a-t-il pas écrit, toujours courant le monde et fuyant les polices, toujours s'émerveillant, toujours

54. Anthony Phelps, cité dans Hoffman, *op. cit.*, p. 212.
55. *Ibid.*, p. 215.

dérangeant par son amour effréné de la vie et de l'amour. Comme il a longtemps été communiste orthodoxe, les uns lui gardent une tenace rancune ; comme il a brûlé plusieurs fois ce qu'il avait adoré, d'autres le tiennent pour versatile. Ces reproches sont peut-être en partie justifiés mais ils ne portent pas loin dans la mesure où Depestre n'est pas un maître à penser mais avant tout un lyrique, un poète qui chante pour oublier la blessure de l'exil :

> *Ô ma patrie avilie mon somptueux chagrin d'amour / Ô ma guitare rouée de coups / Pourtant ton grand et triste feu malgré ses liens de cuivre / Et ses clartés à genoux / Continue à tenir en émoi la verte jeunesse de la liberté / Chantant chantant à tue-cœur / À la plus haute cime de ta fraîcheur enchaînée.*

Ses poèmes, qu'on peut lire désormais dans deux anthologies – *Journal d'un animal marin* (1990) et *Anthologie personnelle* (1993) –, ont, dans leur majorité, été écrits du temps de son engagement idéologique et ne sont donc pas exempts de scories. S'y lit néanmoins cet amour fou de la vie, ce désir, qui n'a de cesse ni de fin, de « recommencer le monde avec ses seules ressources » pour reprendre, avec Jean Jonassaint[56], une formule de son premier recueil de poésie, écrit à vingt ans, *Gerbe de sang.*

Autre poète notoire établi à Paris, Jean Metellus (né en 1937), romancier et dramaturge prolixe, a publié en 1978 un recueil remarqué, *Au pipirite chantant*, qui tient son nom d'un long poème où le poète chante l'ensemencement opiniâtre de la terre haïtienne par le paysan, gage de moissons sanglantes mais salvatrices :

> *La terre d'Haïti allume les festivités et chante la suprématie de la joie / Elle embrasse la nuit de générosité / Et naissent les délices dans cette terre d'angoisse et d'assomption / Le paysan sait que la machette empourprera les coupables / éclairera les tombeaux inconnus / calcinera les bottes et les képis / interdira le deuil.* (p. 103)

D'une modernité plus affichée, les recueils – *Métropolis opéra* (1987) et *Tribu* (1990) – de Joël des Rosiers (né en 1951) enchaînent strophe après strophe les notations haletantes d'une vie comme à l'agonie qui déroule sans fin ses anneaux monstrueux :

> *Ô spectre androgyne / Tu danses le siècle un talon sur sa malédiction / Caryatide téméraire à moi à mes crimes viens / Rouler ma chance dans l'écorce du catalpa / L'austérité de ton corps / Muette éloquence au nadir de l'époque*[57].

Aucune émotion pourtant, nous prévient le poète : « Je me tiens à distance de mes émotions... je suis aux commandes... En Érythrée il y a des bergers qui déclament, seuls, à voix basse, pour leurs troupeaux ; *Tribu* est une sorte de tribut à ces Touaregs[58]. »

D'une véhémence et d'une surcharge tout aussi modernes sont les poèmes de Robert Berrouet-Oriol (né en 1951) :

56. Dans René Depestre, *Le Métier à métisser*, essai, Paris, Stock, 1997, p. 247.
57. Cité dans *Callaloo* 15,2 (1992), p. 429-430.
58. *Idem.*

port-aux-putes / port-aux-putes / exsangue / j'aime ton fiel sa surdité / vaine suture de rêves prémédités / seule hoquet d'un choral / demeure / ici / ma dissidence marégraphe / en révérente partition ma viole polaire / greffe son sel[59]

ou ceux de St. John Kauss (né en 1958) qui a publié à Montréal plusieurs recueils d'une prose poétique fluide :

hautes structures opaques que nous habitons. Magnifiques canyons en forme d'îles oblongues. Hautes citadelles aux fondations mouvantes par dessus nous voguons et par-delà le cloître. Ô verte touffeur où tout bouge (éboulement de brèches et déhanchement du mur) où coulent en clarté tous les fleuves dans une agonie de vieille banquise[60].

Et pour clore cette sélection nécessairement incomplète, une voix féminine non moins angoissée (comme si l'angoisse était la marque de l'avenir !), celle de la fille de la romancière Marie Chauvet, Erma Saint Grégoire :

J'ai souhait de lumière pour mes rêves éteints, j'ai souhait de grand souffle et de munificence. Ils ont tué en moi ce fœtus de la mer, la coquille qui m'initiait au langage des vagues... Lourde sur mon esprit l'interdiction du rêve[61].

59. *Ibid.*, p. 507.
60. *Ibid.*, p. 701.
61. *Ibid.*, p. 462.

OCÉAN INDIEN

En 1787, le chevalier Évariste Parny – né sur la commune de Saint-Paul à l'île Bourbon et dans « l'une des premières familles de la colonie[1] » – publiait à Londres un volume de *Chansons madécasses*, présentées comme traduites du malgache, suivies de *Poésies fugitives*. Les *Chansons madécasses*, jouant sur des mots d'origine malgache et sur des thèmes répandus par la littérature des voyageurs, sont en fait l'œuvre de Parny, comme les "Chants" d'Ossian sont de l'invention de James Macpherson. Par leur charme persistant, par les échos qu'elles éveillent dans la poésie française du XIXe siècle – le Rimbaud de "Mauvais sang" (« Les Blancs débarquent ! Le canon ») peut faire entendre un souvenir de Parny : « Méfiez-vous des Blancs, habitants du rivage » –, les *Chansons madécasses* forment une première réussite d'un genre nouveau qu'on n'appelait pas encore le « poème en prose ».

La poésie versifiée de Parny et de son compatriote Bertin, d'une élégante fluidité, chante l'amour à l'imitation des élégiaques latins ; elle a beaucoup plu à la cour de Louis XVI ; plus tard, Lamartine lui emprunte l'inspiration de quelques-uns de ses vers les plus célèbres ; dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, Chateaubriand célèbre Parny qu'il cite à plusieurs reprises, avec complaisance. Aujourd'hui, ces "poètes créoles" ne sont plus guère lus que dans des anthologies de "poésie réunionnaise", où l'on cite ceux de leurs poèmes qui évoquent leur pays natal.

Pendant le XIXe siècle, à Maurice comme à la Réunion, on a écrit beaucoup de textes de forme poétique, qui dorment aujourd'hui dans les bibliothèques. Il reste que le simple fait d'écrire des vers en français pouvait prendre, à Maurice, la valeur d'une résistance culturelle des colons d'origine française – la seule partie de la population capable alors d'écrire – contre la prise de possession de l'île par les Anglais. Le plus grand succès de librairie y est une épopée en dix chants, *Napoléon*, publiée en 1822, à la barbe des autorités coloniales, par un professeur du Collège royal de Curepipe, Hubert-Louis Lorquet ; ce poème, qui servait la cause bonapartiste, a d'ailleurs plusieurs fois été réédité, en Europe et aux États-Unis.

À côté de poèmes qui adoptent avec quelques décennies de retard sur l'Europe la facture des poètes romantiques – on peut citer les Mauriciens Volsy Delafaye, Charles Gueuvin, Fernand Duvergé, etc. –, il faut retenir la curieuse tentative de

1. Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle.*

François Chrestien, dont les *Essais d'un bobre africain*[2] contiennent des poèmes français et des textes en créole, souvent transpositions de fables de La Fontaine ou de chansons connues de Béranger. François Chrestien est le premier à aller emprunter l'énergie poétique à la vitalité langagière du créole.

Mais beaucoup d'insulaires préfèrent venir en France pour y faire reconnaître leur talent poétique. Le Mauricien Charles Castellan, auteur des *Palmiers* (1832), y dédie une ode "À une Malabaraise" :

À travers ta peau brune et fine / On voit ton âme étinceler

Les Réunionnais sont nombreux à s'installer à Paris pour y devenir poètes : Leconte de Lisle, bien sûr, dont beaucoup de poèmes déploient un exotisme inspiré par la terre natale – plus subtilement, c'est le traumatisme de la naissance et de l'arrachement à l'île maternelle tropicale qui court comme un thème directeur de l'œuvre ; Auguste Lacaussade[3] (1817-1897) qui, dans quelques pièces d'un recueil dédié à Victor Hugo, *Les Salaziennes* (1839) – du nom d'une montagne réunionnaise –, laisse percer la trace des humiliations et des exclusions qu'il avait dû subir comme homme de couleur ; Léon Dierx (1838-1912), compagnon de route du Parnasse et des Symbolistes, élu « Prince des poètes » après la mort de Mallarmé, qui donne une couleur réunionnaise à quelques-uns de ses poèmes du recueil *Les Lèvres closes* (1867).

Les Mauriciens ont tendance à revendiquer une partie de l'œuvre de Baudelaire, comme fortement marquée par son bref séjour aux Mascareignes. Il est vrai qu'on peut noter quelques créolismes, rarement relevés par la critique, et que l'imagerie de quelques poèmes – comme "La Vie antérieure" – n'acquiert cohérence que si on la met en relation avec les souvenirs insulaires du poète.

LES POÈTES MAURICIENS

La poésie mauricienne et réunionnaise du XIXe siècle et de la première moitié du XXe siècle reste conformiste et sans éclat vrai : exercices de rimeurs où n'émergent de loin en loin que quelques pièces au charme désuet, évoquant nostalgiquement, pour les lecteurs d'aujourd'hui, la vie créole d'antan.

Les histoires littéraires mauriciennes font pourtant un sort à Léoville L'Homme (1857-1927). Il est en effet le premier homme de couleur à se faire apprécier dans l'île pour ses mérites d'écrivain : journaliste ardent, il est aussi un poète qui versifie fermement, à la manière de Leconte de Lisle et de Sully Prudhomme ; fort honoré de son vivant, il n'est plus guère lu aujourd'hui et sa soumission aux modèles français – « Lorsque vous quitterez la France bien aimée, / Songez à me porter un peu de sol gaulois » – est souvent dénoncée.

Robert-Edward Hart (1891-1954), qui affirmait être apparenté par sa mère au poète de la Pléiade Pontus de Tyard, domine la vie littéraire mauricienne de l'entre-

2. Volume publié en 1822 et réédité dans des versions augmentées en 1831 et 1869. – Un "bobre" est à la fois un violon primitif, plutôt d'origine malgache, et le joueur de cet instrument.
3. Enfant illégitime d'un avocat d'origine bordelaise et d'une mulâtresse libre, il eut à subir les effets du préjugé de couleur et milita pour l'abolition de l'esclavage.

deux guerres. Poète élégant, il délaisse une inspiration mélancolique, parfois facile, dans la mouvance des néo-symbolistes et des fantaisistes, pour une forme plus fluide, qui se libère de la régularité du vers et surtout se met à l'écoute de la pluralité culturelle mauricienne. Il traduit le *Baghavad-Gita* (1936), compose des *Poèmes solaires* (1937) et des *Poèmes védiques* (1941) où s'exprime l'indécision de son être. D'un voyage à Madagascar, où il avait lié d'étroites relations avec les intellectuels du pays, il avait rapporté quelques poèmes pittoresques, qui exprimaient ses sensations de route et, par exemple, la découverte de l'omniprésence de la mort dans le paysage malgache :

Si j'ai fait en granit ma maison pour la mort, / Je n'ai fait qu'en rafia la maison de ma vie.

En 1947, un écrivain mauricien, Malcolm de Chazal, issu de l'aristocratie blanche, auteur de divers ouvrages dont une série d'opuscules publiés sous le titre de *Pensées* (1940-1945), surprend les milieux littéraires parisiens – au premier rang, André Breton, Jean Paulhan, Francis Ponge... – par l'envoi postal d'un gros volume composé de textes brefs, intitulé *Pensées et Sens plastique*. Breton s'émerveille de n'avoir « rien lu d'aussi fort depuis Lautréamont[4] ». Jean Paulhan croit y deviner « un occultiste sans tradition[5] ». Ce qui saisit et subjugue dans les aphorismes de Malcolm de Chazal, c'est l'énergie de la profération – une parole qui s'impose par son ton de révélation –, l'audace extrême des images, le jeu sur les synesthésies et correspondances, poussé comme à la limite, l'exaltation de la volupté. Ainsi dans ces belles formules :

La couleur est le manche du pinceau des sons. Violon des lèvres, cuivres de la peau, piano des dents[6]

La fleur est multi-cuisses – harem du soleil, cet Oriental des Orientaux[7]

Virgules bleues ; points blancs ; points d'exclamation jaunes ; tirets gris ; deux-points mauves... Mauve : couleur qui ne commence ni ne finit ; barrière à claire-voie entre les teintes ; nuance flottante par excellence ; bac des teintes[8].

Gallimard accepte, sur la suggestion instante de Jean Paulhan, de donner une édition de *Sens plastique* (1948). Malcolm de Chazal est dès lors intronisé grand poète surréaliste, tombé comme du ciel depuis son île lointaine, malgré les réticences de certains membres du groupe surréaliste qui détectent des traces de spiritualisme suspect dans ses textes.

Les choses se gâtent avec les textes suivants, qui ne parviennent plus à se faire éditer en France. Les relations de Chazal avec les traditions occultistes deviennent plus évidentes : on finit par apprendre que sa famille avait installé à Maurice au XIXe siècle une église "swedenborgienne" et que lui-même y avait appartenu pendant sa jeunesse. Chazal publie à Maurice un nombre impressionnant d'ouvrages, dont

4. Préface à une exposition de Jacques Hérold, 16 octobre 1947.
5. Préface à Malcolm de Chazal, *Sens plastique*, Paris, Gallimard, 1948.
6. Malcom de Chazal, *Sens plastique, op. cit.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*

Petrusmok (1951), sous-titré « roman mythique », qui est en fait un « livre sacré », la révélation d'une religion incarnée dans l'île Maurice, lisible dans le déchiffrement de ses montagnes qui auraient été sculptées par la main de lointains géants. Chazal y donne sa version d'un mythe qui connut un grand succès en Europe, à la fin du XIXe siècle : celui de la Lémurie, continent englouti dans l'océan Indien, dont les Mascareignes et Madagascar seraient les témoignages subsistants. Ce mythe lémurien avait, dans les années vingt, fécondé l'imagination d'un curieux érudit et notable réunionnais, Jules Hermann, avant d'être repris à Maurice par Robert-Edward Hart.

Sans doute parce qu'il autorise de subtiles et prodigieuses rêveries identitaires, le mythe lémurien, consacré par Malcolm de Chazal, a nourri l'imaginaire de nombreux poètes mauriciens et réunionnais (Raymond Chasle, Jean-Claude d'Avoine, Jean-Georges Prosper, etc.), qui ont multiplié poèmes cosmogoniques et vertigineuses "apocalypses".

Bien que difficilement accessible, éparpillée en de multiples publications rarement diffusées hors de Maurice, en dehors des deux volumes édités par Gallimard ainsi que d'un recueil de *Poèmes* (1968) et d'un essai ésotérique, *L'Homme et la connaissance* (1974), publiés à Paris par J.-J. Pauvert, l'œuvre de Malcolm de Chazal, qui s'est augmentée à partir de 1959 d'une activité de peintre, a suscité de nombreux enthousiasmes. Léopold Sédar Senghor, l'ayant découverte à l'occasion d'une visite officielle à l'île Maurice, commandite une exposition de peintures à Dakar ainsi que la publication d'un essai sur Chazal aux Nouvelles Éditions Africaines[9] : il en profite pour l'enrôler sous la bannière de la négritude, ce que Chazal comprend comme la reconnaissance de l'attention qu'il a toujours portée au parler du « Noir mauricien », c'est-à-dire à la langue créole – dont certains aphorismes de *Sens plastique* peuvent mimer l'inventivité métaphorique. Depuis sa mort, des rééditions ou des publications d'inédits raniment régulièrement l'intérêt autour de cette œuvre étrange et fascinante.

La singularité de l'œuvre de Chazal tend à occulter la mutation de la poésie mauricienne, induite par l'évolution de Robert-Edward Hart, amorcée déjà dans les poèmes en vers libérés d'Edwin Michel – *Le Sang des rêves (1925)* –, accomplie avec fracas par Jean Erenne – pseudonyme de René Noyau –, dont le recueil provocateur, *L'Ange aux pieds d'airain* (1934), est stigmatisé par la presse mauricienne comme surréaliste. C'est un esprit de révolte comparable qui anime les premiers poèmes de Loys Masson ; il le développe en mystique dans les proses poétiques des *Autres Nourritures* (1938) :

> *Je ne me révolte pour rien obtenir, mais pour la révolte elle-même. [...] Être du côté de la rancœur, c'est là que je rencontrerai Dieu*[10].

Ayant choisi en 1939 de venir courir sa chance en France, Loys Masson se retrouve engagé dans la Résistance, qui donne un sens à sa révolte d'adolescence ; aux côtés de Pierre Seghers, il devient une des voix majeures de la « Résistance des poètes » – *Délivrez-nous du mal* (1941), *Chronique de la grande nuit* (1943). Son lyrisme ne s'épuise pas dans l'urgence du moment mais se nourrit de la fidélité à l'esprit de

9. Camille de Rauville, *Chazal des Antipodes*, Dakar, NEA, 1974.
10. Loys Masson, Les *Autres Nourritures*, Port-Louis (Île Maurice), The General Printing and Stationery Co. Ltd, 1938.

rébellion : « Le fils qui nous viendra un jour nous l'élèverons pour les barricades. » Cependant, aussi émouvants que soient les grands poèmes de la maturité, graves et parfois douloureux, pour solder les bilans d'une vie – *Les Vignes de septembre* (1955), *La Dame de Pavoux* (1965) –, c'est dans les textes inclassables de *L'Illustre Thomas Wilson* – dont l'écriture a sans doute commencé à Maurice en 1939, mais qui ont été publiés à Paris en 1947, avec des illustrations de Fernand Léger – que Loys Masson se révèle le plus novateur et surprenant ; son inspiration farfelue y rencontre (probablement sans filiation directe) la verve métaphorique du Chazal de *Sens plastique* :

> *Le vert est un blanc tournant à toute allure. Sot celui-là qui ne voit le printemps plein de roues*[11].

Trait perceptible déjà dans les poèmes de Robert-Edward Hart et de Jean Erenne, la libération de la forme poétique s'accompagne d'une volonté de recherche identitaire, du côté des origines plurielles du peuplement mauricien. La grande vague de la négritude arrive jusqu'aux rivages de l'océan Indien, relayée par Pierre Renaud – *Les Balises de la nuit* (1974) – ou par Emmanuel Juste, chantre du métissage – *Mots martelés*, poème écrit en 1964 et publié en 1976 :

> *Un fruit martèle rouge un panier de / soleil. Masques. Pas de message. Races. / La forêt passe verte. Les serpes sages. / Pas de visage. Masques. Le tam-tam / mord ruisseaux et raccourcis. Pas / d'espoir. Le miroir n'aime pas le / visage d'en face. Races. Masques ! / Ayez pitié de nous frères / aux sangs / durs / purs / sûrs*[12]

Édouard Maunick et Jean Fanchette, nés tous deux au début des années trente, ayant tous deux choisi l'exil, mais restés fidèles à l'île natale, leur patrie mentale, ont aussi croisé les thèmes de la négritude. De manière plus ostentatoire pour Maunick, édité par Présence Africaine – *Les Manèges de la mer* (1964), *Jusqu'en terre Yoruba* (1965), *Mascaret ou le Livre de la mer et de la mort* (1966) –, qui a su forger des vers d'une frappe proverbiale, pour dire sa revendication d'homme de couleur :

> *reconnaissant les racines / je me tais en signe de deuil / sur la part non partagée / je suis nègre de préférence*[13]
>
> *mon royaume métis commence au point du jour / et ses orfèvreries hantent les fonds de chair / je prophétise le sang mêlé comme une langue de feu*[14]

Jean Fanchette est moins flamboyant dans sa profession de foi identitaire ; il répugne à revendiquer des appartenances figées, car l'exil est devenu son lieu identitaire :

> *Ce sont les dernières fibres de mon appartenance / Qu'arrache une à une le joueur de kora. / C'est la dernière plainte de mon allégeance / Que détaille la voix nasonnée du griot*[15]

11. Loys Masson, *L'Illustre Thomas Wilson*, Paris, Bordas, 1947.
12. Dans la revue *L'Étoile et la clef*, n° 2, janvier-mars 1976.
13. Édouard Maunick, "Sept versants, sept syllabes" dans *Les Manèges de la mer*, Paris, Présence Africaine, 1964.
14. É. Maunick, "L'essentiel d'un exil" dans *ibid., op. cit.*
15. Jean Fanchette, "Constat" dans *Je m'appelle sommeil*, Paris, Two Cities, 1947.

La quête de l'origine ne saurait aboutir pour Jean Fanchette, qui se sait condamné à une *Identité provisoire* – titre d'un recueil de 1965. La publication d'un volume posthume – *L'Île Équinoxe* (1993) – a manifesté l'ampleur de son œuvre, où le miroitement d'images pleines et mystérieuses tente d'apprivoiser la mort, où les mots renouvellent, malgré l'exil, la saveur des choses de l'enfance :

> *Je vous l'ai dit je ne suis pas d'ici / Le jeu sourd de mes muscles me l'apprend chaque jour / Et ce vertige roux de quels archipels oubliés*[16]

Harold Louis, *Regards renvoyés et les métamorphoses de la femme regardée*. Aquarelle et plume, 1986.

La poésie de Maunick, qui s'est développée en un cycle prolongé d'année en année par un nouveau recueil – par exemple par *Ensoleillé vif* (1976), *Saut dans l'arc-en-ciel* (1985), *Paroles pour solder la mer* (1988), *Toi laminaire, Italiques pour Aimé Césaire* (1989), *De sable et de cendres* (1996) –, est comme rassemblée dans l'*Anthologie personnelle* (1989) que le poète lui-même a composée. On y reconnaît la prédilection de Maunick pour quelques mots essentiels, qui forment les nœuds de sa langue (« île », « mer », « oiseau », « neige », « père », « mort », « parole », etc.), son goût d'un rythme qui restitue l'énergie d'une parole, qui invite à la lecture à

16. *Ibid.*

haute voix. C'est dans la profération, de préférence par le poète lui-même, que les poèmes de Maunick trouvent leur résonance la plus profonde. Le souffle de la parole redonne unité à la fragmentation des textes, nés de rencontres diverses avec des êtres ou des paysages, d'événements biographiques.

Maunick a souvent utilisé la métaphore du marronnage pour définir son projet poétique : il veut faire s'évader la langue des chemins reconnus, lui faire exprimer la parole des exclus de naguère. Mais ce marronnage est à peine métissage. Maunick refuse les facilités des créolismes affichés. C'est dans la structure de sa langue que s'entend un discret accent créole : dans la simplification de la syntaxe, dans la méfiance envers les articles, dans la tendance à faire se heurter les blocs nominaux. C'est au lecteur de reconstruire, malgré le relâchement des liaisons logiques, le fil de ce qui se confie. Car la poésie de Maunick est fortement autobiographique : on y devine les détours d'une vie, les ruptures, la mort des êtres aimés, les échecs et les victoires de l'amour :

> *ÎLE la neige Femme l'Archipel / parce que toi demain sabordera ses arcanes*[17]

> *mes minuits s'éclairent de la croix du Sud / ils cèlent des jardins à l'odeur australe / j'en connais tous les arbres toutes les lianes / pas un ne dépasse la racine inverse de ton espace / pas une ne se noue des tourments de tes bras / corps qui écourte la distance entre l'île et moi*[18]

Diplomate de carrière, Raymond Chasle a laissé une œuvre poétique ambitieuse – *Le Corailleur des limbes* (1970), *Vigiles irradiés* (1973), *Le Rite et l'extase* (1976) – qui joue sur l'inscription des poèmes sur la page, sur les dérapages de la syntaxe et la désarticulation des vers. Son imagination cosmogonique lui fait emprunter à la physique contemporaine l'idée d'un univers en expansion ; sa poésie tente de se couler dans ce gonflement universel :

> *Mon poème est une sonde lancée de l'île au cœur des nébuleuses*[19]

Joseph Tsang Mang Kin, souvent à l'écoute des pensées orientales – « Être au centre et en dehors de toutes choses[20] » –, dit dans ses poèmes ses nostalgies des temps d'avant l'enfance, de départ vers l'Orient, mais aussi ses émerveillements cosmiques – *Paupières virales* (1958), *Poésies* (1964), *Le Grand Chant Hakka* (1992).

Hassam Wachill – *Jour après jour* (1987) – célèbre le monde dans le détachement d'un regard sans la moindre trace de lyrisme :

> *À travers la vitre qui ressemble / à de l'eau je regarde une cour / propre. Il y a des nèfles dans un arbre. / Elles sont chétives*[21].

Parmi les voix nouvelles de la poésie mauricienne, celles de Khal, auteur d'un véhément manifeste[22] de la « coolitude » et de recueils comme *Cale d'étoiles* (1992)

17. Édouard Maunick, "Parole 5" dans *Ensoleillé vif*, Paris, Éd. St-Germain-des-Prés, 1976.
18. *Ibid.*
19. Raymond Chasle, L'*Alternance des solstices*, Paris, Éd. St-Germain-des-Prés, 1975.
20. Joseph Tsang Mang Kin, "Éternité" dans *Vie multiple, Poésies*, Port-Louis, Regent Press, 1964.
21. Hassam Wachill, *Jour après jour*, Paris, Gallimard, 1987, p. 40.
22. Voir Khal, *Cale d'étoiles. Coolitude*, Saint-Denis-de-la-Réunion, Azalées, 1992.

et *Palabres à Paroles* (1996), et de Vinod Rughoonundun, au lyrisme généreux – *La Saison des mots* (1997) –, semblent les plus prometteuses.

LES POÈTES RÉUNIONNAIS

Le rénovateur de la poésie réunionnaise est un Réunionnais installé à Paris, Jean Albany (1917-1984), dont le recueil initial, *Zamal*[23] – publié pour la première fois en 1951 –, tentait une nostalgique remontée vers l'île natale. Né de l'exil, le projet poétique de Jean Albany, guidé par un conseil que lui aurait glissé Jacques Audiberti (« Parlez avec les mots de l'île »), vise à restituer la présence insulaire dans une forme musicale libérée de la raideur du vers parnassien encore pratiqué à la Réunion jusqu'aux années cinquante, et n'hésitant pas à recourir au créole :

> *Mon zié l'est sec à force de pleurer / Commandeur ral'fort to soreil / Marrons dand'Cirque y veille soleil / Pou batt'tambour la liberté*[24].

Dans les années 1970, l'œuvre de Jean Albany a trouvé un réel public réunionnais, notamment par la mise en chansons de certains de ses textes et leur distribution en cassettes.

Beaucoup de poètes réunionnais se sont rassemblés sous la bannière de la Créolie, mouvement littéraire lancé par Gilbert Aubry[25] – poète et évêque de la Réunion – et Jean-François Sam-Long[26] dans un manifeste de 1978 et soutenu par la publication de nombreuses anthologies poétiques publiées à la Réunion. La créolie affirme avec force l'existence d'une culture commune et œcuménique propre aux îles de l'océan Indien – et à quelques autres. Le recueil de Gilbert Aubry, *Rivages d'alizé* (1971), a trouvé un large public par son message direct. Jean-Henri Azéma[27] s'est aussi inscrit dans le sillage de ce mouvement, bien que sa poésie, comme celle de Jean Albany, soit surtout marquée par son expérience de l'exil – un long séjour en Amérique du Sud – et par son autocritique lyrique :

> *Mon île belle ô premier bourgeon / d'un amour périmé mon doux printemps / sous un eucalyptus notre temps / d'aimer n'a duré qu'une chanson*[28]

La poésie d'Anne Cheynet[29] – *Matanans et langoutis* (1972) –, d'Agnès Gueneau[30] – *La Réunion : une île, un silence* (1979) – et surtout d'Alain Lorraine[31] – *Tienbo le rein* (1975) – est plus engagée. Le recueil de ce dernier est dédié « aux z'enfants la misère de ce pays qui naît » ; on peut y reconnaître une allusion aux thèses autonomistes. Sa poésie est appel à la révolte :

23. C'est le nom local du chanvre indien.
24. Jean Albany, "Commandeur" dans *Bal indigo*, Paris, chez l'auteur, 1976.
25. Né en 1942.
26. Né en 1949.
27. Né en 1913.
28. J.-H. Azéma, *Olographe*, Buenos Ayres, Éd. des Trois Salazes, 1978.
29. Née en 1938.
30. Née en 1937.
31. Né en 1946.

Île divorcée du midi exil de mon vieillissement / Une saveur de sang aux flancs de chaque jour / Une couleur de rage au rythme de ma vérité[32]

Boris Gamaleya, né en 1930 de père russe et de mère créole, exilé administrativement en métropole pendant quelques années (1970-1972), puise dans cette expérience le projet d'un long poème, *Vali pour une reine morte* (1973), qui s'est peu à peu imposé comme le chef-d'œuvre de la poésie réunionnaise moderne. Sous forme d'oratorio lyrique mettant en scène trois personnages – Cimendef[33], le marron ; Mussard, qui porte le nom d'un personnage historique, célèbre chasseur d'esclaves fugitifs ; et Rahariane, au nom à consonance malgache, à la fois l'île et la femme –, le poème interroge la mémoire réunionnaise et les mythes sur lesquels elle s'est constituée. Il propose une célébration de l'île, mais non sous la forme emphatique d'une ode lyrique : le langage comme le vers se brisent, par l'intégration de mots et d'allusions culturelles empruntés à toutes les communautés qui se sont rencontrées pour former la Réunion :

aube d'asie éclose aux soutes du vent noir / nova au portulan de mes océanides / île / et je sais / ta beauté lémurienne au sable de légende / [...] / et plus ne dormirai en ta barque d'oubli / diaphane vaguant en ton éternité / mais rendu au pays du soleil et des pluies / à l'ajoupa misère entre les bilimbis / invisible oukoulou de l'été bengali[34]

Boris Gamaleya a prolongé son œuvre par plusieurs recueils – notamment *La Mer et la Mémoire* (1978) ou *Le Fanjan des pensées* (1987) – qui contiennent encore de beaux éclats de violence lyrique. Son influence est sensible sur plusieurs poètes de la plus récente génération poétique réunionnaise – Patrice Treuthardt[35], par exemple.

Ces jeunes poètes tendent de plus en plus à intégrer le créole dans leur écriture poétique, choisissant souvent la solution de la double langue d'écriture. Carpanin Marimoutou[36] publie ainsi aussi bien des poèmes en français qu'en créole – *Fazèle* (1979), *Arracher cinquante mille signes* (1980). Certains sont explicitement destinés à être mis en musique et connaissent par la chanson une audience importante.

LA POÉSIE À MADAGASCAR

Les revues littéraires publiées à Madagascar à l'époque coloniale par les soins d'administrateurs lettrés – comme *18° latitude sud*, qui paraissait dans les années vingt – ont très tôt fait appel à des collaborateurs malgaches, d'abord pour y publier des traductions de poésies en langue malgache, puis pour y donner des textes écrits directement en français. Un de ces jeunes auteurs, Jean-Joseph Rabearivelo (1901 ?-1937), se fait remarquer par sa boulimie d'écriture, dans les deux langues : il veut être à la fois le modernisateur de la littérature malgache écrite et l'initiateur d'une poésie malgache de langue française. Ses premiers poèmes en

32. Alain Lorraine, *Tienbo le rein*, Paris, L'Harmattan, 1975.
33. « Celui-qui-n'est-pas-esclave », d'après l'étymologie malgache.
34. Boris Gamaleya, *Vali pour une reine morte*, Saint-Denis-de-la-Réunion, REI, 1973.
35. Né en 1956.
36. Né en 1956.

français – *La Coupe de cendres* (1924), *Sylves* (1927), *Volumes* (1928) – sont souvent inspirés de modèles français, romantiques ou néo-symbolistes :

> *Salut, terre royale, où mes aïeux reposent, / grands tombeaux écroulés sous l'injure du temps*[37]

Mais en cherchant à unir l'esprit de ses aïeux à sa « langue adoptive », le français, Rabearivelo découvre peu à peu une forme poétique neuve, qui devrait lui permettre d'écrire malgache en français. Réfléchissant sur la vieille forme poétique malgache du *hain-teny*, dont Jean Paulhan a proposé une subtile théorie[38], Rabearivelo invente le projet poétique qui sous-tend ses deux recueils majeurs, *Presque Songes* (1934) et *Traduit de la nuit* (1935), qu'il présente d'ailleurs comme « traduits du hova [= du malgache] ». Si la première édition de ces textes ne donne que des poèmes de langue française, une réédition en 1960, au moment de l'indépendance de Madagascar, a révélé qu'il existait bien une version bilingue de l'ensemble des deux recueils. C'est dans le jeu entre les deux langues qu'il faut lire ces poèmes : en français, ils veulent restituer les jeux d'énigmes, de variations sur un même thème, de prolongement infini des valeurs symboliques sur lesquelles se fonde la poésie malgache traditionnelle :

> *La peau de la vache noire est tendue / tendue sans être mise à sécher, / tendue dans l'ombre septuple. // Mais qui a abattu la vache noire, / morte sans avoir mugi, morte sans avoir beuglé, / morte sans avoir été poursuivie / sur cette prairie fleurie d'étoiles ? / La voici qui gît dans la moitié du ciel*[39].

En se suicidant en 1937 – en attendant l'effet du poison, il écrivait encore un dernier poème –, Rabearivelo confie le soin de continuer dans la voie de la poésie de langue française à un tout jeune poète, Jacques Rabemananjara[40]. Après des poèmes de forme néo-classique, celui-ci, dans la douloureuse expérience de la prison – les autorités coloniales françaises le rendent responsable, comme les autres députés malgaches au Parlement, de la rébellion malgache de 1947, et le font condamner à une lourde peine –, crie sa révolte dans des poèmes d'un lyrisme exacerbé, qui se souvient sans doute d'Aimé Césaire : ce sont les recueils *Antsa* (1948), *Lamba* (1956), *Antidote* (1961). Jacques Rabemananjara y est le poète de la révolte et de l'amour pour l'île maternelle, « Île aux syllabes de flammes ». Il est aussi le poète qui sait chanter le mystère des paysages malgaches, le poids de sacré derrière leur évidente luminosité :

> *Là-bas tout est légende et tout est féerie. Et l'azur / s'anime d'un cristal au ton mythologique. / Douce, la vie est douce à l'ombre du vieux mur / qui vit nos Grands Aïeux, conducteurs de tribus, Fondateurs de royaumes, / parés de leur jeunesse épique*[41].

37. J.-J. Rabearivelo, "Iarive" dans *Sylves*, Tananarive, 1927.
38. Jean Paulhan, *Les Hain-tenys*, Paris, Gallimard, 1939.
39. J.-J. Rabearivelo, *Traduit de la nuit*, Tunis, Éd. du Mirage, 1935.
40. Né en 1913.
41. J. Rabemananjara, "Lyre à sept cordes" dans L.-S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache d'expression française*, Paris, PUF, 1948.

Flavien Ranaivo (né en 1914) est le troisième des grands poètes malgaches qui avaient été consacrés par l'*Anthologie* de Léopold Senghor en 1948. Sa poétique s'enracine directement dans la tradition populaire malgache dont il traduit, adapte ou mime les énigmes, les *hain-tenys*, les chants de demande en mariage, les discours (ou *kabary*). Ses poèmes – *L'Ombre et le Vent* (1947), *Mes Chansons de toujours* (1955), *Le Retour au bercail* (1962) – reflètent la mélancolie des Hautes Terres malgaches, la pudeur et la violence secrète de leurs habitants.

Ces trois grands poètes malgaches ont sans doute fait de l'ombre à leurs contemporains et à leurs successeurs. D'autant plus qu'après l'indépendance et surtout après le changement de régime de 1972, l'écriture en français a été délaissée au profit de l'écriture en malgache. Cependant, Thomas Rahandra – dont quelques poèmes ont été publiés dans Présence Africaine en 1966 – et Lucien X. Andrianarahinjaka[42] – *Terre promise*, recueil publié seulement en 1988 – se sont illustrés dans la mouvance de la négritude. Esther Nirina[43]– *Silencieuse respiration* (1975), *Simple Voyelle* (1980), *Lente Spirale* (1990) – trouve un ton simple pour interroger le mystère du monde :

> *Flamme mouvante / D'une bougie presque / Consumée // Seule enfant // Du temps / Qui jamais / Ne sera*[44].

On dit que de nombreux manuscrits de poèmes malgaches en français attendent de trouver le mode d'édition qui les porterait à la connaissance du public...

42. Né en 1929.
43. Née en 1932.
44. Esther Nirina, *Lente spirale*, Tananarive, 1990.

MACHREK

Syrie • Liban • Égypte

POÉSIE ET IDENTITÉ NATIONALE

C'est par le théâtre et la poésie que l'idée d'une identité nationale libanaise a cheminé au siècle dernier, comme l'attestent vers 1870 les premiers recueils, qui expriment la volonté de se dégager du joug ottoman et appellent à l'unité du peuple syro-libanais. Chékri Ghanem (1861-1929), dont le drame *Antar*, représenté à l'Odéon en 1910, marque l'irruption du Liban sur la scène française, met en scène de manière allégorique la résistance des Arabes à l'Empire ottoman. Dans *Ronces et fleurs* (1890), il allie les stéréotypes d'un Orient exotique à ceux d'un romantisme attardé et d'un lyrisme exhibitionniste. Dès 1889, avec *Le Christ*, son frère Khalil avait ouvert la voie à une poésie d'inspiration chrétienne qui devait trouver son accomplissement dans l'œuvre de Charles Corm. C'est dans ce mouvement pour la constitution d'une poésie nationale qu'il faut également situer Jacques Tabet (1885-1956), auteur de *Rires et sanglots* (1907) et de *Poèmes divers* (1924), et Jean Béchara Dagher, pour *Souvenirs d'Orient* (1903) et *Le Parfum des fleurs fanées* (1932). Toute cette poésie reste profondément marquée par un lyrisme ultra-romantique – amour impossible, fuite du temps, etc. – et une versification académique, directement imitée des modèles français.

Toute la poésie de cette période de fondation converge vers Charles Corm (1894-1963), qui a souvent été présenté comme un véritable emblème national. Fondateur en 1920 de la *Revue Phénicienne*, autour de laquelle se regroupent Hector Klat (1888-1977) et Élie Tyane (1887-1957), auteur du célèbre *Château merveilleux* (1934), Charles Corm ressource le nationalisme libanais aux sources antiques du "phénicisme". Le recours aux mythes fondateurs de l'ancienne Tyr et de la reine Didon permet de trouver une unité de tous les Libanais dans des origines païennes, antérieures au christianisme et à l'Islam. *La Montagne inspirée* (1934), qui clôt cette période et en marque le couronnement, procède de l'inspiration barrésienne qui marque également les essais et articles de Corm, comme l'indiquent le titre et la dédicace de sa première partie. Dans un lyrisme emphatique qui atteste encore l'attachement au romantisme lamartinien et hugolien – auquel Schéhadé lui-même rendra hommage –, Corm développe un véritable programme culturel et politique

pour un Liban en quête d'identité. Après un constat pessimiste – "le Dit de l'agonie" –, la troisième partie, le "Dit du souvenir", invite les Libanais à renouer avec leurs origines phéniciennes et à retrouver l'"âme" de la patrie perdue. La nostalgie de la langue des Phéniciens, inventeurs de l'écriture, tend à faire du Liban l'origine même de la civilisation occidentale :

> *Langue des phéniciens, ma langue libanaise / Dont la lettre est sans voix sous les caveaux plombés, / Langue de l'âge d'or, toi qui fus la genèse / De tous les alphabets ; // [...] // Je te cherche en vain le long de nos rivages / [...] // Mais nul n'entendra plus ton rythme et tes vocables / Tes syllabes, ton souffle et ton accent de miel, / Depuis que tes héros qui vivaient dans tes fables / Sont remontés au ciel*[1].

Grâce à ces mythes fondateurs[2], le Liban est réhabilité comme la source de l'Europe, et les Libanais invités à retrouver la fierté nationale bafouée par les Ottomans. Le deuxième versant de l'œuvre est représenté par la thématique religieuse, avec les sonnets du *Mystère de l'Amour* (1948), centrés sur la figure de Madeleine.

Hector Klat témoigne de la même volonté que Corm d'être le « passeur » d'une rive à l'autre de la Méditerranée. Son recueil majeur, *Le Cèdre et les lys* (1935) – qui sera plus tard intégré dans un ensemble intitulé *Du Cèdre aux lys* (1964) –, à contre-courant de toutes les avant-gardes, se construit sur la filiation avec le formalisme parnassien, sur l'admiration de Cocteau et de Rostand et de la langue française dans sa pureté, exprimée par le célèbre poème "Les Mots français" :

> *Mots français, mots du clair parler de doulce France ; / Mots que je n'appris tard que pour vous aimer mieux...*

Mais cette fascination pour la culture française s'accompagne contradictoirement, comme chez Corm, d'une nostalgie de l'Orient primitif enfoui sous les valeurs occidentales, qui n'est plus qu'un "musée" des coutumes et des valeurs anciennes. Ce n'est plus la domination de l'Empire ottoman qui est alors dénoncée, mais l'Occident, certes libérateur mais au contact duquel l'"âme" libanaise se perd :

> *L'Occident a passé sur mon âme, et, depuis, / Je suis indifférent à tout, amour ou haine [...] / Ah ! Intacte ravoir mon âme d'Orient !*

Cette contradiction, commune à la plupart des poètes de cette première génération, après l'opposition aux Turcs, révèle l'émergence du sentiment national au contact de la culture et de la littérature françaises, et relativise l'idée d'un syncrétisme oriental. Cette prise de conscience est d'autant plus significative que, parmi ces poètes, nombreux sont ceux qui, comme Jean Bechara Dagher, Hector Klat et, plus tard, Georges Schéhadé, ou encore Claire Gebeyli, sont nés à Alexandrie, en Égypte, dans l'importante communauté syro-libanaise, alors très européanisée, dans la cité la plus cosmopolite et la plus francophile du bassin

1. Beyrouth, Éditions de la Revue Phénicienne, 1994, p. 41-44.
2. Comme, plus tard, le thème carthaginois dans la Tunisie de Bourguiba.

méditerranéen. De cette vitalité de la poésie française en Égypte témoigne encore l'anthologie de Jean Moscatelli, aujourd'hui introuvable, *Poètes français en Égypte* (1955), qui révèle l'attachement de toutes les communautés, non seulement syro-libanaise, mais encore grecque, italienne, arménienne, etc., à la langue française.

MODERNITÉ ET HÉRITAGE EUROPÉEN

Après la période de fondation d'une littérature nationale libanaise d'expression française, les préoccupations idéologiques et politiques paraissent céder le pas devant les problèmes esthétiques et strictement poétiques. À partir des années trente et, surtout, de l'après-guerre, la référence à la poésie française, déjà centrale pour la génération de Charles Corm, s'accompagne d'une réflexion sur la modernité. Le centre de gravité se déplace alors nettement de Lamartine, Musset, Leconte de Lisle et Sully Prudhomme, jusqu'alors essentiels pour les poètes nationaux, vers Nerval, Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud, dont l'œuvre est confrontée avec la tradition littéraire arabe, dans des échanges féconds qui sont la marque même du Machrek, creuset où convergent les différentes cultures méditerranéennes (arabo-musulmane et judaïque, en particulier) et occidentales.

Quoique tournés vers la France et l'Europe, depuis le XVIe siècle pour le Liban et la Syrie, depuis le début du siècle dernier pour l'Égypte, les poètes orientaux des années trente à cinquante font également retour aux valeurs de la tradition arabe classique, et s'interrogent sur leur place et leur identité dans des sociétés plurilingues (Beyrouth, Damas, Le Caire, Alexandrie, surtout à cette époque), mais néanmoins profondément inscrites dans le monde arabo-musulman. La confrontation de la modernité française avec la poésie arabe classique révèle une contradiction qui fait toute la richesse, la complexité, mais aussi la difficulté de la poésie arabe francophone d'alors. Il revient au poète syrien de langue arabe Adonis (né en 1930) – l'un des principaux introducteurs dans la langue arabe de la modernité européenne –, de formuler avec toute son acuité la situation du poète dans le monde arabe, enfermé dans les canons grammaticaux, rhétoriques et métriques d'une tradition figée par les doctes depuis le VIIIe siècle, incapable de reconnaître le génie novateur de ses propres poètes, comme Abû-Nûwwas ou Abû-Tammâm, paradoxalement redécouverts grâce à la lecture de Nerval, de Baudelaire, de Rimbaud et de Mallarmé. Selon la thèse d'Adonis, reprise par le poète libanais francophone Salah Stétié, c'est au contact des artistes et penseurs européens que les Arabes ont pu renouer avec la dynamique de leur propre modernité, alors que « depuis des siècles (l'on pourrait presque dire, en exagérant à peine, depuis les origines), la poésie arabe est immobilisée et comme statufiée dans le culte de sa propre majesté ». S'il est vrai, ainsi que Stétié et Adonis le soulignent, que la dimension sacrée de la langue coranique – la "lugha", qui est la langue de la Révélation – explique l'attachement fétichiste aux genres et aux formes du passé, le français, parce qu'il est la langue de l'Autre, laïque et étrangère aux tabous de la tradition arabo-musulmane, apparaît, surtout au poète, comme un moyen de libération. À la différence du roman, la liberté ne s'exerce pas tant sur les sujets à traiter que sur la création verbale elle-même. À la différence des colonies françaises

du Maghreb, en particulier de l'Algérie, le français n'a jamais été imposé par la contrainte, ni en Égypte (qui n'a jamais été sous domination française), ni même au Liban, à l'époque du Mandat, destiné par la SDN à préparer l'indépendance du pays affranchi de la tutelle ottomane. Écrire en français, pour les poètes du Machrek, résulte d'abord d'un choix affectif et non d'une dépossession de la langue arabe maternelle. Que les poètes appartiennent à des milieux francophones – c'est le cas de Schéhadé, pour le Liban, de Chédid, de Henein, de Jabès, pour l'Égypte –, ou qu'ils aient choisi d'écrire en français tout en étant « fils de la langue arabe » – comme Tueni ou Stétié –, tous sont poussés par ce que Stétié appelle « l'Amour de la langue » et la francophilie, qui est alors inséparable de la lecture enthousiaste des poètes français de la fin du siècle dernier et du début de ce siècle.

LA FILIATION MALLARMÉENNE

Parmi les sources françaises invoquées, plus encore que Baudelaire, c'est Mallarmé et son héritage valéryen qui semble avoir le plus profondément marqué les poètes libanais et égyptiens. Cette influence de Valéry est d'autant plus sensible au Liban et en Égypte qu'elle ne paraît nullement incompatible avec celle du Parnasse qui, après avoir profondément marqué la génération d'Hector Klat, perdure bien après elle. L'exemple le plus remarquable, et sans doute le plus singulier, de cette double ascendance parnassienne et valéryenne est probablement celui de Fouad Gabriel Naffah (1925-1983). L'œuvre de Naffah est peu connue hors du Liban et du cercle restreint des quelques écrivains et critiques français qui, tels Yves Bonnefoy, ont eu l'occasion, assez rare, de le croiser au Mercure de France, où a été publiée *La Description de l'homme, du cadre et de la lyre* en 1963 (après une première publication, assez confidentielle à Beyrouth, en 1957) ; mais cette œuvre constitue assurément l'un des plus hauts et des plus énigmatiques sommets de la poésie francophone contemporaine, au niveau de celle de Schéhadé, de Jabès, de Stétié. Éduqué dans une famille grecque orthodoxe, Naffah n'a guère quitté son quartier populaire du centre de Beyrouth que pour quelques séjours parisiens. Comme Stétié, qui a d'ailleurs largement contribué à le faire éditer et à le faire connaître, Naffah, à la différence de nombreux poètes proche-orientaux comme Schéhadé ou Chédid, a également publié des textes en arabe – réunis en 1973 sous le titre de *Proses orales* –, ce qui indique suffisamment son attachement au "Liban arabe", conjointement à son amour pour Descartes, Nerval, Leconte de Lisle et Valéry. *La Description* tend pourtant vers une poésie philosophique héritière non seulement du Valéry du "Cimetière marin", mais aussi de Lucrèce. La sacralisation de la terre et des éléments y élève l'inspiration matérialiste jusqu'à l'exaltation mystique et à la fusion panthéiste. Mais c'est surtout dans le deuxième et dernier volume publié par Naffah – un troisième ouvrage, qu'il conservait toujours sur lui, semble avoir été détruit après sa mort –, *L'Esprit-Dieu et les biens de l'azote* (1966), que se révèle la dimension scientifique et philosophique de son projet. Comme dans les *Cahiers* de Valéry, la réflexion philosophique – sur la connaissance, sur la matière et l'esprit, sur la place de l'homme dans le cosmos... – devient la matière même du poème. Dans *La Description*, Naffah recourt à une forme unique et singulière,

composée de 17 alexandrins non rimés et non ponctués, fortement architecturés par une syntaxe aux résonances mallarméennes. L'exigence de rigueur donnée par les « contraintes exquises » de la versification – Naffah déclarant « admirer », mais ne point « aimer » la poésie contemporaine – est au service d'une métaphysique du cosmos qui dépersonnalise le sujet poétique, en direction de la "poésie pure" valéryenne, ainsi d'ailleurs que Naffah aimait le rappeler dans ses entretiens : « La Poésie est l'élément le plus absolu dans les Lettres. Elle se situe donc à un stade objectif et pur. »

Hussein Madi, *Nature morte : 'oud sur une chaise*. Aquarelle, 1987.

À cet égard, la rupture est consommée avec le lyrisme mièvre et langoureux des poètes libanais de la première génération, car il s'agit de s'affranchir de la subjectivité narcissique : « La poésie est l'art de délivrer ses émotions à partir des objets [...] C'est pourquoi, pour écrire, il faut toujours se détacher et rester objectif. Ne pas se risquer dans des effusions qui seraient en dehors du sujet. »

Par les thèmes cosmiques – poèmes consacrés à la lune, au coucher de soleil, à la mer, aussi bien qu'à l'Homme et à un éros élargi aux dimensions de l'univers – mais aussi par une écriture tendue à l'extrême, Naffah renoue à travers Valéry avec l'inspiration baroque (on peut penser à Maurice Scève, à Étienne Durand, à John Donne, par exemple, tout autant qu'à Baudelaire) :

Les deux amants d'hier dorment en bonne terre / Leurs quatre pieds plantés dans un jardin de pommes / Pour nourrir en été les oiseaux de village / Et fournir de l'ombrage aux vagabonds du ciel / Leurs bras laissés dans l'air au jeu des tourterelles / Et leur voix et leur souffle ajoutés à la mer[3]...

Et lorsqu'il reprend, à la suite de Charles Corm et d'Hector Klat, les *topoï* nationaux tirés de l'histoire et de la mythologie gréco-romaines – poèmes consacrés au Liban, à Annibal, etc. –, c'est pour les dégager de leur gangue d'exotisme et atteindre à l'universel, de sorte que Naffah, profondément marqué par son éducation grecque orthodoxe comme en témoigne "Une conversion" et par l'environnement beyrouthin, est aussi le moins "national" des poètes libanais, et sans doute le plus mystique :

Voilà le spécimen de cadre et de nature / Que m'offre le rivage et qui me fait penser / Que c'est Dieu même ainsi devant moi révélé / Tel qu'il fut sur la terre au début du mystère / Ou tel qu'il sera vu à la fin de notre ère / Lorsque l'homme aura su dépouiller sa matière / Et livrer sa substance au plaisir de la nue[4]

Salah Stétié (né en 1929 à Beyrouth), qui a fait une brillante carrière diplomatique (ambassadeur à l'UNESCO, à La Haye), s'inscrit également dans la filiation de Mallarmé, dont il assume l'héritage à travers Jouve et Bonnefoy – dont il est proche – et à qui il a dédié certains de ses poèmes. Le contact avec la poésie française contemporaine, pour Stétié, passe par le critique Gabriel Bounoure, à qui il ne manque pas de rendre hommage. Le rôle de ce professeur à l'École Supérieure des Lettres de Beyrouth a été absolument primordial pour la connaissance au Liban et dans le monde arabe de Jouve, de Michaux, de Char, de Jabès – dont il fut l'ami, et à qui il a consacré d'importants essais critiques. La deuxième rencontre décisive pour Stétié, poète de langue maternelle arabe et très fin connaisseur de la tradition arabo-musulmane, a été celle de l'orientaliste et islamologue Louis Massignon, grand spécialiste de Al-Hallâj et de la mystique soufie, auquel Stétié se réfère fréquemment. À la faveur de cette double ascendance spirituelle, Stétié perpétue la fonction de « passeur », de « porteur de feu » entre l'Orient et l'Occident, assurée par les premiers poètes libanais, fonction à laquelle il a consacré la plupart de ses essais depuis *Les Porteurs de feu* (1972), *Ur en poésie* (1980), *Archer aveugle* (1986), jusqu'à *Nibbio* (1993) et à *Hermès défenestré* (1997). Dans sa réflexion de poéticien comme dans sa pratique de poète, mais aussi de traducteur (du poète irakien Badr Chakker Es-Sayyâb, et de Khalil Gibran), Stétié incarne l'idéal andalou de la synthèse harmonieuse entre les cultures, développé dans ses essais sous le thème des "noces" entre l'Orient et l'Occident. À cet égard, Stétié est le correspondant francophone du poète syrien de langue arabe Adonis – qui accueille comme lui le double héritage de Mallarmé, de Rimbaud et du surréalisme – et de Al-Hallâj, Abû-Nûwwas, Abû-Tammâm, d'ailleurs présentés dans *Essais sur la poétique arabe* (1985) comme les précurseurs de la modernité. De tous les poètes contemporains, Stétié est sans doute le plus authentiquement mallarméen, comme l'atteste

3. "Les deux amants d'hier" in *Mercure de France*, 1963, p. 21.
4. "En résumé" in *ibid.*, p. 81.

l'obsession de la pureté, présente dans le titre : *L'Autre Côté brûlé du très pur* (1992), associée à une vision sublimée de l'éros qui puise aussi bien dans le fonds précieux et baroque (Scève, ici encore) que dans la mystique chrétienne et arabo-persane. Les tensions et ruptures de la syntaxe, la hauteur hiératique de la parole mise en scène dès le premier recueil, *L'Eau froide gardée* (1973), puis dans *Fragments : Poème* (1978) et, surtout, *Inversion de l'arbre et du silence* (Prix Max-Jacob en 1981), confirment la filiation mallarméenne, et justifient pleinement l'attribution, après Schéhadé, du Grand Prix de la francophonie en 1995. Avec Stétié, la poésie libanaise d'expression française atteint à l'étiage le plus haut de la poésie contemporaine, à la hauteur d'un Jabès pour l'Égypte, d'un Jaccottet pour la Suisse, d'un Miron pour le Québec, d'un Tchicaya pour le Zaïre.

LE SURRÉALISME ET SES ENVIRONS

C'est par le surréalisme, dans les années 1930-1950, que la modernité européenne s'est imposée au Proche-Orient avec la plus grande évidence. Au Liban, il est convenu d'associer Georges Schéhadé (1910-1989) au mouvement surréaliste en raison de l'admiration que lui portait André Breton. Schéhadé consacre effectivement l'ouverture de la poésie et du théâtre libanais à une modernité proche du surréalisme, par l'importance accordée au rêve et à l'imagination. Né à Alexandrie, dans une famille de la grande bourgeoisie maronite syro-libanaise, Schéhadé a passé l'essentiel de son existence, à l'exception des dernières années parisiennes, à Beyrouth où, après des études de droit, il est devenu Secrétaire général de l'École Supérieure des Lettres. Par son milieu familial, Schéhadé, à la différence de Stétié dont il a été l'un des maîtres, était en quelque sorte voué à la langue française – il reçut d'ailleurs en 1986 le Grand prix de la francophonie –, langue maternelle bien plus qu'à l'arabe. Mais si l'œuvre est marquée par une volonté d'universalité qui écarte l'exotisme et l'anecdote "orientaliste", à la différence de ses prédécesseurs de la *Revue Phénicienne*, elle n'en reste pas moins attachée en profondeur à un imaginaire enraciné dans l'Orient mythique des Mille et Une Nuits, et, plus secrètement, des poètes et voyageurs romantiques européens, Lamartine et Nerval, en particulier. S'il est vrai que le théâtre de Schéhadé, par sa portée poétique, s'apparente à la tentative de Vitrac, par exemple, le poète Schéhadé, en revanche, semble assez éloigné des expérimentations et provocations surréalistes. L'œuvre poétique, qui se limite aux trois séries des *Poésies* parues en 1938, 1948 et 1949 et au *Nageur d'un seul amour* (1985) – auquel on peut encore ajouter le récit surréaliste de *Rodogune Sinne* (1947) et *L'Écolier sultan* (1950) –, atteint à une rare densité mais, contrairement à ce que pourrait laisser attendre la consécration surréaliste, sans aucune volonté de contraindre la langue pour échapper à la logique rationnelle. Schéhadé est à la recherche d'une harmonie avec les choses les plus humbles, par la transparence et la simplicité, plutôt que par la plongée dans l'inconscient. Cette poésie est essentiellement élégiaque qui, hantée par la nostalgie d'un jardin d'Éden irrémédiablement perdu, tente de restaurer le souvenir de l'insaisissable. Par la mémoire et le rêve, le poème tente de réparer la perte de l'enfance et de la figure tutélaire de la Mère mais aussi de l'origine, qui est peut-être l'Orient primitif dont

rêve Nerval. Cette quête, à la différence de celle de Saint-John Perse, qui a célébré en lui le "poète" par excellence, s'exprime à travers des mots familiers, dans une prosodie irrégulière mais soucieuse d'harmonie, comme l'indique de manière emblématique le poème inaugural du recueil de 1938 :

D'abord derrière les roses il n'y a pas de singes / Il y a un enfant qui a les yeux tourmentés[5]

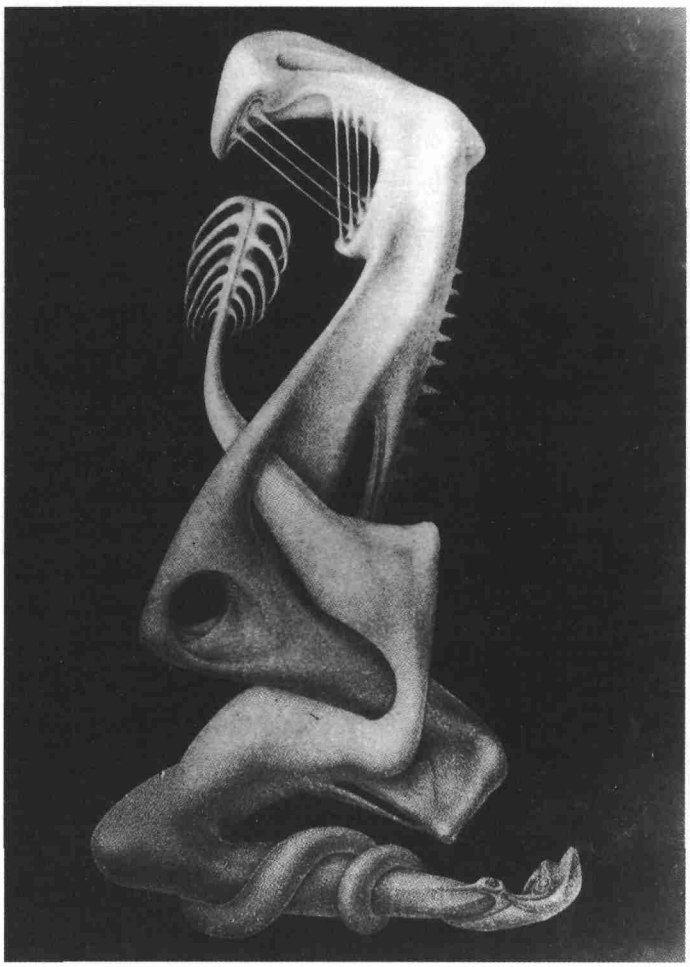
Dans la génération suivante, Julien Harb (né en 1931) s'inscrit dans la même thématique élégiaque, avec la trilogie poétique : *Feuilles éparses* (1950), *Feux follets* (1966), *Le Dit de l'espace* (1970).

C'est donc plutôt en Égypte qu'il faut chercher le surréalisme dans ses « œuvres vives », selon la formule de Breton. Le surréalisme a été introduit dans le scandale et l'indignation générale par Georges Henein (1916-1976), dès 1947. Figure importante du surréalisme d'après-guerre, Henein, méconnu en France et presque ignoré en Égypte, s'impose par une « théologie négative » plus proche de Bataille que de Breton. Élevé en France et en Italie, où son père était ambassadeur, Henein a longtemps partagé son temps entre Le Caire et Paris, où il a fréquenté Breton, Éluard et Michaux, comme les militants trotskistes, avant de rompre avec le surréalisme en 1948. D'abord favorable à la Révolution de 1952, il a ensuite critiqué Nasser dans de violents pamphlets et, rapidement, a dû s'exiler – en Italie, puis en France. Militant des causes tiers-mondistes, il collabore alors à *Jeune Afrique* et à *L'Express*, publiant de moins en moins de textes littéraires. Les poèmes de Henein, depuis *Déraison d'être* (1938), marquent par la violence de leurs images ; mais c'est à d'étranges et denses "récits lyriques", recueillis notamment dans *Le Seuil interdit* (1956), à mi-chemin entre la nouvelle, le conte et le poème en prose, qu'il doit de figurer en bonne place dans le surréalisme d'après-guerre. Parmi les œuvres les plus significatives d'un poète qui ne se préoccupait guère de construire une "œuvre", et dont la production reste totalement dispersée dans des revues, dans l'attente d'être rassemblées, il faut signaler tout particulièrement les recueils posthumes, *Notes sur un pays inutile* (1977) et *La Force de saluer* (1978) :

Nous sommes voisins de l'opprobre. / Nous ne le commettons pas nous-mêmes. Nous n'en sommes que les voisins. / Et pendant longtemps, cela nous a suffi [...] / Et quand, sur le seuil de nos demeures, paraît l'Inévitable, c'est à peine s'il nous reste la force de saluer[6].

Aux côtés de Henein, dans le groupe des surréalistes égyptiens, on trouve des poètes et des peintres qui, tels Kamel Telmissany, Ramsès Younane et Ahmed Rassim, se sont attachés à renverser les valeurs d'une bourgeoisie cairote ou alexandrine élevée dans le culte parnassien et post-symboliste, par la force de la dérision et de la provocation. La figure la plus importante est sans doute celle de Joyce Mansour (1928-1986) – anglo-égyptienne qui, elle aussi, fréquenta assidûment Breton et le groupe surréaliste d'après-guerre –, auteur de poèmes et, surtout, de récits poétiques à l'érotisme morbide et à l'humour dévastateur[7] tel *Histoires nocives* (1973).

5. Gallimard, "Poésie", 1969, p. 13.
6. Éd. de La Différence, 1978, p. 99.
7. Cf. *Littérature francophone I. Le Roman,* Hatier-Aupelf, 1997, p. 170 sq.



Ramsès Younane. Encre de Chine et crayon, 1957.

Mais on trouve également, de manière moins prévisible, la figure d'Edmond Jabès (1912-1991), qui fut aussi l'ami de Georges Henein, avec qui il fonda les éditions de La Part du Sable, où ont été publiés des poèmes de Michaux, Char et Bonnefoy. Avant de suivre des voies divergentes qui le conduiront à s'éloigner du surréalisme, auquel il n'a d'ailleurs jamais adhéré mais dont la trace est toutefois présente dans ses premiers poèmes écrits en Égypte et publiés dans *Je bâtis ma demeure* (1957) – repris dans l'édition définitive *Le Seuil le Sable* (1990) –, Jabès est resté toujours fidèle à Max Jacob, qui avait été son initiateur en poésie, et, ici encore, à Gabriel Bounoure, alors professeur à l'Université d'Aïn-Shams. Jabès, né dans la communauté juive du Caire, de culture française, a dû s'exiler en 1957 pour Paris ; et c'est par les proses du *Livre des questions* (1963-1973), qui interrogent le judaïsme et l'exil[8], qu'il s'est fait connaître. Mais les poèmes "surréalistes", qui n'ont jamais été reniés par l'auteur, même si Jabès s'est ultérieurement démarqué de la conception de l'image qu'ils supposent, constituent une étape décisive du cheminement de l'écrivain de l'Orient vers l'Occident, sans laquelle la problématique si novatrice du "Livre", dans le prolongement de la Bible et de

8. Cf. *Ibid.*, p. 175-177.

Mallarmé, ne saurait être comprise. Par le titre même, ce recueil témoigne de la volonté de s'établir dans un lieu poétique, de « bâtir une demeure » :

> *Un pays où les écriteaux ont des ongles / N'entre pas qui veut / Où les pierres sont hors des paupières ravagées de la terre / [...] // Un pays une ville au bas d'un mur / où des enfants jouent à traquer l'air*[9]...

Mais cette demeure du "Livre" reste profondément attachée aux rives du Nil et aux sables du désert, dans lesquels Jabès puise une exigence de purification morale et poétique, tout en ouvrant sur l'universel.

Dans le sillage du surréalisme, le Syrien Kamal Ibrahim, installé à Paris, s'attache à détruire la cohérence de la syntaxe et les codes poétiques dans ses recueils – *Babylone* suivi de *La Vache et la mort* (1967), *Le Voyage de cent mêlées* (1979), *Villes entrouvertes* (1991). Claude Khal, dans la mouvance du mouvement de Mai 68, s'attaque aux valeurs de la société libanaise traditionnelle. Fouad El-Etr, fondateur de la revue poétique et artistique *La Délirante* en 1967, à Paris, poursuit une méditation introvertie et contenue, depuis *Une pieuvre que son encre efface* (1977).

LA POÉSIE FÉMININE

Force est de prendre en considération l'importance au Liban et en Égypte d'une poésie féminine qui se reconnaît volontiers dans l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore depuis les poèmes, au début du siècle, de May Ziadé – (Isis Copia, de son vrai nom), née à Nazareth en 1886, émigrée à Beyrouth puis au Caire, où elle tenait un salon littéraire –, auteur de *Fleurs de rêve* (1911) qui semble faire écho au recueil de Chékri Ghanem. Parmi les figures majeures de cette poésie féminine, outre la sœur de Georges, Laurice Schéhadé, Nadia Tueni, prématurément disparue (1925-1983), s'impose comme l'une des voix les plus émouvantes, à laquelle Schéhadé a d'ailleurs rendu hommage dans *Le Nageur d'un seul amour*. Depuis les *Textes blonds* (1963), *L'Âge d'écume* (1965), *Le Rêveur de terre* (1975), jusqu'au volume posthume *La Terre arrêtée* (1984) publié par son mari, Nadia Tueni a développé une thématique élégiaque, fondée sur la mélancolie du souvenir et la sensation toute physique de la précarité du monde, qui constitue sans doute l'un des traits les plus marquants de la poésie libanaise. Appartenant à la communauté druze, elle a toujours revendiqué son double attachement à la langue française et à l'identité arabe, malgré les attaques dont elle a fait l'objet dans les milieux ultranationalistes. Du souci qu'elle exprime de situer sa poésie dans le siècle, témoignent les *Poèmes pour une histoire* (1972) et les *Archives sentimentales d'une guerre au Liban* (1982), dernier recueil publié de son vivant. *Juin et les mécréantes* (1968), *Liban, 20 poèmes pour un amour* (1979), dans leur "évidence poétique", révèlent également son amour de la terre libanaise.

C'est dans la même perspective d'un attachement sentimental plus que politique ou patriotique aux origines libanaises qu'il faut situer Andrée Chédid (née en 1920

9. *Le Seuil le Sable. Poésies complètes 1943-1988*, Gallimard, "Poésie", 1990, p. 110.

au Caire). Élevée dans une famille maronite syro-libanaise d'Égypte, Andrée Chédid a retrouvé le Liban en 1942, avant de se fixer à Paris en 1946, où elle obtient la nationalité française. Tout comme Schéhadé, elle ne se considère pas comme un écrivain "francophone", car la langue française est pour elle une "première langue", qui lui est consubstantielle[10]. Cette aisance dans la langue française, attestée par la simplicité du vocabulaire et de la syntaxe, contribue à la transparence toute éluardienne de son univers poétique, dès *Textes pour une figure* (1949) et *Textes pour un poème* (1950), et jamais démentie par les nombreux recueils qui ont suivi :

> *Quand meurt le chant / La terre suffoque / Les paupières s'abattent / Sur le regard Rompu*[11].

Selon le titre d'un recueil couronné par l'Académie Mallarmé en 1976, Andrée Chédid recherche une « fraternité par la parole ». Tout autant que les poèmes, les romans – en particulier *La Maison sans racines* (1985), qui évoque la guerre civile – révèlent un attachement nostalgique à l'Orient natal et mythique, qu'elle fait revivre dans les romans poétiques *Nefertiti ou le rêve d'Akhenaton* (1975) et *Les Marches de sable* (1981)[12], ou encore dans le théâtre – *Bérénice d'Égypte* (1981).

Vénus Khoury-Ghata (née en 1937 à Beyrouth) est également fixée à Paris. Les recueils *Au sud du silence* (1975), *Les Ombres et leurs cris* (1979) qui suivent *Terres stagnantes* (Prix de la Société des Gens de Lettres, 1968) frappent – comme les romans, dont *Vacarmes pour une lune morte* (1983), *Mortemaison* (1986) – par leur force de provocation, avec pour toile de fond la guerre civile libanaise. La mort, omniprésente dans cette « cérémonie de la violence », frappe également les proches, comme en témoigne le très beau poème "Monologue du mort[13]", élégie du deuil amoureux sublimé, à placer sur le même plan que *Thrène* de Michel Deguy, *Élégie de la mort violente* de Claude Esteban ou *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud.

Dans ce courant d'une poésie féminine hantée par la violence et la mort, il faudrait encore citer, de manière non exhaustive, dans la génération marquée par la guerre de 1975, Claire Gebeyli – née à Alexandrie en 1935, de parents grecs, et de nationalité libanaise, auteur de *La Mise à jour* (1980) et de *Dialogue avec le feu* (1986) –, Christiane Saleh, Nohad Salameh – journaliste au *Réveil* et auteur de *L'Écho des souffles* (1968), *Folie couleur de mer* (1982) – ou Marcelle Achkar Haddad – (née en 1947), *Papiers de la guerre lasse* (1981).

10. Le volume 3 (à paraître) de notre *Littérature francophone* posera, entre autres, un questionnement sur ces problèmes du statut identitaire à travers la langue.
11. *Poèmes pour un texte*, Flammarion, 1991, p. 243.
12. Cf. *Littérature francophone 1. Le Roman*, p. 168-169, par exemple.
13. Ce texte a obtenu le Prix Mallarmé en 1987 et fut repris dans l'*Anthologie personnelle*, 1997.

MAGHREB

Algérie • Maroc • Tunisie

Genre beaucoup plus souple que le roman en ce qui concerne sa diffusion, la poésie correspond également davantage, au Maghreb, à des traditions littéraires arabe ou berbère, dans lesquelles elle est le genre dominant. Des rencontres poétiques drainent parfois des foules considérables et les émissions poétiques à la radio bénéficient d'une écoute confortable, cependant que la plupart des grands quotidiens proposent au moins une fois par semaine une page poétique aux textes le plus souvent maladroits, mais qui témoignent de la popularité du genre[1].

Il faut dire que le poète a parfois joué un rôle important dans l'évolution culturelle et politique récente des pays du Maghreb. Il rejoint par là cette tradition de résistance bien ancrée dans la tradition orale maghrébine, et alimentée par des poètes au nom emblématique, parmi lesquels l'Émir Abdelkader ou le poète berbère Si Mohand ne sont pas les moins connus. Plus près de nous, Abdellatif Laâbi, du fait de sa longue détention dans les prisons marocaines, a pu ainsi incarner un temps l'opposition de gauche au pouvoir chérifien, plus que tels leaders.

DU LYRISME PERSONNEL À L'ENGAGEMENT : L'IMPACT DE LA GUERRE D'ALGÉRIE

Cette inscription de la poésie dans une attente bien plus forte du public qu'en Europe n'a produit cependant, en langue française, qu'un nombre limité de textes en harmonie avec une tradition littéraire ou orale de langue arabe ou berbère. Les premiers recueils poétiques de langue française peuvent être lus, peu avant 1930, à la lumière des célébrations triomphalistes du centenaire de la colonisation de l'Algérie – dont ils reprennent une partie des thèmes, parmi lesquels celui de la "mission civilisatrice" de la France est dominant –, cependant que les modèles formels sont ceux des grands classiques français, enseignés par l'école française dont les fils de notables qu'étaient ces premiers poètes, fort peu nombreux d'ailleurs, avaient été les élèves reconnaissants. Dès 1930, en Algérie, les *Chants pour Yasmina*

1. Les statistiques de Jean Déjeux – par exemple, dans *Maghreb, littératures de langue française*, Paris, Arcantère, p. 79 – montraient déjà à l'évidence un nombre de recueils publiés plus important que celui des romans (640 recueils de poésie pour 361 romans). Celles que nous permet d'établir notre banque de données *Limag* – Banque de données réalisée et diffusée sous forme de CD-Rom par la Coordination internationale des chercheurs sur les littératures du Maghreb, association loi 1901 domiciliée à l'Université Paris XIII – signalent 854 recueils de 1910 à 1997, contre 556 romans, et ces statistiques ne tiennent pas compte, de plus, de la prolifération de créations ponctuelles dans des périodiques.

de Mohammed Ould Cheikh exploitent un modèle poétique teinté d'exotisme oriental. Tout aussi convenue est en 1931 la poésie de Salah Ettri – *Chants de l'aurore* –, qu'on ne cite ici que parce qu'il s'agit probablement du premier recueil publié en Tunisie, pays où la tradition littéraire arabe a été moins ruinée par la colonisation qu'en Algérie et où les premiers poètes de langue française sont souvent issus de la communauté juive avec, très tôt, des auteurs intéressants comme Ryvel – *Les Chants du ghetto* (1937) – plus connu comme transcripteur de la tradition orale judéo-maghrébine, et surtout Claude Benady, qui donne dès 1940, avec *Chansons du voile*, le premier recueil d'une œuvre remarquable d'intériorité.

C'est précisément par son intériorité aux résonances fortement mystiques que frappe l'œuvre du premier grand poète francophone de cette littérature, Jean Amrouche, également issu d'une communauté minoritaire, puisque c'est de mystique chrétienne qu'il s'agit chez lui. Ses deux premiers recueils, *Cendres* (1934) et *Étoile secrète* (1937), revendiquent avec raison le dialogue de leur auteur avec les préoccupations spirituelles de Milosz et Nerval, et les résonances littéraires de Patrice de La Tour du Pin – sur qui il publia avec Armand Guibert des témoignages[2] – ou encore d'Ungaretti, avec qui ses *Entretiens*[3] sont célèbres. Comme Jugurtha à qui il devait consacrer un essai fameux, le poète Jean Amrouche est l'homme du déchirement, perpétuellement double : porte-parole de son peuple dans de nombreux essais, conférences, prises de positions qui lui valurent même sa radiation de la RTF où il fut un temps rédacteur en chef du Journal parlé, il est le poète de la solitude, de l'exil, de l'absence, de la perte irrémédiable de la mère, des origines où sa parole pourtant trouve sa source perdue :

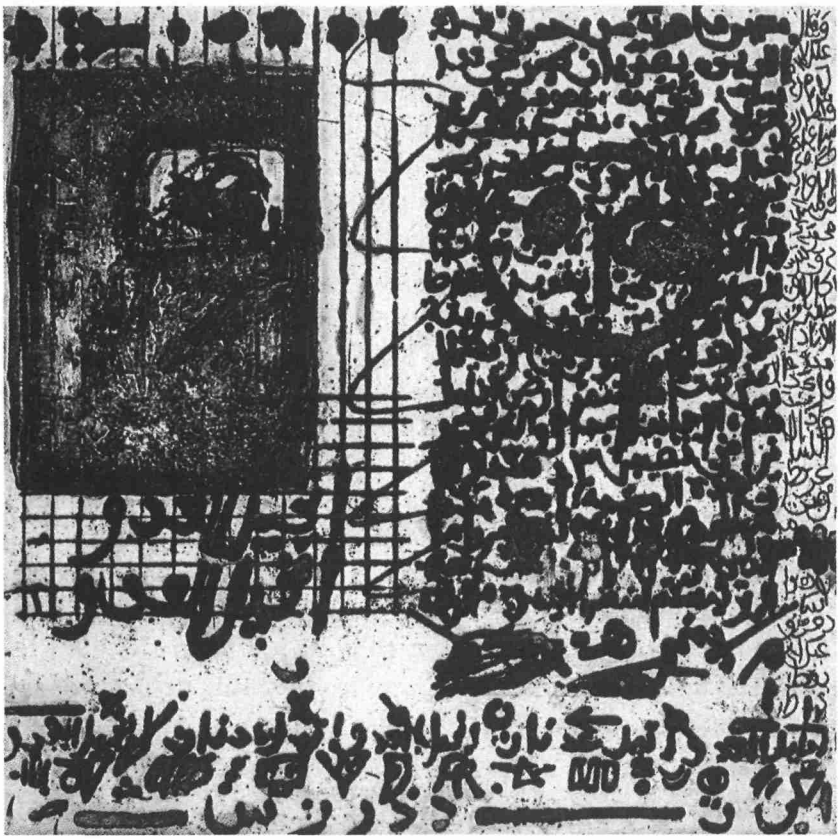
> *Ah ! dites-moi l'origine / Des paroles qui chantent en moi*[4] *!*

Les modèles français et l'inspiration lyrique restent prédominants dans les premiers recueils de Noureddine Aba – *L'Aube de l'amour* (1941), *Huit bracelets pour nostalgie* (1943) – qui deviendra plus tard un des poètes "engagés" algériens les plus féconds. Kateb Yacine lui-même publie en 1946 son premier recueil, *Soliloques*, dont l'amour pour celle qui sera le modèle de Nedjma est le thème dominant. Si, à la sortie de la guerre de 1939-1945, les souvenirs des célébrations de 1930 sont bien estompés, l'événement marquant de cette époque sera l'écrasement sanglant, en Algérie, de la manifestation du 8 mai 1945, rétrospectivement décrite comme une des premières manifestations nationalistes, dont l'échec sera vécu dans le roman de Kateb comme celui de toute une génération.

C'est autour du début de la guerre d'Algérie en 1954 que la poésie algérienne, la première à se développer en français, deviendra peu à peu plus engagée, révélant du même coup quelques-uns de ses plus grands poètes. Si la *Complainte des mendiants arabes de la Casbah et de la petite Yasmina tuée par son père* d'Ismaël Aït Djafer est encore en 1953 un témoignage émouvant, elle n'en marque pas moins l'ouverture de cette poésie au dire collectif que son titre même annonce. Dès lors

2. Tunis, Mirages, 1934.
3. Gallimard, 1972.
4. "Note", dans *Étoile secrète*, Tunis, Mirages, 1937.

surgira une poésie fortement marquée, non tant par la tradition arabe ou berbère qu'on signalait en commençant, que par la poésie française de la Résistance.



Rachid Koraïchi, *Le Testament de l'ennemi*. Porte-folio, gravure sur papier, 1981.

Les premiers recueils publiés seront ceux d'Henri Kréa – *Longue durée* (1955), *La Révolution et la poésie sont une seule et même chose* (1957), *Le Ravin de la femme sauvage* (1959) –, et surtout *Le Malheur en danger* de Malek Haddad, paru la même année (1956) que *Nedjma*, le roman de Kateb Yacine dont on a vu la dimension fondatrice[5]. Ce premier recueil de Malek Haddad sera suivi en 1961 par *Écoute et je t'appelle*, de qualité bien meilleure. Contrairement à l'écriture de l'auteur de *Nedjma*, celle de Malek Haddad est toute de lyrisme, d'une intériorisation de la perte, symbolisant la patrie dans le thème de la mère, car :

> *Moi les mots que je sais sont des mots sans histoire... / Le peuple que je sais / Se contient dans les pleurs*[6].

Parmi ces poètes de la guerre, plusieurs, comme Anna Greki – *Algérie, capitale Alger* (1963) –, Boualem Khalfa – *Certitudes* (1962) –, Bachir Hadj-Ali – *Chants pour le onze décembre* (1961) –, ont écrit leurs textes depuis la prison où leur militantisme les avait fait enfermer. Citons encore Hocine Bouzaher – *Des Voix dans*

5. Voir *Littérature francophone 1. Le Roman, op. cit.*, p. 190-192.
6. *Écoute et je t'appelle*, Maspero, 1961, p. 80.

la Casbah (1960) –, Noureddine Aba – *La Toussaint des énigmes* (1963) –, Djamal Amrani – *Soleil de notre nuit* (1964) –, Nordine Tidafi – *Le Toujours de la Patrie* (1962)[7]. Ils doivent bien entendu une grande part de leur impact à l'événement cruel qui les a fait surgir, et illustrent de ce fait le lien direct de la poésie avec l'événementiel : les poètes algériens ont ainsi popularisé une image du poète au lyrisme engagé qui les rapproche de modèles contemporains comme Nazim Hikmet ou Pablo Neruda.

Mais les quatre poètes les plus importants en Algérie dès cette époque sont déjà Jean Sénac, Bachir Hadj-Ali, Mohammed Dib et Kateb Yacine, et c'est dans leurs écritures qu'on peut reconnaître aussi plusieurs aspects des problématiques ultérieures de la poésie algérienne.

Entre le premier et le second recueil de Sénac, *Poèmes* (1954), préfacé par René Char, et *Matinale de mon peuple* (1961), préfacé par Mostefa Lacheraf, il est aisé de mettre en évidence le rôle de révélateur de la guerre d'Algérie, qu'on a déjà signalé et que souligne également le choix des deux préfaciers. Pourtant, lors de la publication de son premier recueil, Sénac avait déjà une activité militante soutenue, rejoignant le FLN en France et participant à des actions clandestines. Dans les années qui précédaient, il avait facilité aussi la révélation de Dib, Feraoun et Kateb dans les revues *Soleil* ou *Simoun*, entre autres. Et si Sénac a été très vite perçu comme le chantre de l'engagement de la poésie, dès son manifeste *Le Soleil sous les armes* en 1957, et surtout, dans les premières années de l'Indépendance, par sa phrase célèbre « Tu es belle comme un Comité de gestion[8] », ses textes les plus militants ne seront pas dépourvus de ce sensualisme de la parole dominant dans le premier recueil. Il est vrai que *Matinale de mon peuple* revendique la subordination de la parole poétique au service d'une cause juste. Mais l'Indépendance venue, *Citoyens de beauté* en 1967 s'ouvre par un hymne à la beauté algérienne que le poète ne cessera de servir jusqu'à en mourir assassiné en août 1973 à Alger.

Beaucoup moins prolixe, Bachir Hadj-Ali part d'emblée d'une position militante, puisque c'est en tant que dirigeant du Parti Communiste Algérien et rédacteur en chef du journal *Liberté* qu'il a participé activement à la guerre d'Indépendance, puis été arrêté au lendemain du coup d'État militaire du 19 juin 1965. L'engagement de sa poésie, dès les *Chants pour le onze décembre* (1961), est profondément ancré dans une tradition poétique arabe, qu'il ressuscite avec bonheur et musicalité, profonde érudition aussi. Certains de ses vers sont traduits de l'arabe. D'autres vont jusqu'à reproduire la langue arabe en caractères latins, mêlés à des phrases en français. Il marie ainsi deux traditions, sans oublier l'Espagne et l'Andalousie. Et malgré ce travail poétique et musical, la langue comme les thèmes restent très simples, même si des notes infrapaginales doivent expliquer, parfois, les allusions à la culture arabe trop éloignées des références poétiques françaises habituelles. Quoi qu'il en soit, c'est probablement chez Bachir Hadj-Ali qu'on retrouve le plus, même s'il s'agit de poésie devant nécessairement respecter une lisibilité française, une sorte de recréation de cette tradition populaire maghrébine de contestation qu'on signalait plus haut. Et pourtant, si la violence et l'horreur sont au rendez-vous, on est frappé

7. Ces poèmes de la guerre, souvent poignants, ont été pour beaucoup rassemblés dès 1963 par Denise Barrat dans une anthologie restée célèbre : *Espoir et parole*, Paris, Seghers.
8. *Citoyens de beauté*, Rodez, Subervie, 1967, p. 55.

par l'absence de haine dans ces poèmes : l'horreur se trouve sans aucun doute rendue avec bien plus d'efficacité dans la musicalité de cette poésie qu'elle ne le serait dans une polémique vite datée. Or ses *Chants pour les nuits de septembre* ont été publiés en même temps que son témoignage sur *L'Arbitraire*, en 1966, et la référence à Beethoven du titre de *Que la joie demeure* (1970) n'est pas que jeu savant : l'ensemble de l'œuvre poétique de ce militant est empreinte de ses recherches sur la musique. *Mémoire clairière* (1978) nous donne parmi des textes plus personnels, des réécritures de chants traditionnels particulièrement ciselées. Et dans ses derniers poèmes publiés confidentiellement en plaquette, comme *Actuelles. Partitions pour demain* (1980) ou *Soleils sonores* (1985), on appréciera aussi cette partition à deux voix qu'y chantent ses textes avec les calligraphies de Mohammed Khadda.

Surtout connu pour ses romans, Mohammed Dib n'en est pas moins essentiellement poète. Même dans ses premiers romans classés un peu vite comme "réalistes", l'évocation poétique est constante, par exemple à travers les courts poèmes ou chants qu'il fait dire à tel de ses personnages, ou encore dans ce qui semble le thème central de toute son œuvre : l'interrogation sur les pouvoirs de la parole, particulièrement lorsqu'elle est confrontée à cet innommable qu'est l'horreur, ici celle de la guerre.

Dès le premier recueil, *Ombre gardienne*, publié en 1961 avec une préface d'Aragon, si l'Algérie en guerre et douleur est presque constamment et directement nommée, cette nomination est en quelque sorte transcendée pour vibrer au diapason d'une parole plus profonde et mémorielle. Celle de ce monologue de la nuit qui tout à la fois inquiète et rassure les femmes humbles et "fabuleuses" d'Algérie dans les trois premiers poèmes du recueil, car

> *Moi qui parle, Algérie, / Peut-être ne suis-je / Que la plus banale de tes femmes, / Mais ma voix ne s'arrêtera pas / De héler plaines et montagnes*[9].

Kateb Yacine enfin est, sans aucun doute, une sorte de symbole vivant de la poésie et de l'engagement, non seulement pour cette époque qui est celle pendant laquelle il a le plus produit, mais pour l'ensemble de la littérature maghrébine, et ce alors qu'il n'a publié qu'un seul recueil, *Soliloques*, en 1946. La poésie commande l'ensemble de son œuvre : le roman *Nedjma* (1956) n'est en fait qu'un élément dans le cycle poétique de Nedjma auquel toute l'œuvre peut se ramener et dont les textes sont dispersés dans les plus grandes revues à travers le monde entier. La 4e de couverture du *Polygone étoilé* (1966) précise d'ailleurs cette inscription de toute l'œuvre, poétique, romanesque et théâtrale, autour du noyau que constitue le poème "Nedjma ou le poème ou le couteau", au titre lui-même révélateur, publié en 1948 au Mercure de France. Il est de ce fait impossible de séparer les genres dans cette œuvre en perpétuel mouvement, dans laquelle l'engagement présent – le couteau et la blessure du 8 mai 1945 – est inséparable de la perte de Nedjma, qui est également celle de la langue maternelle, cependant que « le poème » désigne en partie la nostalgie du "diwan", perception arabe de la poésie comme formant un tout, où le texte et la biographie sont liés de même que l'événement présent et sa résonance mythique. La tragédie n'est donc pas seulement le cycle théâtral *Le Cercle*

9. *Ombre gardienne*, Paris, Gallimard, 1961, p. 22-23.

des représailles (1959), que clôt le magnifique poème "Le Vautour", mais le lieu, dans l'œuvre entière, où l'histoire et l'engagement s'inscrivent dans une profondeur mythique, tant personnelle que collective, par laquelle Kateb rejoint à la fois, en la transformant, la tradition évoquée plus haut et la modernité littéraire la plus grande.

LES DÉSILLUSIONS DES INDÉPENDANCES : RÔLE DES REVUES ET DES GROUPES

Algérie

Les premières années de l'Indépendance de l'Algérie connurent une grande effervescence poétique, illustrant cette perception de la poésie comme indissociable des grands bouleversements collectifs. Président de la Commission culturelle du FLN, Mourad Bourboune apportait alors une dynamique qu'il accompagna lui-même d'une production rare mais de très grande qualité, comme ce long poème *Le Pèlerinage païen* (1965) dont la puissance iconoclaste préfigure celle de son roman, *Le Muezzin* (1968). Une première Union des Écrivains Algériens connut aussi quelques manifestations intéressantes, ainsi que les inévitables brouilles et conflits qui accompagnent dans tous les pays les surgissements de mouvements collectifs en poésie. Mais le coup d'État militaire du 19 juin 1965 devait apporter un coup d'arrêt à cette effervescence et installer très vite les jeunes poètes dans la rupture, alors même que le pouvoir tentait de canaliser la jeune création dont l'émission radiophonique de Jean Sénac, "Poésie sur tous les fronts", vite interdite, avait révélé la soudaine et violente explosion. Jean Sénac a heureusement publié une anthologie[10] de ces jeunes poètes qu'il avait fait connaître, tout comme il avait publié en 1965, l'année même du coup d'État, le premier recueil poétique de Rachid Boudjedra – dont on sait la fortune romanesque depuis *La Répudiation* (1969) –, *Pour ne plus rêver*. « Nous avons soif de lendemains de langage », disait Bachir Hadj-Ali dans *Que la joie demeure*, tandis que Jean Sénac caractérisait assez bien, dans l'introduction de son anthologie, la lassitude chez ces jeunes gens des discours de commémoration, et leur désir d'une parole iconoclaste face aux conformismes qui les étouffaient.

Car la Révolution, disait aussi Bourboune, est « aux mains des avorteurs, pressés de s'asseoir sur le trône[11] ». Et la castration se fait au nom des « exigences révolutionnaires », de « l'authenticité » planifiée. Cette « authenticité » était censée s'exprimer, en Algérie, dans la revue *Promesses*, dirigée au Ministère de l'Information par Malek Haddad devenu l'un des responsables officiels de la Culture[12]. Elle conduisait surtout à privilégier la platitude commémorative et l'autocélébration d'un régime de plus en plus coupé, précisément, de la « réalité sociale » dont il se réclamait. Or, si les numéros de *Promesses* restaient entassés dans les rayons des librairies, l'*Anthologie* de Jean Sénac s'y arracha en quelques jours. Il faut dire que l'un des thèmes préférés de ces jeunes poètes était la nuit de noces, à laquelle aussi bien Youcef Sebti – assassiné par les Islamistes en 1993 –, Hamid Skif que Rachid Boudjedra avaient consacré des textes particulièrement violents :

10. *Anthologie de la nouvelle poésie algérienne*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, coll. "Poésie 1", n° 14, 1971.
11. Le *Muezzin*, Paris, Christian Bourgois, 1968.
12. 19 numéros parus, de 1969 à 1974.

Aujourd'hui, on enterre mon chien de sexe. / Les Imams tout autour, / corbeaux des grandes fêtes, / Psalmodient / Son arrivée au paradis[13].

Le silence résigné / de Malika est ma fureur[14].

Maroc

Au Maroc, on trouve dans ces mêmes années l'expression contestataire, dans des revues comme *Intégral*, créée en 1966 par le peintre Melehi, et surtout dans la revue *Souffles*[15], qui fut de 1966 à 1972, sous la direction d'Abdellatif Laâbi, le point de départ de toute la nouvelle création littéraire de ce pays. Contrairement à celui des jeunes poètes groupés autour de Jean Sénac en Algérie, Rachid Boudjedra excepté, le rayonnement de cette revue dépassa de loin les frontières du Maroc. Les Algériens Malek Alloula, Hocine Tandjaoui, Mostefa Lacheraf, Rachid Boudjedra y publièrent des textes importants et un groupe de poètes algériens y donna, en 1968, le célèbre manifeste "Mutilation". Des Tunisiens aussi y écrivirent, ainsi que des Européens comme Bernard Jakobiak, qui fut parmi les membres fondateurs.

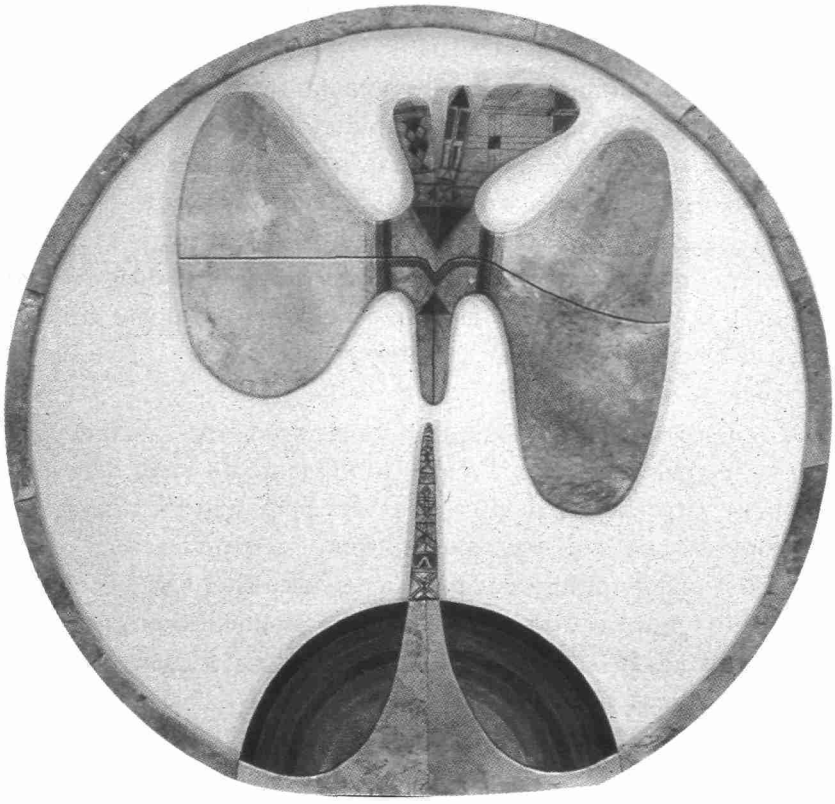
Cette revue, militante dès le départ, se radicalisera très vite avec notamment Abraham Serfaty. Elle fut interdite en 1972, en même temps qu'Abdellatif Laâbi et Abraham Serfaty étaient arrêtés.

La violence politique déclarée alors au Maroc semble, avec le recul, pouvoir expliquer en partie le soudain dynamisme littéraire marocain de la fin des années soixante, lequel devait se développer de façon spectaculaire dans les années soixante-dix, alors que les premières années de l'indépendance de ce pays avaient été plutôt celles d'une relative stagnation littéraire. *Souffles* et *Intégral* furent créés par des comités d'intellectuels engagés au lendemain des événements de 1965. De plus, après l'interdiction de *Souffles* et l'emprisonnement de Laâbi, suivis par le premier procès contre les "frontistes" (l'opposition d'extrême gauche) en 1973, le relais fut pris un temps, de 1973 à 1978, par une revue dont le jeu de mots du titre disait bien la référence : *Pro*-C[16]. De même, les recueils poétiques publiés alors aux éditions Atlantes, également dirigées par Abdellatif Laâbi, étaient à thématique explicitement politique.

Parmi les poètes de la mouvance de *Souffles*, Mohammed Khaïr-Eddine fut celui qui pratiqua le plus la dislocation des frontières entre les genres, parallèlement à une véritable "guérilla linguistique" contre la langue française. Et si l'écriture de Khatibi et surtout celle de Ben Jelloun sont plus de séduction que de violence, cette séduction n'en est pas moins, selon la formule célèbre de Khatibi, une « danse de désir mortel[17] ». L'écriture de Khaïr-Eddine dans les années soixante et soixante-dix – *Nausée noire* (1964), *Faune déterriorée* (1966), *Soleil arachnide* (1969), *Ce Maroc !* (1975) – est bien celle du séisme, par la violence politique de ses thèmes, mais surtout par celle qu'il fait subir à la langue comme aux genres consacrés, ce que fait

13. Hamid Skif, ***Anthologie de la nouvelle poésie algérienne***, ***op. cit.***, p. 107.
14. Ahmed Benkamla, ***ibid.***, p. 116.
15. Voir aussi ***Littérature francophone 1. Le Roman***, ***op. cit.***, p. 214-222.
16. Le sous-titre était « Pro-Culture », mais l'homophonie avec "Procès", c'est-à-dire avec l'actualité politique dominante au Maroc cette année-là, était évidente.
17. La ***Mémoire tatouée***, Paris, Denoël, 1971, p. 188.

aussi Abdellatif Laâbi dans son premier volume publié, *Race* (1967). Les recueils produits par Laâbi en prison seront plus didactiques – les titres en sont significatifs : *L'Arbre de fer fleurit* (1974), *Le Règne de Barbarie* (1976) et, enfin, *Sous le bâillon, le poème* (1981) –, conformément peut-être à une attente de ses lecteurs, pour qui il est devenu une sorte de symbole.



Farid Belkahia, *Aube II*. Encre sur peau tendue sur bois, 1984.

Cette dynamique de la contestation sera aussi le point de départ d'écritures qu'elle n'empêche guère d'être exigeantes : celle de Mostefa Nissaboury – *Plus haute mémoire* (1968), *La Mille et Deuxième Nuit* (1975) –, cosignataire avec Khaïr-Eddine du manifeste fondateur "Poésie toute" en 1964, et celle de Mohammed Loakira – *L'Horizon est d'argile* (1971), *Marrakech* (1975), *Chants superposés* (1977) en particulier – développent une poésie de la perte du lieu de mémoire aux sonorités remarquables. La polémique soulevée lors de la publication en 1976, sous la direction de Tahar Ben Jelloun, de l'anthologie *La Mémoire future* est cependant révélatrice du débat que connaissent toutes les poésies engagées, entre les exigences des œuvres personnelles et celles de la lutte collective dont elles sont souvent issues.

Tunisie

Une très belle revue, *Alif* – 11 numéros parus, de 1971 à 1980, sous la direction de Lorand Gaspar, Jacqueline Daoud et Salah Garmadi –, joua dans cette époque un rôle important, à la fois de plaque tournante pour la jeune poésie de tout le

Maghreb[18] et de porte ouverte vers l'extérieur. Mais les véritables stimulants pour l'éclosion de la poésie tunisienne francophone à la fin des années soixante furent indiscutablement la personne et l'œuvre de Salah Garmadi. Dans le pays maghrébin dont la culture arabe avait été le moins délabrée par la présence coloniale et où la littérature de langue arabe est très importante, Garmadi, par ailleurs fortement militant d'opposition, jouait harmonieusement avec la rencontre des deux langues d'expression dans ses travaux d'universitaire comme dans ses recueils bilingues tel *Avec ou sans et Allahma alhayya* (1970).

Il récusait ainsi avec humour, tout en le prenant à bras le corps, l'argument de la langue, pour utiliser pleinement les possibilités de dire l'interdit qu'offre plus volontiers l'espace de la langue française. Du fait peut-être d'une plus grande maîtrise du bilinguisme, la poésie tunisienne des années soixante et soixante-dix sait prendre avec l'engagement oppositionnel indubitable qui est le sien, une distance humoristique, qu'on trouve sous une forme parfois noire dans *Nos ancêtres les Bédouins* (1975), du même auteur, alors que l'autre grand poète qui se révèle dès cette époque, Moncef Ghachem, est peut-être encore plus grave dans son beau recueil *Car vivre est un pays* (1978).

Face à la dimension parfois tragique de textes comme ceux de Garmadi ou Ghachem, aux recueils trop rares, l'œuvre proliférante de Hedi Bouraoui[19], qui vit au Canada, peut surprendre par la candeur des bons sentiments internationalistes qu'elle développe sans recul mais à un rythme soutenu et avec des inventions linguistiques dont on ne mesure pas toujours la nécessité. On n'en appréciera que davantage la haute tenue poétique d'œuvres très personnelles comme celle de Sophie El Goulli – *Signes* (1973), *Nos rêves* (1974) –, ou encore celle de l'un des plus anciens poètes tunisiens francophones, Claude Benady, déjà signalé – *Un été qui vient de la mer* (1972), *Marguerite à la source* (1975).

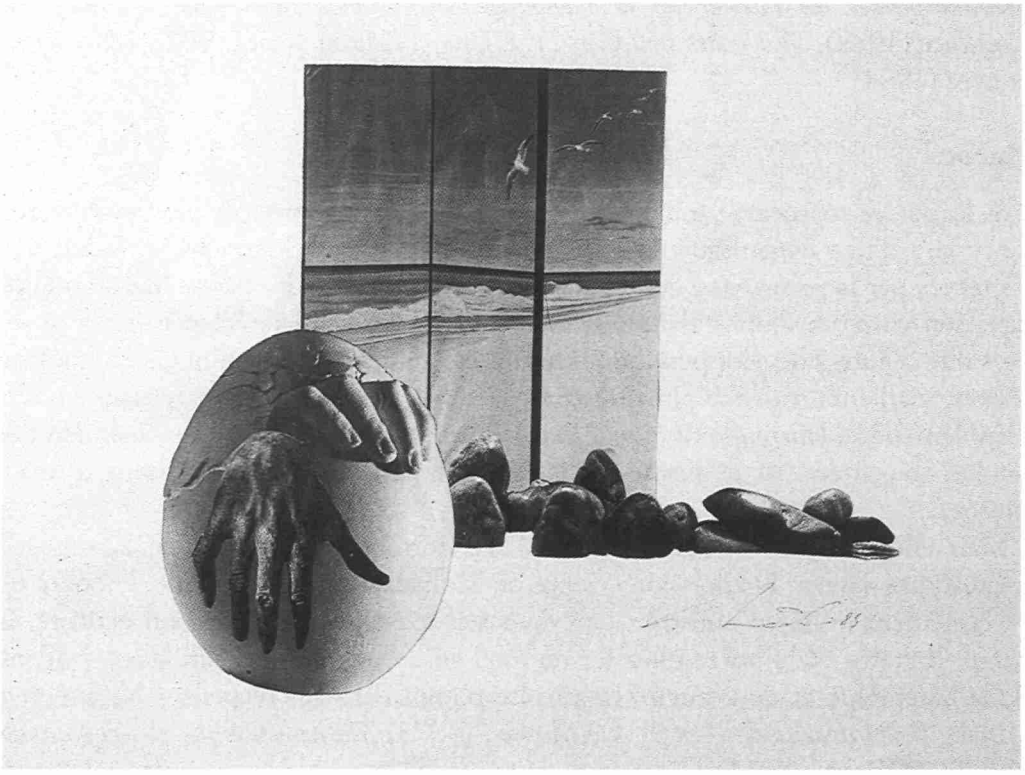
GRANDES LIGNES DE LA PRODUCTION ACTUELLE

La fin des années soixante-dix voit une stagnation de ces dynamiques de groupes cristallisées par quelques revues symboliques. Cette stagnation des expériences collectives est accompagnée, en même temps que du développement des œuvres de poètes déjà cités, du surgissement de nombreux jeunes poètes dont certains, comme Tahar Djaout en Algérie, vont devenir à leur tour, parfois, des symboles d'une nouvelle réalité politique tragique. Au Maroc et en Tunisie, la poésie se développera par une inscription pluriculturelle dans laquelle on peut voir la marque d'une reconnaissance littéraire acquise. La dépendance de l'écriture par rapport au politique va progressivement y reculer au profit de l'inscription dans une culture mondiale, dans une intertextualité où la question de l'identité sera de moins en moins vécue sur le mode du monologique.

18. *Alif* publia plus de textes algériens que de textes tunisiens.
19. Pas moins de quinze recueils entre *Musoktail* (1966) et *Nomadaime* (1995).

Tunisie

Cette libération de l'écriture au profit d'un dialogue des littératures et des mythologies se trouve surtout, en Tunisie, chez un poète comme Chems Nadir – de son vrai nom Mohammed Aziza. C'est toute la mémoire méditerranéenne qui bruisse, au travers d'un verbe souvent ample et savant, dans ses deux recueils aux titres programmatiques, *Silence des sémaphores* (1978) et *Le Livre des célébrations* (1983). Majid El Houssi – *Ahmeta*-O et *Iris Ifriqiya* en 1981 – lui aussi aime à croiser les différentes cultures entre lesquelles s'inscrivit son itinéraire biographique : l'Italie ici retrouve la Berbérie ancienne et Jugurtha, dans un dialogue entre les mythes dont l'écriture rappelle parfois celle d'Abdelwahab Meddeb. Ce dernier est certainement le romancier tunisien le plus important de ces dernières années[20], avec *Talismano* en 1979 et *Phantasia* en 1986, dont l'écriture pourrait aussi bien être qualifiée de poétique. On en retrouve le caractère quelque peu hautain et l'exigence souvent déconcertante dans son recueil tout aussi érudit, *Tombeau d'Ibn Arabi*, en 1987. Mais ce verbe hautain est sans doute, chez Meddeb, un moyen nécessaire pour réinscrire la culture arabo-musulmane dans une généalogie perdue, un des thèmes les plus importants de cette œuvre riche dont le projet est également philosophique.



Hédi Naïli, *Collage n° 5*. 1985.

La Méditerranée et ses cultures diverses tiennent aussi au cœur d'un jeune poète cherchant la rencontre entre arabité et francité dans une œuvre abondante,

20. Voir *Littérature francophone 1. Le Roman, op. cit.*, p. 235-238.

volontiers bilingue : Tahar Bekri – *Le Laboureur du soleil* (1983), *Le Chant du roi errant* (1985), *Le Cœur rompu aux Océans* (1988), *Poèmes à Selma* (1989), *Les Chapelets d'attache* (1993), *Les Songes impatients* (1997). Ces poèmes sont ceux du voyage et de l'exil, avec un travail souvent intéressant sur la rencontre des codes. L'exil est peut-être aussi une des motivations qui ont poussé le romancier et sociologue tunisien le plus reconnu, Albert Memmi[21], à nous livrer en 1990 un très agréable recueil où perce la nostalgie de la communauté juive de Tunis, *Le Mirliton du ciel*. Samir Marzouki quant à lui joue avec humour d'une rencontre entre cultures qu'il vit sans complexe, ce qui lui permet parfois une belle causticité dans ses deux recueils, *Braderie* (1990) et *Je ne suis pas mort* (1996), cependant que Moncef Ghachem continue une œuvre à la fois vigoureuse et sensuelle, où la mer tient une importante présence quasi physique – *Cap Africa* (1989), *Nouba* et *Orphie* (1997).

Les deux écritures tunisiennes les plus intériorisées et les plus profondes de ces dernières années sont celles, si différentes l'une de l'autre, de Abdelaziz Kacem – qui s'était signalé en français[22] en 1983 avec *Le Frontal* et qui a confirmé en 1994 la gravité de sa parole exigeante dans *L'Hiver des brûlures* – et d'Amina Saïd, même si les deux auteurs ne sont pas de la même génération. Amina Saïd est également la plus reconnue internationalement parmi les poètes tunisiens, pour des recueils dont la parution est à chaque fois un événement – *Paysages, nuit friable* (1980), *Métamorphoses de l'île et de la vague* (1985), *Sables funambules* (1988), *Feu d'oiseaux* (1989), *Nul autre lieu* (1992), *L'Une et l'Autre Nuit* (1993), *Marcher sur la terre* (1994).

Maroc

Si la poésie marocaine est née plus que ses deux voisines, et plus tardivement de ce fait, d'une dynamique de la violence politique, cette dernière se traduit dans les textes par la récurrence de la figure de l'errance. Obsédés par le Maroc meurtri dans son corps, bâillonné dans ses mots sous un « linceul de silence », ces poètes plus que d'autres développent leur écriture en mouvance, en « itinéraire », mot qui revient d'ailleurs souvent pour désigner la table des matières de romans comme l'emblématique *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun, par exemple. L'errance en effet est rendue obligatoire par le séisme qui a frappé le pays, à l'image de la ville d'Agadir sinistrée.

Mais elle est aussi et surtout celle d'une forme se réclamant de la « guérilla linguistique », selon l'expression célèbre de Mohammed Khaïr-Eddine, le poète qui l'a également le mieux illustrée, tant dans son existence que dans son écriture. Le banni, le héros et le poète chez lui ne font qu'un, dans une assimilation évidente de la biographie et de l'œuvre. La révolte rejoint dans ses recueils – *Nausée noire* (1964), *Soleil arachnide* (1969), *Ce Maroc !* (1975), *Résurrection des fleurs sauvages* (1981), *Mémorial* (1991) – une représentation de la personne du poète personnellement confrontée à celle du roi, dans une marginalité dont l'aspect volontiers délirant fait sens. Le poète errant devient ainsi dans son personnage, avec lequel l'homme s'est confondu jusqu'à sa mort en 1995, une vivante incarnation du collectif

21. Voir *ibid.*, p. 230-233.
22. Il écrit également en arabe.

et de la poésie à la fois. Et ce jusque dans ses violentes contradictions, parmi lesquelles son retour au Maroc de 1980 à 1989 n'est pas la moindre.

Tout autre est la fonction fondatrice de l'action, plus encore que de l'écriture, chez Abdellatif Laâbi. Si Khaïr-Eddine a participé à la fondation de la revue *Souffles*, Laâbi l'a fait vivre et a confondu avec elle sa propre existence. Mais précisément on arrive là à une autre continuité entre l'homme et le poète : ainsi les lettres de prison de Laâbi à sa femme Jocelyne dans *Chronique de la citadelle d'exil* (1983) apparaissent-elles indissociables des poèmes. On n'en appréciera que plus, dans *Les Rides du lion* (1989), la distance prise par l'auteur, après sa libération, avec la figure dans laquelle on l'avait quelque peu figé ; ce récit autobiographique introduit d'une manière fort intéressante un dédoublement de la personne à travers les formes poétiques traditionnelles arabes de la *rihla* (itinéraire) et des *maqamat* (séances), qui nous montre qu'en poésie au moins rien n'est donné d'avance. Depuis la sortie de prison de l'auteur, l'œuvre poétique de Laâbi se développe à travers des recueils où l'expérience de la répression et du cri – encore centrale dans le dernier recueil paru, *Fragments d'une genèse oubliée* (1998) – est, en quelque sorte, réévaluée, tant dans une dimension politique plus générale que dans un approfondissement personnel d'une grande richesse, dont la polyphonie tragique est parfois saisissante, comme on pourra en juger par la lecture de *Discours sur la colline arabe* (1985), *L'Écorché vif* (1986), *Tous les déchirements* (1990), *Le Soleil se meurt* (1992), *L'Étreinte du monde* (1993), *Le Spleen de Casablanca* (1996).

Chez Tahar Ben Jelloun, le plus reconnu des écrivains marocains, la confusion entre la biographie et l'écriture serait plus difficile, ne serait-ce que parce que dès l'époque de *Souffles*, dont il était l'un des poètes[23] les plus accomplis avec des recueils comme *Hommes sous linceul de silence* (1971) ou *Cicatrices du soleil* (1972), il vivait déjà en France. Ceci ne l'empêche pas de faire du corps meurtri de son pays et de ses paroles interdites des thèmes de choix dans une écriture à la grande densité onirique, là encore souvent commune à ses poèmes et à ses romans. La blessure, chez lui, trouve une parole d'autant plus forte qu'elle passe souvent par les mots de la tendresse, les images de la nature et des rêves proliférants. Après la blessure marocaine des deux premiers recueils, il consacre à la Palestine *Le Discours du chameau* (1974), et à la guerre du Golfe le recueil bilingue, *La Remontée des cendres* (1991), où ses textes alternent avec les textes en arabe de Kadhim Jihad, inscrivant ainsi la poésie de Tahar Ben Jelloun dans une sorte de voix collective de l'ensemble des pays arabes meurtris, qu'on avait déjà trouvée en 1980 dans *À l'insu du souvenir*.

S'il n'a pas, comme Tahar Ben Jelloun, été consacré par le roman, Mohammed Loakira n'en développe pas moins une œuvre poétique de grande qualité, dont l'errance est peut-être un des thèmes majeurs et qui offre, avec une belle régularité, une perception très personnelle des espaces de vie ou d'absence et une grande exigence d'écriture – *Chants superposés* (1977), *Moments* (1981), *Semblable à la soif* (1986), *Grain de nul désert* (1994). De plus, cet écrivain crée dans un dialogue

23. Ses recueils, presque tous publiés chez Maspero, puis aux éditions du Seuil, sont cependant moins nombreux que ses romans. – Pour ses romans, voir *Littérature francophone 1. Le Roman, op. cit.*, p. 216-220.

fréquent avec des peintres marocains, dont on sait qu'ils représentent une école particulièrement riche.

Cette attention à la rencontre des langages est également une des préoccupations majeures du poète Abdelkebir Khatibi dont la théorisation de la « bi-langue » ou de l'« aimance » a été la plus féconde[24] pour la création et la définition identitaire marocaines. Car s'il a participé activement à l'expérience de *Souffles*, Khatibi présente le poète comme *Le Lutteur de classe à la manière taoïste* (1976), titre de son premier recueil. Les deux recueils suivants – *Dédicace à l'année qui vient* (1986), *Le Livre de l'aimance* (1995) – poussent à l'extrême cette dialectique du silence et de la parole, que projette une écriture du désir particulièrement exigeante.

Bien d'autres noms seraient à citer dans cette poésie marocaine, comme ceux d'Abdallah Bounfour – *Atlassiques* (1980) –, Mohammed Alaoui Belrhiti – *Ruines d'un fusil orphelin* (1984) –, Noureddine Bousfiha – *Safari au sud d'une mémoire* (1980) –, Abdelmajid Benjelloun – *Êtres et choses le même silence* (1976) – et de beaucoup d'autres. Par la focalisation qu'elle opéra, dès l'époque très politisée de *Souffles*, sur l'écriture elle-même autant que sur ses contenus, par la rencontre qu'elle a systématisée entre univers culturels différents mais aussi avec d'autres langages comme la peinture, la poésie marocaine est certainement la plus préoccupée par la modernité de son dire.

Algérie

Du fait du semi-monopole de l'État sur l'édition, s'opère au prime abord, dans les années soixante et soixante-dix, une sorte de bipartition de la production poétique algérienne : les poètes les plus novateurs – comme Nabile Farès, Tahar Djaout, Hamid Tibouchi, Habib Tengour et surtout Mohammed Dib – publient leurs textes à l'étranger, cependant que les éditions nationales algériennes retiennent plutôt des poètes à la thématique tiers-mondiste ou commémorative plus proche de celle du discours officiel, comme Ahmed Aroua – quatre recueils en 1969 –, Nadia Guendouz – *Amal* (1968), *La Corde* (1974) –, Lazhari Labter – *Novembre, mon amour* (1978) – et même Assia Djebar – *Poèmes pour l'Algérie heureuse* (1969). Pourtant les choses ne sont pas si simples : Noureddine Aba, dont les textes sont de solide facture consacrée et dont la thématique rejoint parfois celle des précédents, a publié son œuvre abondante – *Gazelle après minuit* (1978), *C'était hier Sabra et Chatila* et *Gazelle au petit matin* (1983), *Mouette, ma mouette* (1984) – entièrement à l'étranger. Il est vrai que ses thèmes, d'un bel humanisme qui l'a conduit à créer dans les années quatre-vingts un Prix-Noureddine-Aba – devenu jusqu'à la mort du poète, en 1996, une référence pour la consécration des écrivains algériens –, sont bien plus diversifiés que ceux du discours officiel algérien puisque l'amour, entre autres, y tient une place importante. Inversement, Djamal Amrani est probablement le poète le plus publié par la SNED ou l'ENAL[25] qui lui succéda – *Bivouac des certitudes* (1968), *Aussi loin que mes regards se portent* (1972), *Entre la dent et la mémoire* (1981), *La Plus Haute Source* (1983), *Au jour de ton corps* (1985), *Déminer la mémoire* (1986), *Vers l'amont* (1989) –, sans compter ses textes innombrables dans

24. Dans ses romans surtout. – Voir *ibid.*, p. 220-222.
25. SNED : Société Nationale d'Édition et de Diffusion ; ENAL : Entreprise Nationale Algérienne du Livre.

la presse nationale. Mais s'il reprend souvent des aspects du discours officiel, il sait aussi le miner par une exaltation toute méditerranéenne du corps, ce qui le rapprocherait plutôt de Jean Sénac.

Parmi les nouveaux poètes surgis dans la rupture des années soixante-dix, il convient de citer d'abord Nabile Farès, plus connu lui aussi pour ses romans[26], mais qui, d'emblée, dynamita ce genre par une écriture diversifiée. Car si *Le Chant d'Akli* (1971), *Chants d'histoire et de vie pour des roses des sables* (1978), *L'État perdu* (1982), *L'Exil au féminin* (1986), *Le Voyage des exils* (1996) sont présentés comme recueils poétiques, c'est plus comme poème que comme roman que se lit un très beau texte comme *L'Exil et le désarroi* (1976). En fait, il en va chez Farès, comme chez le Marocain Khaïr-Eddine par exemple, d'un refus fondamental de la clôture de tout langage. La blessure politique, celle de la révolution trahie, celle de l'occultation du fond berbère et païen du Maghreb ou, plus profondément, celle de la violence de ce monde, est toujours violence langagière. C'est pourquoi la parole écrite chez lui est souvent dévorée par l'oralité de l'ogresse, et quand celle-ci se tait, le texte exhibera jusque dans sa matérialité, comme dans *L'État perdu*, sa propre impossibilité, quitte à déconcerter les lecteurs les mieux disposés.

Depuis son assassinat en 1993, Tahar Djaout est malheureusement devenu une sorte de symbole de la parole dérangeante, qu'il représentait politiquement plus comme journaliste[27] que comme poète. Pourtant, dans l'une ou l'autre activité on retrouve, sous la gravité des thèmes, ce qui est peut-être le plus insupportable pour l'obscurantisme : une écriture essentiellement ludique, jusqu'à la gratuité apparente parfois dans ses recueils poétiques – *Solstice barbelé* (1975), *L'Arche à vau-l'eau* (1978), *Insulaire & Cie* (1980), *L'Oiseau minéral* (1982), *Pérennes* (1996) – ; et de cette gravité malicieuse, la tendresse non plus, comme celle d'émouvantes évocations d'enfance, n'est jamais bien loin.

La dimension ludique de l'écriture est comparable chez Habib Tengour. Le jeu et la provocation culturelle sont, là aussi, une manière appréciable de contrer la pesanteur des discours de pouvoir dont le mensonge est désigné, indirectement, par la déconstruction de textes dont le mythe d'Ulysse – et son errance entre les formes comme entre les époques et les discours – pourrait bien être un point focal, s'il fallait absolument en trouver. Et, là encore, il est difficile de séparer la poésie des recueils présentés comme tels – *Tapapakitaques* (1976), *La Nacre à l'âme* (1981), *Schistes et Tahmad II* (1983), *L'Arc et la cicatrice* (1983) – de la prose ou des jeux avec l'autobiographie de ces récits poétiques baroques que sont *Le Vieux de la Montagne* (1983), *Sultan Galièv ou la rupture de stocks* (1985), ou *L'Épreuve de l'Arc* (1990).

On ne peut manquer de citer encore, parmi bien d'autres, Hamid Tibouchi, également peintre-graphiste de talent – *Mer ouverte* (1974), *Soleil d'herbe* (1974), *Il manque l'amour* (1977), *D'ailleurs, ça ne peut plus durer* (1978), *Parésie* (1982), *Pensées neige et mimosas* (1994) –, Ahmed Azeggagh – *Les Récifs du silence* (1974), *Blanc, c'est blanc* (1987) –, Arezki Metref – *Mourir à vingt ans* (1974), *Abat-jour* (1991) –, Ahmed Kalouaz – *Cette cité coincée* (1977), *Attention fragiles* (1997) –, Ghaouti Faraoun – *Fortifications pour vivre* (1978), *Mémoire excisée* (1981) –, Amine Khan

26. Voir *Littérature francophone 1. Le Roman, op. cit.*, p. 198-199.
27. Essentiellement à *Algérie-Actualité*. Peu de temps avant sa mort, il venait de fonder lui-même l'hebdomadaire culturel et politique, *Ruptures*, qui ne lui a pas survécu.

– *Colporteur : poèmes prosaïques, 1972-1975* (1980), *Visions du retour de Khadidja à l'opium* (1989) –, Abderrahmane Lounès – *Poèmes à coups de poing et à coups de pied* (1981), *Noces de cendre* (1985) –, Rabah Belamri – *Les Herbes de l'âme* (1992), *Pierres d'équilibre* (1993), *Corps seul* (1998) –, Mohamed Sehaba – *Chronique du silence* (1986) –, Rachid Boudjedra – *Greffe* (1984) –, Abdelmajid Kaouah – *La Jubilation du jasmin* (1986) –, Jamel Eddine Bencheikh – *Les Mémoires du sang* (1988), *Jardin pour René Char* (1989), *Transparence à vif* (1990), *Alchimiques* (1991), *Parole montante* (1996).

L'ŒUVRE DE MATURITÉ DE MOHAMMED DIB

Le plus grand poète maghrébin, on l'a dit dès le début, est sans conteste Mohammed Dib, dont l'œuvre embrasse toute l'histoire de cette littérature maghrébine francophone puisque son premier poème important, "Véga", était publié en 1947 dans la revue *Forge*, à Alger, et qu'il vient de nous donner en 1998 un très beau recueil, *L'Enfant-jazz*, montrant une fois de plus le constant renouvellement de son écriture, une fois encore différente de celle de son recueil précédent, *L'Aube Ismaël* (1996). C'est pourquoi on a choisi de terminer ce bref panorama sur les textes de maturité de Dib, même si ce qu'on va y décrire est en fait une constante de toute l'œuvre, dès avant les romans de la trilogie "Algérie" pour lesquels Mohammed Dib est le plus connu[28].

L'inspiration orphique est, dès le poème "Véga", une constante de l'œuvre dibienne. Cependant l'écriture comme la parole est femme, et de la femme elle tire sa « tiède matière de désir[29] », tout comme sa fonction salvatrice de nomination de l'être. Habel est ce héros qui se confond en partie avec l'écriture, et à qui toutes les choses viennent demander un nom. Inversement, le poète de *Feu, beau feu* (1979) est celui qui demande à la femme, à travers l'intensité érotique de son dire : « passante nomme-moi » (p. 99).

La femme à laquelle s'adresse le poète de *Feu, beau feu* « redonne la main au chant qui se désole dans la pierre et à la pierre elle-même qui erre orpheline sans gîte » (p. 95). C'est bien par son pouvoir de nommer qu'elle met fin à l'orphelinage. Aussi cette parole est-elle tout autant silence. Car si la femme est la parole qui délivre, elle est aussi celle qu'on trouve au-delà de la mort, dans "plus noir eros", dernier groupe de poèmes d'*Omneros* (1975), alors même que "thanateros" a déjà célébré l'union de l'amour – et du verbe – avec la mort :

> *puis antérieur à toute parole / comme une obscurité oublieuse / l'agenouillement d'une chevelure*[30].

Si l'amour et l'écriture sont nomination de l'être, ils en sont aussi la perte. Cette perte est bien souvent la réponse ultime, le sens même et l'absence vertigineuse de sens. Entre la nomination de l'être et sa perte, l'amour, comme l'écriture, habitent

28. Voir *Littérature francophone 1. le Roman, op. cit.*, p. 189-190.
29. *Omneros*, Paris, Seuil, 1975, p. 21.
30. *Ibid.*, p. 143.

donc un lieu de l'entre-deux où tous les contraires s'échangent. Lieu privilégié entre un espace et un autre, entre un sens et son contraire, mais aussi entre une parole et son locuteur, entre ma voix et "l'autre voix" issue de cet espace insondable qui me fait face et dont j'entends la parole sous ma propre voix.

Ces jeux sur le rapport ambigu entre la parole et le sens auront du moins montré la vanité de poursuivre un sens toujours fuyant, dans une chasse où le gibier n'est peut-être pas celui qu'on pense. La parole ne préserve l'être que si elle accepte de jouer avec le sens comme avec l'objet, au lieu de chercher comme le « cri qui court » à les emprisonner. Le langage, lorsqu'il se veut pouvoir par la saturation du sens, devient obésité :

> *Il restera toujours un chaînon il restera toujours une fourmi il restera toujours une étoile et le mot sur la page refusera de s'inscrire complètement et vous recommencerez à recomposer ses lettres dans tous les sens et il en naîtra des mots masqués avec lesquels votre savoir grossira jusqu'à l'obésité et l'obésité occupera le trône*[31].

Par delà son rapport aisément identifiable avec l'actualité politique du moment, auquel elle doit certes une part essentielle de son dynamisme, la poésie maghrébine tout entière n'a-t-elle pas montré dans toute son histoire un rapport problématique avec le pouvoir du sens ? Et n'est-ce pas dans ce rapport de désir et de défiance à la fois que se dessine dans les littératures du Monde entier la liberté même de la parole poétique ?

31. "Pouvoirs" in *Formulaires*, p. 81. – Notons que le titre du poème renvoie à sa signification politique.

VIÊT NAM

Il ne faut pas se dissimuler que la poésie vietnamienne francophone est une *terra incognita* de la critique littéraire. Cependant, elle ne saurait être négligée, tant en ce qui concerne le nombre que la qualité d'un certain nombre de poètes. De 1913, date de la parution de *Mes heures perdues* de Nguyên Van Xiem, à nos jours, ont peut recenser dix-sept auteurs, et une trentaine de plaquettes, compte non tenu des publications en revue qui n'ont pas été inventoriées.

UNE LITTÉRATURE COLONIALE ENTRE DEUX TRADITIONS

Cette fragile branche de la littérature francophone est en partie issue d'un rameau, lui ausssi presque inconnu, de la poésie française, la poésie exotique indochinoise des auteurs coloniaux. Cette poésie, à sa naissance, a d'autre part entretenu des rapports étroits avec la nouvelle poésie en langue vietnamienne qui, dans les années trente, s'éloigne formellement et thématiquement du modèle chinois pour s'acculturer à la tradition occidentale à travers le modèle français. De ce fait, paradoxalement et parfois contradictoirement, les poètes vietnamiens de langue française sont à la fois les hérauts de leur culture d'origine et les contempteurs des formes poétiques de leur ancienne tradition.

La littérature coloniale "indochinoise" ne se borne pas au roman. Entre 1894 et 1939, Raphaël Barquissau a recensé cinquante et une plaquettes dont vingt-huit ont été publiées en France, parfois chez les grands éditeurs parisiens, Lemerre (7), Fasquelle (1), Plon (1). C'est notamment Lemerre, éditeur attitré des poètes, qui publie, en 1894, *Les Fleurs du Mékong* de Maurice Olivain[1]. Quand René Crayssac publie en 1917, dans la *Revue indochinoise*, une série d'articles sur *Les Poètes français de l'Indochine*, vingt et un recueils ont déjà été édités, dont onze en France. Certes nombre de ces poètes distillent en vers boiteux les lieux communs de la littérature coloniale, l'opium, la congaïe, le mandarin raffiné et cruel, le pittoresque des coutumes indigènes. Cependant, certains échappent à cette médiocrité et méritent l'éloge de Louis Malleret : « La poésie exotique d'inspiration indochinoise présente pourtant une originalité certaine si on la compare à ses équivalents issus du seul terroir français. La vision directe s'est substituée à la vision livresque. Elle est

1. R. Barquissau, *L'Asie française et ses écrivains*, Paris, Jean Vigneau, 1947.

plus diverse, moins artificielle, plus pénétrante parfois[2]... » Trois noms en particulier peuvent être cités : celui d'un administrateur colonial, Alfred Droin, qui publie en 1907, à Paris, chez Fasquelle, *La Jonque victorieuse*, celui d'Alfred de Pouvourville, officier, futur animateur du lobby colonial, avec *Rimes d'Asie* (Paris, Figuière, 1912), celui de Jeanne Leuba, épouse de M. Parmentier, responsable du service archéologique de l'École Française d'Extrême-Orient, avec *Tristesse du soir*, éditée par Plon en 1913. Ce qui nous intéresse ici, c'est moins la qualité et la tonalité des œuvres de ces trois poètes, bien mise en évidence par Patrick Laude[3], que leurs modèles de référence qu'ils ont transmis aux poètes vietnamiens. Alfred Droin, influencé par Vigny, Baudelaire et Sully Prudhomme, défend une esthétique de la clarté et du naturel, formellement proche du Parnasse, dont se réclame également Alfred de Pouvourville qui privilégie le sonnet sous l'égide de Leconte de Lisle, tout en développant les thèmes de la poésie symboliste. Jeanne Leuba, plus difficile à rattacher à un courant littéraire, manifeste cependant une sensibilité qui la rapproche d'Anna de Noailles. Ces poètes, bien sûr, ont noué des relations avec les écrivains vietnamiens francophones ; et il n'est pas sans intérêt de rapprocher leurs filiations poétiques des choix de traduction faits par les Vietnamiens, avant la Seconde Guerre mondiale.

C'est entre 1917 et 1937, sous l'impulsion d'une nouvelle génération sortie des écoles françaises, que les traductions vont se multiplier et se diversifier[4]. Entre ces deux dates, trois cents pièces sont traduites. En tête, viennent les romantiques avec Lamartine (41), Hugo (35), Musset (33), suivis de Ronsard (21) et Verlaine (19). Certains poèmes donnent lieu à des traductions multiples comme "L'Isolement" (12) et "Le Lac" (11) de Lamartine, "Sonnet sur la mort de Marie" (10) de Ronsard, "La Chanson d'automne" (7) de Verlaine et "Le Vase brisé" (7) de Sully Prudhomme[5]. À partir des années trente, du fait de la forte pénétration de la francophonie dans l'élite, la majorité des intellectuels et écrivains vietnamiens peuvent accéder aux textes originaux et s'intéressent particulièrement aux parnassiens et aux symbolistes. À l'influence des poètes coloniaux et des traductions s'est donc ajoutée celle des lectures directes, avec une prédilection pour des thèmes comme la mélancolie, la fuite inexorable du temps, le poids du destin, en consonance avec l'esprit d'une époque qui se caractérise par une crise d'identité face à la violence coloniale et la pénétration des valeurs occidentales.

Tous ces facteurs ne contribuent pas seulement, comme nous le verrons, à déterminer les orientations de la poésie vietnamienne francophone ; ils contribuent aussi, au début des années trente, à influencer la poésie en langue vietnamienne sous l'étendard de la "poésie nouvelle". On assiste à une double révolution, thématique et formelle. Les innovations techniques, abandon du huitain régulier des Tang, regroupement des vers en strophes, emploi des rimes croisées et embrassées, du rejet et du contre-rejet, apparition du vers libre, coïncident, chez nos poètes, avec

2. L. Malleret, "L'Extrême-Orient vu par quelques poètes français", *Bulletin de la Société des Études Indochinoises*, nouvelle série, t. XXXI, n° 2, 2e trim. 1956, p. 14-15.
3. P. Laude, *Exotisme indochinois et poésie (Étude sur l'œuvre poétique d'Alfred Droin, Jeanne Leuba et Alfred de Pouvourville)*, Paris, Sudestasie, 1990.
4. Pham Dan Binh, "Romantisme vietnamien et poésie française (1917-1937), Histoire des traductions", *Cahiers d'études vietnamiennes*, 10, 1989-1990, p. 15-18, Université de Paris VII, UFR de Langues et Civilisations orientales, Section d'études vietnamiennes.
5. Pham Dan Binh, "Romantisme vietnamien et poésie française (1917-1937)", *ibid.*

une nouvelle inspiration : « Libérés des contraintes morales ceux-ci peuvent peindre tous les sentiments personnels et les pulsations obscures de leurs cœurs[6]. » Cette libération des contraintes de la poésie vietnamienne classique et ce renouvellement de l'inspiration ne sont en aucun cas assimilables à une déculturation. Ils aboutissent au contraire, si l'on suit le professeur Pham Dan Binh, « à une prise de conscience et des ressources de notre propre poésie et des ressources de notre langue nationale[7] ». En d'autres termes, la confrontation avec une autre culture ne signifie pas l'effacement de la culture d'origine. C'est pourquoi la poésie vietnamienne francophone, comme la "nouvelle poésie" vietnamienne, par son enracinement privilégié dans certains courants de la poésie française, le romantisme, le Parnasse et surtout les courants symbolistes, peut parfois « rejoindre la poésie orientale dans sa magie évocatrice[8] ». En retraçant sa génèse et en inventoriant ses thèmes nous pourrons constater que ce va-et-vient entre deux traditions, fil rouge de son évolution, se traduit dans le meilleur des cas par un enrichissement mutuel.

L'histoire de la poésie vietnamienne de langue française peut être divisée en trois périodes : de 1913 à 1944, c'est le temps de l'apprentissage, sous influence coloniale ; de 1945 à 1975, celui d'une maturation fragilisée par les guerres ; depuis 1975, celui de la crise et de la dispersion.

Le recueil *Mes heures perdues* (1913), de Nguyên Van Xiem, ingénieur électricien sorti des écoles Lavoisier et Bréguet de Paris, mort prématurément à trente ans, est généralement considéré comme la date de naissance de la poésie vietnamienne francophone. Le titre même est un hommage à Félix Arvers[9]. Cette plaquette parue à Hanoï, la même année que *Tristesse du soir* de Jeanne Leuba et *Sous les flamboyants* de René Crayssac, s'alimente aux mêmes sources que les auteurs coloniaux, les romantiques, Baudelaire, le Parnasse, les symbolistes. La forme est parfois scolaire et maladroite, comme dans la ballade "La Pimpolaise". D'autre part, sans doute en raison de ses liens avec les écrivains coloniaux, Nguyên Van Xiem n'évite pas toujours les poncifs, comme dans le sonnet "Le Fumeur d'opium". Mais il peut faire preuve de virtuosité quand il choisit les vers de 3 pieds pour célébrer "L'océan", dans le droit fil des *Djinns*, de Victor Hugo :

> *Dans mon âme / Monte et clame / Le spleen noir. / Comme pleure / À cette heure / L'eau ce soir*[10].

Mais les modèles occidentaux composent avec la culture d'origine. La pièce "Harmonie du soir" répond aux mêmes choix formels que son modèle baudelairien, mais développe une sensibilité différente ; alors que Baudelaire essaie de remonter le fil du temps, Nguyên Van Xiem « se laisse emporter par le temps dans une résignation au sort, pour suivre la loi d'anéantissement[11] ». Mais Nguyên Trong Hiêp et Nguyên Van Xiem sont en quelque sorte les deux hirondelles qui annoncent le printemps de la poésie vietnamienne francophone qui attendra pour éclore la

6. Pham Dan Binh, "Littérature vietnamienne et apports français au début du XXe siècle", *op. cit.*, p. 65.
7. *Ibid.*, p. 69.
8. *Idem.*
9. *Ibid.*, p. 10.
10. Nguyên Van Xiem, *Mes heures perdues*, Saïgon, UNION, 1913, p. 28.
11. *Idem.*

Diem Phung Thi, *Le silence*. Sculpture.

deuxième partie des années trente, alors que s'impose la "nouvelle poésie" en langue vietnamienne qui puise aux mêmes sources d'inspiration et développe en partie les mêmes thèmes.

LES HARMONIES AMBIGUËS

Parmi ces poètes qui, dans l'entre-deux-guerres, ont choisi de passer à la langue française, Pham Van Ky (1916-1992) est le plus connu et probalement le plus talentueux. En 1936 il reçoit le premier prix de poésie des Jeux Floraux d'Indochine pour *Une voix sur la voie*. Dans *Hué éternelle*, comme le souligne à juste titre Cung Giu Nguyên : « Le Parnasse contemporain semble faire influence et les humanités extrême-orientales, dont il est imprégné grâce aux savants européens, parsèment ses écrits[12]. » Il décrit, par exemple, en ces termes, les tombeaux de Hué :

12. Cung Giu Nguyên, *La Littérature vietnamienne francophone*, Nha Trang, Cercle Francophone, 1993.

L'étang maragoin est une immense corbeille / De perle et de gaze pure et pulpe céladon / Il désespère et rit du vol fou de l'abeille / Bien que tout son éclat se parachève en don[13].

Mais derrière cette prégnance de la tradition, se dissimulent le poids des rites et la décadence d'une civilisation millénaire que Pham Van Ky évoque dans un sonnet de *Fleur de jade* :

Le vieux lettré d'Annam que l'absolu façonne / Voit s'élargir chaque heure autour de sa personne / Le cercle l'isolant net d'un siècle bâtard. / Et, voulant redresser les destins annamites / De ses ongles de femme il saisit mais trop tard / Le pinceau trop ténu que rongent les termites[14].

Cette présence de la culture d'origine peut avoir une connotation positive, en particulier quand elle s'enracine dans la civilisation agraire et sa culture orale :

Douceur du matin sur la rizière / Une mince fumée ondule dans l'air pur / Au-dessus des champs verts, des crabiers / Évoluent en planant, les ailes parallèles[15].

Mais le sentiment de la fuite du temps et du caractère fragile de la gloire passée n'est jamais loin :

Le silence du val et les chiendents sauvages / Qu'interrompent quelquefois un grillon monotone, / Des guerriers de jadis et de leurs sabres d'orage / Que reste t-il de plus au soleil de l'automne[16].

Chez Pierre Do Dinh (1907-1970), converti au christianisme, ni sentiment de déclin, ni inquiétude, mais accomplissement, par une synthèse harmonieuse avec les valeurs ancestrales. Même si cette conviction qu'il développe dans "Le grand tranquille", avec des accents claudéliens, est parfois nimbée de nostalgie :

Pour vous suivre j'ai quitté le vieux Boudha dans / la pagode et les fées qui me font encore signe / Et le petit temple sous le banian au bout du fleuve nocturne, / Et maintenant je suis heureux et tranquille, / Sachant que toutes ses choses sont remises dans la grange / éternelle et remises en bonne place[17].

Cette période d'apprentissage terminée, la poésie vietnamienne francophone aurait pu, après 1945, trouver son plein épanouissement, sans les guerres. Cependant l'œuvre de Vo Long Te, autre auteur chrétien, disciple de Claudel, au sud Viêt Nam celles de Tran Van Tung (1915-1987) et surtout de Pham Van Ky, sur la scène littéraire française, sont le signe d'une certaine maturation. Répondant à une interview des *Nouvelles littéraires*, le 11 avril 1954, Pham Van Ky s'exprime en ces termes :

13. Pham Van Ky, *Hué éternelle*, Paris, Éd. de la Nouvelle Revue Indochinoise, 1938, p. 67.
14. Pham Van Ky, *Fleur de jade*, Paris, Éd. du Livre moderne, p. 92.
15. Lê Thanh Khoi, L'*Offrande des tubéreuses*, Hanoï, Taupin, p. 15.
16. *Ibid.*, p. 68.
17. Pierre Do Dinh, "Le grand tranquille", *Présence Francophone*, n° 9, automne 1974, p. 94-96, première publication en 1937.

À ce besoin d'ambiguïté de la langue française qui correspond au nôtre et à ce que vos symbolistes me révèlent sur les interférences du sens et du son, sur le sens premier et le sens exquis, je tente d'opposer harmonieusement ce que nos taoïstes entendent par le "savoir oratoire", ce que nos bouddhistes entendent par "l'enseignement par le sourire" et, toutes proportions gardées, ce que nos confucianistes entendent par les désignations correctes. Et ainsi, je ne quitte pas mon terroir natal tout en adhérant librement à la culture française. Mais tant qu'il n'y aura pas en moi fusion des deux, il y aura déséquilibre où équilibre instable. Et ce merveilleux état m'exauce à souhait, tout équilibre aboutissant... à un point mort[18].

Peu nombreux, dispersés, en France et au Viêt Nam mais aussi en Belgique et au Canada, ces poètes étaient cependant membres à part entière de la communauté des écrivains vietnamiens francophones, réseau d'amitiés et d'interconnaissances, certes peu organisé, mais pourvu, grâce à sa présence sur la scène littéraire parisienne, d'une certaine conscience de groupe. Après 1975, cettte communauté se déstructure : au Viêt Nam, la francophonie régresse au point que les écrivains vietnamiens de langue française n'y publient plus ; les Vietnamiens francophones qui ont dû s'exiler aux États-Unis et en Australie tendent à perdre leur culture française ; ceux qui vivent en France et dans les pays francophones, en s'assimilant, tendent à se couper de leurs racines vietnamiennes. De ce fait, le biculturalisme, assise indispensable de la littérature vietnamienne francophone, est en net recul. Dans cette perspective, on ne peut plus véritablement parler de poésie vietnamienne francophone, mais de poètes francophones, individus isolés, qui continuent à écrire en français, dans l'attente de temps meilleurs. Avec tout l'arbitraire de choix personnels, nous voudrions en citer cinq : Cung Giu Nguyên, Du Huu Quyn, Xuan Phuc, Lê Huu Khoa et Ngo Tu Lap.

Cung Giu Nguyên (né en 1919), reconnu comme l'un des auteurs majeurs de la littérature vietnamienne francophone dans les années cinquante, notamment pour son roman *Le Fils de la baleine* (Fayard, 1956), a choisi de rester au Viêt Nam, à Nha Trang, et de ce fait, n'a pu faire éditer qu'une faible partie de son œuvre. Il a pu néanmoins publier dans une revue française les fragments de *Texte profane,* poème qui révèle une écriture originale, bien éloignée des modèles romantiques et symbolistes des écrivains de sa génération :

Certes ton nom n'est pas Béatrice, et je t'avais ainsi nommée en souvenir de Dante l'infortuné convive au banquet de la vie à l'éternel midi. Divers noms sont donnés à ma patrie à chaque tournant de sa longue vie. J'aurais voulu sous un autre vocable désigner la toute mienne la vraie patrie dont je rêve celle qui ne serait que grâce bonheur liberté celle que je croyais avoir perdue et qu'enfin grâce à toi j'ai retrouvée[19].

L'influence de la poésie française contemporaine est tout à fait perceptible dans *Chant d'amour de gloire et de guerre* de Du Huu Quyn, cri de protestation contre la guerre du Viêt Nam :

18. Cité par Pham Dan Binh, "Écrivains vietnamiens de langue française", *op. cit.*, p. 11.
19. Cung Giu Nguyên, "Texte profane" (extraits), *Comme ça et autrement*, n° 1, 1995, Jean Christophe et Anne Belveau, Nevers, France.

Ciel lointain ! Terre épaisse ! / Le merle extravagant de ma colère / a sifflé un chant terrible / La terre tremble / le ciel se fend[20] *!*

Avec Xuan Phuc – pseudonyme de Paul Schneider (1912-1997), éminent spécialiste de la littérature vietnamienne ancienne, né de père et de mère eurasiens –, nous retrouvons la thématique et les procédés, ellipses et parallélismes notamment, de l'ancienne poésie vietnamienne :

Sous les branches / des faux cotonniers de la berge / vues du fleuve / pagode dans l'eau / pagode dans l'air / tremblantes images / jointes socle à socle / laquelle est réelle / laquelle est reflet[21]

Avec Lê Huu Khoa (né en 1956) – sociologue, spécialiste de l'émigration asiatique en France et familier du confucianisme –, il s'agit non seulement de lester la poésie en français du poids de la tradition vietnamienne mais encore de proposer une littérature de témoignage à caractère universel. Dans cette perspective, sont privilégiés des thèmes comme celui de l'exil et de l'enfermement, de la souffrance des corps dans un pays bouleversé par deux guerres étrangères et une guerre civile, comme en témoigne "Pencher", le poème qui ouvre son recueil :

Barreaux de cette cellule qui partagent le ciel en six. / Je ne veux pas de ciel coupé en six. / Voici : corps humain, destin de l'érosion / pencher, pencher encore / pour ressemer les étoiles du ciel en rotation[22].

Enfin, peut-être signe annonciateur d'une relance de la francophonie au Viêt Nam, on voit apparaître quelques jeunes poètes. Parmi eux, Ngo Tu Lap (né en 1962) – officier de marine et juge militaire avant de devenir un poète et un nouvelliste reconnu dans sa langue maternelle – vient de terminer un recueil de poèmes en français, encore inédit, *L'Univers et moi*, dont nous extrayons un fragment du poème, "Le sommeil des livres II" :

L'éternité des mots / Serait-elle plus vaine qu'une aile de papillon ? // Devant moi sur les étagères je vois / Des lignes et des lignes qui dorment // Tout comme des chats sur le bord des fenêtres / Des chats qui sont les miens. // L'éternité des mots / Serait-elle plus vaine que les flammes...

Ainsi, de *Mes heures perdues* à *L'Univers et moi*, la poésie vietnamienne francophone, passée la période d'apprentissage et d'imitation parfois scolaire, a su trouver son autonomie et son originalité. Ce qui la caractérise dans ses réussites, c'est la fécondation mutuelle de deux traditions poétiques que les auteurs ont d'abord cherché dans une filiation avec le symbolisme, avant de s'émanciper de leurs modèles. Les poètes vietnamiens de langue française, aussi bien maintenant que dans l'entre-deux-guerres et les années cinquante, ont su rester à l'écoute des courants littéraires, en France comme au Viêt Nam ; ces marginalisés et ces passeurs sont aussi des innovateurs.

20. Du Huu Quyn, *Chant d'amour de gloire et de guerre*, Paris, François Maspero, 1971, p. 47.
21. Xuan Phuc, *Écorces de mandarine. La mer*, Paris, Éd. St-Germain-des-Prés, 1987, p. 24.
22. Lê Huu Khoa, *Prisons, corps, exil, animalité*, Paris, L'Harmattan, Coll. "Poètes des cinq continents", 1990.

AFRIQUE NOIRE

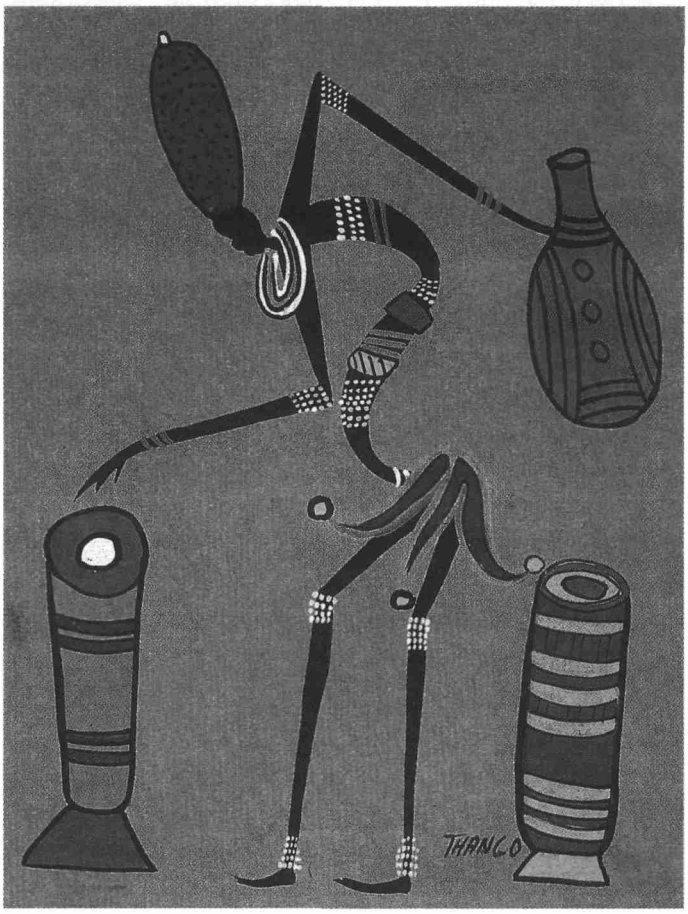
Dans les années trente s'opèrent à Paris les premiers regroupements d'écrivains noirs, Antillais et Américains d'abord, puis Antillais et Africains. Ceux-ci vont lancer successivement trois revues qui favoriseront l'éclosion de la poésie noire francophone : *La Revue du Monde Noir, Légitime Défense,* puis *L'Étudiant Noir*[1]. Ces trois revues n'étaient que la manifestation, parfois brève, des rencontres régulières de jeunes Noirs qui remettaient en question leur situation de colonisés et leur statut d'infériorité raciale, soutenus par des mouvements tant culturels que socio-politiques à l'intérieur de la société française. Le groupe surréaliste et le dadaïsme avaient, depuis 1910, déclaré la guerre à la culture classique occidentale et à ses dogmes : le réalisme des formes, la logique des contenus, le respect de l'ordre et des hiérarchies sociales, le respect des contraintes morales et religieuses, tout système visant à brimer l'épanouissement de l'individu tout autant que sa créativité[2]. Dans le même geste, les surréalistes se tournaient vers les civilisations étrangères, et notamment l'Orient, l'Océanie, l'Afrique. Ils y découvraient l'art dit primitif et s'émerveillaient de sa puissance suggestive. Les peintres d'abord, avec Picasso, Derain, Braque et Matisse, s'enthousiasmaient pour l'art nègre, tandis que les ethnologues le faisaient entrer dans les musées d'Europe. Puis les poètes comme André Breton mais aussi Tristan Tzara, Philippe Soupault, Desnos ou Cendrars allaient fouiller dans les contes et légendes, les épopées, les chants d'Afrique recueillis par Frobenius, Delafosse et les missionnaires, mais encore inconnus du grand public français. Les mêmes furent les premiers à encourager les poètes noirs francophones, qu'ils reçurent dans leurs cénacles et pour qui ils écrivirent des préfaces. *Légitime Défense* fut donc résolument surréaliste comme en témoignent son éditorial et les poèmes d'Étienne Léro, son directeur. Césaire et Damas, Senghor dans une moindre mesure, furent à leur tour directement influencés autant qu'encouragés par les surréalistes.

Un courant, venu d'Amérique après la guerre 14-18, amena aussi à Paris des poètes et des musiciens noirs. La musique et la danse furent profondément modifiées grâce à l'introduction du jazz, du blues, du swing, du boogie, par des vedettes comme Duke Ellington, Louis Armstrong, Sidney Bechet et Joséphine Baker. Des

1. Voir l'histoire de ces revues dans L. Kesteloot : ***Les Écrivains noirs de langue française,*** Bruxelles, ULB, 1963, et ***Littérature négro-africaine,*** AUPELF-UREF, 1998.
2. Voir en détail cette période et l'influence du surréalisme sur les poètes noirs dans L. Kesteloot, ***ibid.,*** et J.-C. Blachère, ***Le Modèle nègre.***

poètes noirs américains comme Langston Hughes, Claude Mackay, Jean Toomer, Sterling Brown avaient créé l'école de la Négro-Renaissance dans les années vingt avec un célèbre manifeste[3] :

> *Nous, créateurs de la nouvelle génération nègre, nous voulons exprimer notre personnalité noire sans honte ni crainte. Si cela plaît aux Blancs, nous en sommes fort heureux. Si cela ne leur plaît pas, peu importe. Nous savons que nous sommes beaux. Et laids aussi. Le tam-tam pleure et le tam-tam rit. Si cela plaît aux gens de couleur, nous en sommes fort heureux. Si cela ne leur plaît pas, peu importe. C'est pour demain que nous construisons nos temples, des temples solides comme nous savons en édifier, et nous nous tenons dressés au sommet de la montagne, libres en nous-mêmes.*



Thango, *Joueur de tambour*. Gouache sur papier coloré.

Ils débarquèrent à Paris, dans les années trente, participèrent à *La Revue du Monde Noir* et fréquentèrent les Senghor, Césaire, Damas, alors jeunes étudiants en France et chez qui on peut identifier les traces de ces influences négro-américaines, à côté de celles de Rimbaud, de Lautréamont, de Claudel ou de Saint-John Perse.

3. Voir en détail, chez L. Kesteloot, *op. cit.* ; Jean Wagner, *Les Poètes nègres des États-Unis* ; Michel Fabre, "Du mouvement Nouveau noir à la négritude césairienne", dans *Soleil noir. Mélanges offerts à Aimé Césaire.*

Enfin, le communisme international étant alors la seule idéologie politique à défendre les Noirs et à dénoncer la colonisation tant en Amérique qu'en Europe[4], un nombre important de Noirs émigrés purent s'exprimer dans des revues comme *Crisis, Yet Fire* aux USA, ou *Le Cri des nègres* fondé par les syndicalistes Lamine Senghor et Garan Kouyaté en France, mais aussi dans les revues culturelles communistes françaises comme *Critique, Nouvel Âge* ou *Cahiers libres*...

Ainsi le premier poème publié de L. S. Senghor en 1936, "À l'appel de la race de Saba", se signale-t-il par des accents nettement prolétariens :

> *Car nous sommes là tous réunis / divers de teint – il y en a qui sont couleur de café grillé, d'autres bananes d'or et d'autres terre de rizière. / Divers de traits de costume, de coutumes, de langues ; mais au fond des yeux la même mélopée de souffrances à l'ombre des longs cils fiévreux / le Cafre, le Kabyle, le Somali, le Maure, le Fañ, le Fon, le Bambara, le Bobo, le Mandiago. / le nomade, le mineur, le prestataire, le paysan et l'artisan, le boursier et le tirailleur. / Et tous les travailleurs blancs dans la lutte fraternelle. / Voici le mineur des Asturies, le docker de Liverpool, le Juif chassé d'Allemagne et Dupont et Dupuis et tous les gars de Saint-Denis*[5].

Au moment où la colonisation est en plein apogée outre-mer, des mouvements de contestation et de revendication critiquent, en métropole, l'idéologie officielle autant que la société bourgeoise et ses valeurs.

C'est donc dans ce cadre que les revues culturelles noires et les jeunes écrivains vont fonder la poésie de la négritude. Senghor, inscrit pendant un an au Parti communiste puis passé à la SFIO (socialiste), écrit ses *Chants d'ombre* (1945) entre 1936 et 1940. La guerre à peine finie, De Gaulle organise la conférence de Brazzaville et l'Union française qui amènera les députés d'Afrique au Palais-Bourbon – parmi eux, les Sénégalais L. S. Senghor et Alioune Diop ainsi que le Malgache Jacques Rabemananjara.

Par ailleurs, Alioune Diop, Senghor, Césaire, Sartre, Mounier, Théodore Monod, Georges Balandier et Bernard Dadié vont créer la revue *Présence Africaine* (1947), tandis que Léon Damas publie au Seuil *Poètes d'expression française* (1947) qui rassemble tous les écrivains colonisés d'Afrique, des Antilles, du Vietnam et du monde arabe. En 1948 – année du premier centenaire de l'abolition de l'esclavage –, Senghor fait paraître aux PUF, l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* – aujourd'hui considérée comme l'acte de naissance officiel de la poésie africaine francophone –, précédée de l'éblouissante préface de Jean-Paul Sartre, qui présentait les "Orphées noirs" en quête de leur négritude plongée dans les Enfers du colonialisme et du racisme.

UNE POÉSIE DE LA NÉGRITUDE

Dans ce florilège remarquable par les qualités de style autant que par la convergence des thèmes, Senghor choisit des poètes qui se caractérisent par l'adoption du vers libre, se situant ainsi d'emblée dans l'optique de la poésie

4. Même si dans les années cinquante et soixante, le PC français était devenu assimilationniste.
5. Publié ensuite dans *Hosties noires*, Seuil, 1947.

moderne. Certains étaient surréalistes, d'autres non, mais tous avaient rompu avec l'ancienne métrique – rimes, régularité syllabique, formes poétiques comme sonnets, quatrains, etc.

Les thèmes se démarquaient de ceux de la poésie française, ancienne ou actuelle. Les poètes dénonçaient l'oppression séculaire de la race noire, l'esclavage dont la brûlure était vive encore, la rigueur coloniale, le travail forcé, le mépris du Noir sous le soleil des colonies et la morgue du maître blanc ; ils exprimaient la révolte nègre, sa revendication vibrante de colère, son exigence de justice, sa soif de dignité que David Diop résumait en quelques vers :

> *Et voici qu'éclate plus haut que ma douleur / Plus pur que le matin où s'éveilla le fauve / le cri de cent peuples écrasant les tanières / Et mon sang d'années d'exil / Retrouve la ferveur qui transperce les brumes / Écoutez camarades des siècles d'incendie / l'ardente clameur nègre d'Afrique aux Amériques / C'est le signe de l'aurore*[6].

Ces poètes noirs, d'origines et de langues différentes, parlaient le même langage et portaient le même message : en français pour être sûrs qu'on les comprît et que leur voix portât loin.

Il faut donc retenir les noms de cette première équipe dont les plus éminents étaient Senghor, Damas, Césaire, mais l'*Anthologie* révélait aussi le Haïtien Jacques Roumain – dont le grand poème *Bois d'ébène* (1939) devint un classique du monde noir –, le Sénégalais Birago Diop – qui avec *Souffles* faisait passer tous les mystères de l'animisme –, le jeune Sénégalais David Diop plein de rage et de rancune –, le Guadeloupéen Guy Tirolien – avec la *Prière d'un petit enfant nègre* –, et le Martiniquais Paul Niger avec son cinglant *Je n'aime pas l'Afrique*. Enfin trois poètes malgaches, Rabearivelo, Ranaivo et Rabemananjara donnaient la note spécifique de leur grande île si gracieuse, que la répression de 1949 amputa peu après de 100 000 morts. La force de cette *Anthologie* fut telle qu'elle impulsa pour trente ans la thématique de la poésie africaine.

L'influence de Senghor fut immense. Elle est due, certes, à la fascination qu'exercèrent ses idées qu'il édifia en véritable système socio-politico-culturel, au point que maints intellectuels, tels Martial Towa, Wole Soyinka, Henri Lopès, Stanislas Adotevi, réagirent pour le critiquer, voire le contester. Mais non moins grande fut son aura en tant que mécène – il encouragea tous ceux qui aimaient les Belles Lettres et plus encore ceux qui les pratiquaient – et surtout comme poète puisque son œuvre poétique personnelle – *Chants d'ombre* (1945), *Hosties noires* (1948), *Éthiopiques* (1956), *Nocturnes* (1961), *Lettres d'hivernage* (1973), *Élégies majeures* (1979) – eut un rayonnement qui ne cessa de s'accroître et qu'elle se trouve aujourd'hui traduite en trente-cinq langues ! Son verset biblique est large, balancé, majestueux ; sa cadence marque un rythme qui lui est propre ; des images superbes évoquent toute la suavité du pays natal, toute la tendresse des villages sérères. Poésie enracinée profondément dans le terroir, mais ouverte sur le monde entier par son aspiration à la fraternité des êtres. Poésie chrétienne tout autant qu'animiste et qui, comme certains orgues, peut jouer sur des tons et des registres très différents.

6. *Coups de pilon*, Présence Africaine, 1961.

Les jeunes poètes qui suivirent et furent publiés dans la revue *Présence africaine*, ou aux éditions du même nom, reprirent à l'envi ces thèmes de ce qu'on appelle, depuis, la Négritude – cette façon de voir, sentir et souffrir du Nègre, liée à sa culture comme à son histoire –, mot que Césaire emploie pour la première fois dans son *Cahier*, et repris dans l'*Anthologie* de Senghor :

> *Ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale / Mais elle plonge dans la chair rouge du sol / Mais elle troue le ciel opaque de sa droite patience*[7].

Ainsi Elelongue Epanya avec *Kamerún, Kamerún* (1960), Ray Autra avec *Vers la liberté*, Bernard Dadié avec *Afrique Debout* (1950), Paulin Joachim avec *Un nègre raconte* (1954), Sengat Kuoh avec *Fleurs de latérite*, Tchicaya avec *Mauvais sang* (1955) et *Feu de brousse* (1957), remuèrent ce passé et ce présent douloureux, et projetèrent leurs rêves sur un avenir de liberté et de lumière.

LES FEUX DE L'INDÉPENDANCE : UNE POÉSIE POLITIQUE

A partir de 1960 une série de nouveaux poètes africains se fit entendre. La plupart n'avait jamais mis les pieds en Europe mais connaissait les poètes de la négritude. Ils furent les premiers à chanter l'Indépendance : Charles Ngande, Philombe, Dongmo au Cameroun, Malik Fall avec *Reliefs* au Sénégal, Bouna B. Diawara au Mali, mais aussi Anoma Kanié et Eugène Dervain en Côte-d'Ivoire, Paulin Joachim avec *Anti-grâce* (1961), Lamine Diakhaté avec *Primordiale du 6e jour* (1963), Keïta Fodéba avec *Poèmes africains* (1950), tous furent les nouveaux porteurs du flambeau de la victoire, chantant cette joie immense d'une voix commune, comme leurs aînés s'étaient réunis pour crier leur révolte :

> *... Et quand le rocher fut couvert de mousse / il était minuit, minuit de septembre / et nous l'avons baptisé : Mali. / Au réveil les griots jadis surnommés parasites / en chœur nous firent comprendre / que ce jour était sans pareil. / Et ce fut la renaissance / Et toi griot qui chantait / Oui tu disais que nous étions noirs / et noirs dans ce jour vert / premier beau jour de la vie / que Dieu ait jamais fait / Accompagne-nous toujours / Car ce rocher est dur et éternel*[8].

Parmi ces jeunes poètes, deux sortaient du lot. Le Congolais Tchicaya U Tam'si, dès 1962, publiait *Épitomé* qui évoquait la terrible aventure de Lumumba ; ses vers hachés, la violence de ses mots, le tumulte de ses sentiments annonçaient un Damas africain, ou tout au moins un de ses fils spirituels :

> *Sur une natte d'herbe des champs / trois mouches ivres d'absinthe / par-dessus l'ancien destin / affolent ma narine / à ne savoir / entre vie et mort quelle fut ma vie / et sur quel chemin j'eus moins de nostalgie*[9].

7. In *Cahier d'un retour au pays natal.*
8. Bouna Boukari Diawara, "Le rocher en feuilles", cité dans Lylian Kesteloot, *Anthologie négro-africaine.*
9. *Épitomé*, Présence Africaine, 1962.

Sa voix sonnait faux dans le concert euphorique des poètes de l'Indépendance. Elle parlait de malheur en images symboliques, et rejoignait par moments les délires surréalistes :

> *On sonnait le tocsin / à coups de pied au ventre / de passantes enceintes / il y a un couvre-feu / pour faisander leur agonie / quant à moi / quel crime commettrais-je / si je violais la lune / les ressusciterais-je / quelle douleur prophétisent vos yeux*[10].

Senghor ne s'y trompa point dans sa préface à *Épitomé* :

> *Voilà quelque vingt ans que je lis des poèmes de jeunes nègres... que de papiers, que de cris vengeurs, que d'éloquence... La poésie n'est pas la prose !... Mais de la tête de Tchicaya, de sa langue, de sa plume, de sa peau jaillissent les images avec la force d'un geyser.*
> *Images touffues, changeantes, tournantes..., c'est un feu d'artifice, un volcan en éruption... Surréalisme dira-t-on. Bien sûr, comme la poésie de Césaire*[11]...

Gérald Tchicaya U Tam'si avait alors tout juste trente ans ; il ne décevra pas ses lecteurs et poursuivra sa trajectoire avec *Le Ventre* (1964), *Arc Musical* (1970) et *Le Pain ou la cendre* (1978).

Comme le Mauricien Édouard Maunick – qui fut toujours très proche de Césaire, de Senghor ainsi que de l'équipe de Présence Africaine, et dont la poésie s'affirme en larges coulées lyriques et s'assigne pour tâche l'anamnèse d'un passé toujours irradiant[12] –, Tchicaya se réclamait du mouvement de la négritude. Les thèmes de la race séculairement avilie, crucifiée comme le Christ « au sommaire de sa passion », n'avaient pas disparu avec les Indépendances.

D'autres poètes lui faisaient écho, protestant contre le sort des Nègres dans le passé ; ensuite, au fur et à mesure que le temps avançait, ils s'insurgèrent contre les nouvelles tyrannies et répressions dans les jeunes États africains, contre la misère sociale grandissante, contre la fracture entre l'insolence des riches et le peuple laissé pour compte :

> *Je vois sur les tables des moutons rôtis / au bout de la Grande Allée des Mercédès endormies / je vois des putains dans leurs pagnes roses et bleus / c'est comme à Versailles / au temps du roi Louis / Je suis pareil au chien / à qui on lance un os / semblable au singe / à qui l'on jette des bananes pourries*[13].

Ainsi l'Ivoirien Charles Nokan poursuit ce courant de poésie militante, ne désarmant pas devant les Indépendances, vite comprises comme illusions où les Noirs s'enliseraient dans les pièges du néocolonialisme. Dans la même veine, se situent des poètes camerounais comme Paul Dakeyo, René Philombe et Fernando

10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. Nourrie au départ par la nostalgie de son île et les thèmes de la négritude, l'inspiration de Maunick s'élargira aux problèmes actuels de l'Afrique avec *Fusillez-moi* et à ceux de toute la planète. S'il est aujourd'hui un poète citoyen du monde, à l'instar de Cendrars ou de Walt Whitman, c'est bien Édouard Maunick.
13. *La Voix grave d'Ophimoï*, 1970.

d'Almeida, guinéen comme Conté Saïdou, béninois comme Dramani et Agbossahéssou, nigérien comme A. Mamani, burkinabé comme Jacques Prosper Bazié ; et aussi plusieurs Congolais, de Roger Bolamba à Kadima Nzuji, de N'Débéka à Cikuru N'Gashala, Sénégalais comme Marouba Fall et Ibrahima Sall, Ivoiriens comme Souleymane Koly, Joachim Bohui Dali, Noël Ebony, Jean-Marie Adiaffi, Véronique Tadjo et Bernard Zadi Zaourou – Zadi qui écrit son exigence d'un engagement politique plus déterminé : « La Négritude a pleuré sur le sort de l'Afrique-mère. Après Soweto, plus personne ne devrait se contenter de pleurnicheries débilitantes. La poésie est tenue de s'impliquer dans les grands enjeux du continent. »

En effet, l'exacerbation de l'apartheid en Afrique du Sud, les luttes menées par l'ANC, l'aura de Mandela, le leader emprisonné et inflexible, servirent de levier autant que de mur des lamentations à ces poètes du continent noir. Et, bien souvent, dans leurs recueils, un poème sur Soweto ou sur l'apartheid figurait comme signe de reconnaissance de leur solidarité.

Ce courant de poésie militante ne s'est donc jamais éteint et ne risque pas de disparaître, avec la dégradation politique que subissent actuellement nombre de pays d'Afrique. Ainsi Fernando d'Almeida dénonce-t-il, dès 1980 :

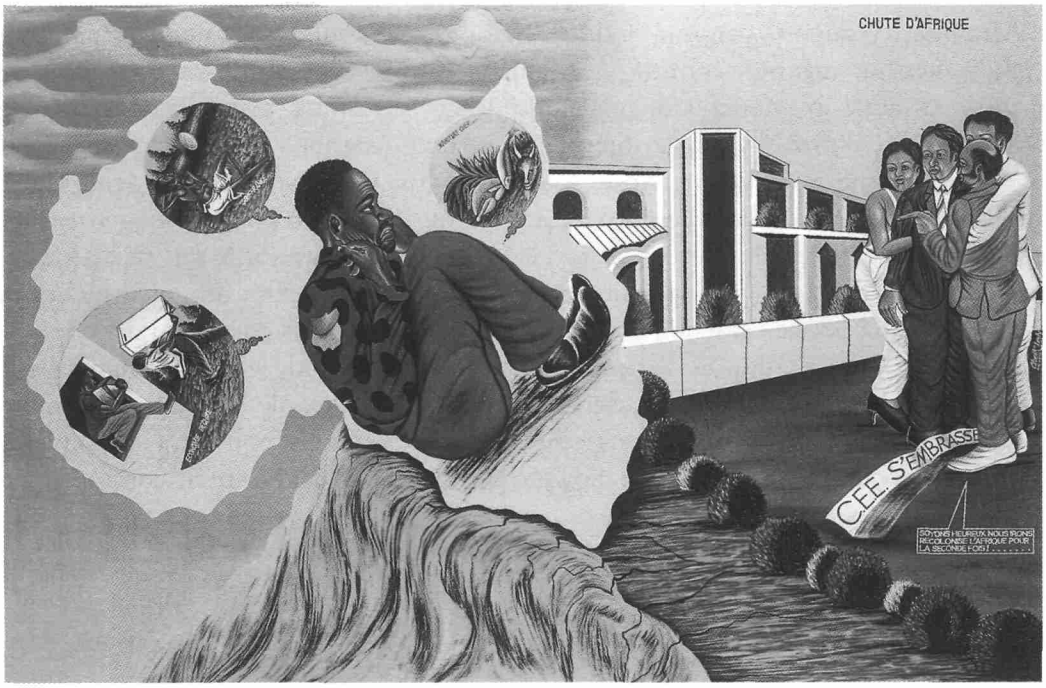
> *Un bruit de bottes / a razzié ton cœur de corail / et dans la nuit répressive / a jailli ton sang de semence / Tant de clochards / tissent leurs rêves / sur les dalles humides du matin / et sur la révolte de ton cri / quand dehors / s'insurge ton peuple bâillonné / frère dis-leur seulement / notre part de haine crépue*[14].

Les situations tragiques, en effet, se multiplient – coups d'État, guerres civiles, exodes, famines, épidémies anciennes et nouvelles – et sont répercutées depuis une quinzaine d'années, comme pour symboliser ou conjurer le chaos qui menace les sociétés africaines en proie à la tourmente, par les écrivains représentatifs d'un courant que l'on pourrait baptiser "de l'absurde", tels l'Ivoirien Noël Ebony, la Camerounaise Werewere Liking, les Sénégalais Ibrahima Sall et Alain Agboton :

> *Aujourd'hui / je tiens séminaires, colloques, congrès, symposiums / de nos fuites erronées / de nos transferts sublimés déportés / des fautes-pis-que-crimes / lapidées nos sèves contrariées / mutilés nos cycles compressés / expectorées d'involution nos bouffées / retenues, contenues occises. / Aujourd'hui / je tiens journées d'étude substantifiques / États généraux généreux / de nos sècheresses survenues / n'avons-nous pas faim au cœur / c'est le thème de notre cancer / Aujourd'hui / ces filets n'en finissent pas d'ouvrir / mille abîmes*[15]

Les poètes de la révolte sont souvent ceux de l'absurde ; leur univers explose ou se défait tour à tour en un magma assez chaotique.

14. Cité dans Carrère et Sall, ***Anthologie.***
15. Alain Agboton, ***Métis interstices.***



Cheik Ledy, *Chute d'Afrique*. Acrylique sur toile, 1993.

UNE POÉSIE DU RESSOURCEMENT

Une tendance plus intimiste et personnelle s'affirmait parallèlement. Rassemblant le plus grand nombre des nouveaux poètes, elle se maintint aussi durablement que le courant du militantisme. Y étaient exploités très souvent les thèmes du village, de la famille, de l'amour ou de la mort, mais aussi la mémoire de l'Histoire, de l'Afrique pré-coloniale, de l'Égypte considérée comme l'origine et la référence – les poètes avaient lu Cheikh Anta Diop[16].

Mais ce fut aussi un mouvement de retour vers la Mère-Afrique et de réhabilitation de celle-ci, face au Père-Occident repoussé sinon occis – ce que le psychologue béninois Ari Gounongbé a bien décrit dans son ouvrage *La Toile de soi* (L'Harmattan, 1995), même s'il prend les romanciers plus que les poètes pour objets de son questionnement. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre la quête de Cheikh Ndao avec *Kaïrée* (1962) et *Mogariennes* (1970), de Lamine Niang, de Charles Carrère, Manga Mado, Okala Alène ou du Mauritanien Assane Diallo, tout empreinte de nostalgie :

> *C'était alors / avant que le corps / de cette terre / couleur de cendre / étincelante autrefois / d'arcs en ciels / ne porte la malédiction / de cicatrices douloureuses / de l'oubli incroyable*[17]

Philombe rêvera de « réveiller l'âme noire » de ses ancêtres, et Lamine Diakhaté évoquera les chants gymniques et les fraternités d'âge, le héros Samba Guéladiégui

16. Cheikh Anta Diop, célèbre professeur sénégalais, démontra les origines et les influences nègres dans la civilisation pharaonique. – Voir, en particulier, *Nation nègre et culture*.
17. A. Diallo, *Saahili*.

et les dieux d'Ifé, Memphis et l'ombre d'Isis. Il rassemblera même, dans *Temps de mémoire*, tous les leaders de l'Indépendance sur le sein de la Mère-Afrique.

Dans un effort d'émancipation stylistique, Valentin Yves Mudimbé créait à Kinshasa vers 1970 une collection de poésie : "Mont Noir". Les minces plaquettes à couverture blanche révélaient des poèmes marqués par « une grande influence des auteurs français et des auteurs de la négritude[18] ». Il nous semble plutôt que des recueils comme *Déchirures* (1971) et *Entretailles* (1973) de Mudimbé, *Testament* de S. Ngaye Lussa, *Les Ressacs* (1969) de Kadima Nzuji ou les poèmes de sa sœur Clémentine, tentaient une échappée par un réel travail sur l'écriture que le critique Gafudzi qualifie de « purisme » ; ce travail aboutit souvent à des textes abstraits, voire sophistiqués, et contrastant avec les modèles tant senghorien que césairien. Les thèmes ont cependant peu varié et l'on peut toujours classer ces recueils dans le courant nostalgique du retour aux sources, voire du repli sur soi.

Peu après et sans doute en réaction, on remarque dans le même ex-Zaïre et dans le même courant une autre poussée stylistique baptisée *concrétisme*, avec des poètes comme Ilunga Bamuyega, Babeki Mfutulu, Musasa Dibwe ou Tshimanga Dikenia, dont le lyrisme se rapproche à nouveau de ce qui se faisait au Sénégal et au Cameroun avec, en plus, peut-être une influence des chants traditionnels :

> *Les ananas et les safous / ont-ils mûri ? / dis-moi oncle / pouvons-nous aller à Nduku ? / Temps de cueillette / Temps de joie / paniers pleins de fruits / pleins de joie / Le temps des récoltes a-t-il sonné[19] ?*

Un mouvement analogue se dessinera au Burkina avec Maître Pacere Titinga, dans sa *Poésie des griots* (1982) et *Refrains sous le Sahel* (1976). Il dominera largement les essais locaux, à l'exception de ses compatriotes Ye Vinou et J. Guégane qui inclinent au contraire vers le surréalisme et l'abstraction dans *Poèmes voltaïques* (1978).

Enfin, au Cameroun, des poètes comme Francis Bebey, Jean-Louis Dongmo et Patrice Kayo vont aussi largement puiser dans les chants traditionnels pour enraciner leurs poèmes francophones dans le terreau africain.

Au Sénégal, cette tendance ne se percevra que chez Assane Diallo et Hamidou Dia qui tentent de restituer le pays peul, à l'instar de leur aîné sénégalo-mauritanien Oumar Ba dont *Paroles plaisantes au cœur et à l'oreille* avait traduit l'atmosphère si particulière du Fouta Tooro, ses plaines infinies, ses troupeaux et ses nomades. Les poèmes de Raphaël Ndiaye en font autant pour le pays sérère.

Les plus intellectuels de ces poètes développèrent sur ce thème du retour aux sources, et notamment sur celles de l'histoire antique – de l'Égypte et d'anciens royaumes comme Mali, Ghana, Bénin ou Zimbabwe –, une réflexion philosophique sur le passé ou l'avenir du continent, sur le mystère de l'homme et de son destin. Ils rejoignaient ainsi la démarche universelle ; ils étaient nationalistes sans renoncer à être Africains et à penser les problèmes à l'échelle panafricaine – ainsi de Jean-Baptiste Tati Loutard, Cheikh Ndao, Théophile Obenga, Alain Agboton, Francis Bebey, Lamine Sall, René A. Hazoumé, Modibo Aliou, Eno Belinga, Eugène Dervain, Noël Ebony, Mudimbé, Kadima Nzuji, Tidjani Serpos ou encore de Jacques

18. T. Y. Gafudzi, *Anthologie*.
19. Mfutulu, dans *ibid.*

Guégane avec *L'An des criquets* (inédit), Babacar Sall avec *Visages d'homme* (1994) ou d'Antoine Tshitungu Kongolo avec *Tanganyka blues* (1997). Certes l'influence de Senghor et de Césaire est encore ici présente. Ils sont plusieurs cependant à s'en être dégagés, comme le poète congolais J.-B. Tati Loutard, professeur de formation, dont les recueils se suivent depuis vingt ans, imposant sa musique sourde, son timbre un peu fêlé et son verbe têtu à questionner le Sphinx. Avec *Racines congolaises* (1968), *Les Normes du temps* (1974) et *La Tradition du songe* (1985), il monte en puissance avec un lyrisme très personnel, qui place aujourd'hui cet écrivain discret en tête des poètes du Grand Fleuve africain :

> *Parfois l'esprit grand voilier nocturne / Descend le Congo jusqu'à l'embouchure / Se mêle aux stolons / S'accroche aux palétuviers... / Se heurte aux rochers / Il trouve dans ce voyage obscur / Un corps dressé par les vagues / Aussi cheminent-ils à l'aventure / Jusqu'à la mort étale que donne la mer*[20].

Une place à part doit être faite à un autre poète, occasionnel mais percutant : le Guinéen Williams Sassine, surtout connu comme romancier[21], a écrit, sous forme de fables pour enfants ou d'énigmes, des poèmes allégoriques et satiriques, dont l'humour fait mouche. Ainsi l'histoire de l'homme qui ressemblait à son chien :

> *Partout on se moquait de l'un et de l'autre / Quand on est si pauvre, que mériter d'autre ? / Un jour l'homme finit par aboyer contre tout le monde / On lui donna des coups à la ronde / Un jour contre tout le monde le chien finit par parler de guerre / Alors on l'envoya à la guerre / Ils se ressemblaient beaucoup / L'un et l'autre étaient sans le sou*[22].

On pourrait y voir une amorce de poésie populaire du genre de Francis Jammes et Jules Laforgue. Mais *L'Alphabête* restera unique car Sassine est mort en 1997.

POÉSIE SAVANTE ET POÉSIE POPULAIRE

Nous avions naguère[23] proposé comme critère de classement d'une production poétique très inégale depuis les Indépendances le clivage, réducteur sans doute, de poètes-professeurs et poètes-alphabètes. S'il était possible de classer les poètes suivant une thématique ou un courant littéraire, on ne pouvait cependant pas les comparer dès qu'on envisageait la richesse du lexique ou la dextérité prosodique. La poésie africaine francophone n'était plus le fait d'une majorité d'universitaires, comme par le passé, car beaucoup de jeunes poètes n'avaient qu'un niveau d'études primaires et un usage du français souvent limité voire approximatif. Notre distinction n'était pas pour autant une mesure de l'intensité poétique. On percevait en effet parfois une force plus grande chez un autodidacte comme René Philombe que chez un brillant intellectuel comme Eno

20. J.-B. Tati Loutard, *La Tradition du Songe*, Présence Africaine, 1985.
21. Voir *Littérature francophone. 1. Le Roman, op. cit.*, p. 273.
22. W. Sassine, *L'Alphabête*.
23. Voir notre préface à *Nouvelle anthologie de la poésie nègre et malgache*, de Ch. Carrère et L. Sall, Luxembourg, Éd. Simoncini, 1990.

Belinga. Mais il était certain que la culture et l'élégance de Belinga lui assuraient une audience dans des milieux littéraires érudits, qui demeureraient insensibles aux imprécations sommaires de Philombe. On se trouvait donc en situation délicate. Aujourd'hui, nous avancerions plutôt qu'il existe en francophonie africaine une poésie populaire et une poésie savante.

La poésie savante

Les intellectuels qui s'exercent à la poésie francophone ont cet avantage qu'ils ont déjà déjoué les pièges d'une langue étrangère bien complexe. De même leur culture européenne, leur connaissance de la poésie moderne, de ses normes et de ses tabous, leur permettent d'éviter les pièges des facilités de l'écriture poétique : répétitions vicieuses, constructions bâtardes, clichés éculés, emprunts évidents. Ils savent ce qu'attend le monde aujourd'hui d'un poète : un langage bien à lui et une expression originale.

Il n'y a pas avec eux de malentendu sur le concept de poésie et ils reconnaissent cette obligation de créativité dans les formes, sinon toujours dans les contenus. Tout ceci Tati Loutard le résume avec vigueur : « Il faut charger les mots d'une énergie telle que le taux de déperdition ne dépasse pas 50 % en un siècle. » (*La Tradition du songe*, p. 57)

Tout autant que des poètes de la négritude, ou des chants folkloriques transmis par la langue maternelle, nos "poètes-professeurs" francophones sont les vrais héritiers d'une tradition poétique moderne, qui fait du poème « le résultat d'une transmutation, où le sens premier des mots est subverti au profit de significations secondes, latentes, tord[ant] le cou au discours trop littéral pour le faire accéder à un niveau second de sens, inattendu, inenvisageable, inouï[24] ». Et des auteurs tels M. Kadima Nzuji, Noël Ebony, Tati Loutard, Babacar Sall ou Francis Bebey passent avec aisance d'un registre à l'autre, les mélangent, multiplient les références à la culture africaine comme à l'occidentale.

D'autres comme Obenga, Zadi Zaourou, Alain Agboton, Eno Belinga ou Cheikh Ndao composent une poésie intellectuelle qui les amène à polémiquer ou philosopher en vers : leurs anathèmes, leurs réflexions et leurs sentiments prennent l'allure de discours politiques, de revendications syndicales, de méditation spéculative. Bien que leurs textes présentent souvent une prose scandée, peu travaillée par la métaphorisation, la plupart des recueils obéissent néanmoins à des critères de qualification poétique : ils manifestent une structuration cohérente de l'imaginaire ; ils présentent un degré suffisant de symbolisation – sens seconds, écarts, images, décalages – ; enfin, on y rencontre une recherche sur les sons et les rythmes au niveau de l'écriture. Bref, le travail sur la langue pour constituer un langage sien est sensible chez ces poètes.

La poésie populaire

Tout autres sont les problèmes qui se posent à ce que nous appelons les poètes-alphabètes ou poètes populaires. Ils sont souvent autodidactes et leur formation

24. Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Dunod.

scolaire restée élémentaire ne leur permet pas de maîtriser les nuances de la langue de Molière. Il s'ensuit une appréhension incomplète de l'arsenal linguistique : la syntaxe est sommaire, parfois maladroite ; on constate de fréquentes impropriétés des termes, des assemblages peu réussis, des connotations mal perçues, des comparaisons parfois incongrues, un mélange des niveaux de langue. Ces maladresses peuvent néanmoins, parfois, générer de surprenants effets poétiques, à la limite du burlesque :

Mon stylo tisse des vers comme un liquide...

Mes chagrins sifflent ses gouttes de revendication...

Le regard-miracle qu'elle me câble me transperce comme l'eau le sable...

Un inépuisable remède qui me pénètre sans grade et que j'absorbe et m'y confonds...

Tes enfants en somme te serviront comme bêtes de somme[25]...

Toutefois, il est certain que ceux qui sont doués d'un élan poétique réel ne pourront jamais s'exprimer de façon adéquate dans une langue étrangère mal assimilée. Dès lors, il n'existe pour ceux-là qu'une solution : le recours à la langue maternelle. N'étant ni bilingues, ni même diglossiques comme leurs aînés, leur salut se trouve dans les langues africaines, les seules qu'ils possèdent réellement. Du reste, si l'on tente l'expérience, le résultat est excellent. Le cas de Thierno Sall est concluant ; son expression francophone était grandiloquente, elle fit place à des vers en wolof, émouvants, naturels. Un ami les traduisit en français et cela donna ceci :

À l'heure où le muezzin appelle à la prière / j'étais déjà là, assis au seuil de la mosquée / où sont les hommes de Dieu ? / les hommes de Dieu se seraient-ils égarés ? / les hommes de Dieu auraient-ils voyagé ? / les entendez-vous parfois ces hommes de Dieu ? / les hommes de Dieu reviendront-ils ? / Lui, l'aveugle, se mit à écouter / Des gens lui disent : la porte de notre monde est fermée / L'argent est la seule clef qui puisse l'ouvrir / Cette clef-là nous ne la donnons pas en aumône[26].

Du reste, toute vraie poésie populaire ne saurait être légitime que dans les langues parlées par les masses, or il faut se rappeler que le français n'est connu et parlé que par 15 à 20 % des populations africaines. C'est donc avec un certain malaise que nous taxons de *populaires* les productions imparfaites des poètes alphabètes francophones. Car le mouvement vers les langues africaines se produit également parmi les plus lettrés. En effet, dans le but d'élargir leur audience nationale, et de toucher ce peuple dont ils parlent, des intellectuels comme Saxiir Thiam, Cheikh Ndao, Cheikh Hamidou Kane, Pius Ngandu Nkashama se sont mis à écrire contes, romans et poèmes dans leurs langues d'origine ou, encore, ont traduit des textes tout d'abord écrits en français. Le problème ici posé est plus exactement celui d'une poésie, d'une littérature nationale qui ne saurait exister que dans la ou les langues africaines. C'est une démarche destinée à s'accentuer : ainsi, au Mali, la maison

25. Poète gabonais dont nous tairons le nom.
26. "Silmaxa", inédit.

d'édition du romancier Moussa Konaté, vit surtout de publications en bambara et au Sénégal de plus en plus de recueils sortent en peul et en wolof. Le kiswahili, le haoussa, le yoruba ont des littératures écrites depuis plusieurs siècles[27].

C'est encore chez les poètes populaires qu'on rencontre des emprunts quasi textuels de vers de Senghor, de David Diop, de Césaire ou de Bernard Dadié. Tel reprendra deux ou trois images de *Femme nue* alors que tel autre, ajoutant à l'emprunt le péché de la redondance, développera le court poème de *Souffre pauvre nègre* en six strophes et que tel autre déclinera sa révolte nègre avec des mots repris de *Cahier d'un retour au pays natal*...

Réminiscences dira-t-on ? intertextualité inévitable ? Cela pose en réalité le problème épistémologique de la notion même de poésie, voire d'œuvre littéraire, chez des peuples issus de civilisations orales pour lesquels la création orale appartient à la communauté et où chacun peut s'en inspirer, voire la répéter, sans offusquer personne.

Référer à l'auteur est érudition de lettré, constate Paul Zumthor qui remarque dans son *Introduction à la poésie orale* (Seuil, 1983) que l'anonymat est de règle dans une production populaire. Qui se souvient du nom de l'auteur de *Soundiata*, la plus célèbre épopée du Mali ? En revanche, on en retient quelque temps les meilleurs interprètes contemporains, jusqu'à ce que d'autres les remplacent. Ce qui fut vrai dans notre Moyen Âge européen, pour lequel on se demande encore si Turoldus fut le scribe, le trouvère ou le compositeur de la *Chanson de Roland*, est très actuel encore aujourd'hui en Afrique. Tout interprète d'un chant ou d'une histoire déjà bien connue, comme tout transcripteur de cette histoire, peut la signer, sans autre référence. Et ce même s'il répète textuellement ce qu'il a entendu. La notion de propriété littéraire ou intellectuelle est récente et étrangère. Si bien que, comme le souligne Daniel Leuwers, « il y a là une différence abyssale avec le poème moderne conçu comme un bien identifiable et relevant du droit d'auteur – privilège réservé au seul domaine de l'écrit[28] ».

Ainsi nos poètes-alphabètes reproduisent envers leurs aînés de la négritude ou envers les classiques français l'attitude des griots traditionnels : ils trouvent parfaitement licite de s'aligner sur leurs modèles, leurs images, leurs sentiments, d'imiter leurs rythmes, de broder sur les mêmes thèmes.

Malentendu donc sur la notion de poésie. L'originalité, la créativité dans l'écriture comme dans l'inspiration ne leur paraissent pas nécessaires. Étonnement, déception, lorsqu'on le leur fait savoir[29]. Car ces écrivains ne sont pas toujours sans valeur. Mais les deux handicaps – langue et plagiat – les relèguent à un statut inférieur.

LE CHANT (LE CHAMP) DES FEMMES

Les poétesses sont encore peu nombreuses et se sont manifestées tardivement. On peut s'interroger sur leur mise en évidence dans une troisième catégorie : bien que des thèmes comme l'apartheid en Afrique du Sud ou la famine en Éthiopie,

27. Voir Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire*, Karthala, 1997.
28. Daniel Leuwers, *op. cit.*.
29. Nous avons noté la surprise de maints apprentis-écrivains lorsqu'on leur demande l'auteur de tel chant ou tel conte qu'ils ont écrit et signé : « Ma grand-mère, mon frère aîné, tel griot » ; ils ne voient pas quel peut être le problème.

par exemple, ne les aient pas laissées toujours indifférentes, les femmes ont participé dans une moindre mesure aux mouvements politico-littéraires de leurs frères africains.

D'autre part, leur inspiration tout comme leur lieu d'écriture sont assez spécifiques, centrés plus souvent sur la maison, la famille, les jeux, le sentiment filial, la maternité avec ses joies et ses soucis et, enfin, sur l'amour, la vie conjugale, la souffrance du deuil d'un époux ou d'un enfant. Dans cet éventail se situent des Nigériennes comme Shaïda Zarume – *Alternances pour un sultan* (1982) –, et Fatouma Hamani – *Chants du terroir* (1992) –, des Camerounaises, telles Jeanne Ngo Mai puis Virginie Belebi en 1987 avec *Vers enivrants*. Au Sénégal, très tôt, on verra Annette d'Erneville écrire les *Chansons pour Laïty* (1976). Elle sera suivie par Ndeye Diakhaté, Mame Seck Mbacké, et surtout Fatou Ndiaye Sow avec *Takam Takam* (1981) et *Fleurs du Sahel* (1990) – celle-ci se spécialise dans des récits pour enfants[30].

Au Congo, la poésie féminine offre une production plus dynamique et abondante[31] ; Marie-Louise Tsibinda – avec *Mayombe* (1980), *Poèmes de la terre* (1980) et *Demain un autre jour* (1987) –, et Amélia Nené – avec *Fleurs de vie* et *Perles perdues* (1980) – ouvrent la source d'une poésie où le désir, l'amour, la maternité, la nature et la mort se partagent le cœur des femmes. Poésie épithalame, berceuse, bucolique, élégiaque tour à tour. Vers 1990, une nouvelle génération voit poindre les traits du féminisme : revendication, révolte contre la famille ou le mari, affirmation de la sexualité, ouverture sur les problèmes de l'Afrique aussi – ainsi de Safou Safouesse, de Ghislaine Nelly Huguette Sathoud, de Léa Kimbekete et de M. B. Maledi. Le plus souvent, il est vrai, linguistes, journalistes ou professeurs, ces femmes – contrairement à leurs confrères masculins – « embrassent les préoccupations collectives les plus actuelles... sans afro-pessimisme[32] ».

Enfin, en Côte-d'Ivoire, Véronique Tadjo avec *Latérite* (1984) et Tanella Boni avec *Labyrinthe* (1984) rejoignent le malaise du présent et l'angoisse du futur qui caractérisent les écrivains africains de cette fin de siècle.

QUEL AVENIR POUR LA POÉSIE AFRICAINE EN LANGUE FRANÇAISE ?

Si l'on peut dire qu'après les Indépendances trois tendances issues du mouvement de la négritude caractérisent la poésie africaine – l'une militante et contestataire, l'autre plus narcissique développant un retour vers soi et les valeurs traditionnelles, la troisième plus orientée vers une réflexion sur l'Histoire et l'avenir de l'Afrique ou vers une philosophie de la vie –, il va de soi que les catégories ne sont pas des murs infranchissables ; ainsi, des poètes comme Tati Loutard, Noël Ebony, Obenga, Lamine Sall, F. d'Almeida, Pacere Titinga, pour ne citer qu'eux, peuvent-ils passer du poème d'amour au cri de révolte sociale, de la satire politique au discours moraliste, voire à l'élan mystique.

30. Les femmes africaines furent les premières à composer des textes pour enfants : poèmes, comptines, historiettes et fables illustrées. Ainsi Eko Ebongue au Cameroun et Véronique Tadjo en Côte-d'Ivoire.
31. Voir Arlette Chemain, dans *Notre librairie*, n° 118, 1994.
32. *Ibid.*

Sérigné Mbaye Camara, *Adolescence* (détail). Sculpture.

La nouvelle poésie francophone en Afrique se trouve aujourd'hui entre trois impasses : le poids toujours contraignant des aînés, l'absence de repères stylistiques et les lacunes de l'outil d'expression. Elle subit toujours les interférences des textes majeurs de la négritude, qui sont entrés à l'école et à l'université, et si elle s'en dégage c'est pour tomber dans le *no man's land* de la poésie contemporaine où il n'y a plus ni règles ni boussole, alors que de plus en plus croît l'insécurité linguistique provenant d'une déficience du français. C'est donc souvent avec des moyens insuffisants que les jeunes Africains se lancent dans l'action poétique, et de nombreux déboires les attendent sur ce chemin. Ils écrivent certes et beaucoup. Mais peu arrivent à être publiés, même si un effort réel se fait pour les diffuser, par

le biais des anthologies, entre autres[33]. Les maisons d'éditions NEA à Dakar, Ceda et NEI à Abidjan, Akpagnon à Lomé, Clé à Yaoundé, Congolaises à Brazzaville, Mont Noir, puis La grue couronnée, Presses africaines et Cedi à Kinshasa, P.-J. Oswald, St-Germain-des-Prés, Silex, L'Harmattan et Présence Africaine à Paris, Des Forges au Canada, leur offrirent aussi pas mal d'occurrences. Il serait donc faux de prétendre que les poètes noirs rencontrent un blocage dans l'édition – tout au moins si on les compare à leurs confrères européens. La poésie se vend mal partout.

L'activité poétique contemporaine est variable et inégale selon les pays[34], l'ensemble n'atteignant de toute façon pas l'envergure des poètes de la négritude. Toutefois, se dégagent quelques poètes incontournables : Tchicaya, Tati Loutard, Lamine Sall, Babacar Sall et Véronique Tadjo à la génération suivante et des jeunes qui promettent, comme les Congolais Alain Mabanckou et Antoine T. Kongolo.

Est-ce le problème du rapport à la langue française ? Mais le roman francophone africain, lui, se porte à merveille... L'époque n'est-elle pas favorable à l'écriture poétique en Afrique ? Je le croirais volontiers : crise économique, remous politiques, guerres et famines ne sont pas de bons terreaux pour la poésie. L'environnement culturel défavorise-t-il la poésie au profit d'autres modes d'expression artistique ? Sans doute, si l'on songe à la faveur que rencontrent aujourd'hui les orchestres, les chanteurs, et même la mode africaine ou les artistes plasticiens qui viennent en seconde place, grâce peut-être à l'action médiatique de la *Revue Noire*.

Les poètes, d'abord sur le devant de la scène culturelle du continent, sont passés au fond de la salle. Les poètes africains ont subi le choc puis la déception des Indépendances. Il faut leur laisser le temps de s'en remettre. De trouver leur second souffle et de prendre un nouveau départ, dont on perçoit déjà, par-ci, par-là, les signes prémonitoires.

33. En 1968, notre ***Anthologie négro-africaine*** (Marabout-Édicef) avait déjà fait le tri de la génération d'après Senghor ; ***Présence Africaine*** publia un numéro spécial sur les nouveaux poètes noirs et, en 1976, Marc Rombaut en fit une recension aux éditions Seghers. – Il y eut des anthologies ciblées sur certains pays, dans l'espoir sans doute de faire naître l'idée d'une poésie nationale : Philombe, Paul Dakeyo et nous-mêmes pour le Cameroun, Tati Loutard pour le Congo-Brazza, Olivier Dubuis et Tito Gafudzi pour le Congo-Kinshasa, C. Belvaude et Y. Voisset pour la Mauritanie, J. D. Pénel pour le Niger, E. Dogbé pour le Togo, Babacar Sall pour le Sénégal, Midiohouan pour le Bénin, autant de florilèges où les jardiniers présentent les plus belles fleurs de leurs pépinières. En 1990, Charles Carrère et Lamine Sall poursuivirent l'entreprise de Senghor en publiant une ***Nouvelle Anthologie de la poésie nègre et malgache*** (Simoncini-Luxembourg). Enfin, en 1996, l'Unesco publia un fort volume des ***Poètes au Sud du Sahara*** (Actes Sud) composé par Bernard Magnier et couvrant des productions en langues européennes comme en langues africaines, le tout traduit en français.

34. Quasi rien en Centrafrique, au Tchad, au Togo et même au Gabon pourtant plus favorisé. Peu de choses au Burkina, au Niger, au Bénin, au Mali, en Côte-d'Ivoire. Et même au Congo ou au Sénégal où la production poétique est pourtant plus abondante.