

Préface

Quatre épopées de l'écriture : la poésie comme tentative pour maintenir la présence

Le mot est tombé comme une pierre
sur mon cœur qui vit encore.
Rien à dire. J'étais prête,
Il faut bien vivre avec ça.

Anna Akhmatova, Nâzım Hikmet, Pablo Neruda et Aimé Césaire ont dû vivre avec « ça » : la prison, l'esclavage, la torture et la mort, l'humiliation, la peine et la peur, les leurs, celles des leurs et celles des autres, celles que des hommes infligent à d'autres hommes.

Le mot tombe comme une pierre quand il condamne ; quand il ne désigne pas pour amener à l'existence ou reconnaître, il lapide. Et quand le nom n'appelle pas, mais somme à comparaître, il risque de disparaître peu à peu derrière l'anonymat des nombres et d'entraîner avec lui l'effacement des visages, des paroles, d'entraîner le silence et l'absence. Vivre avec cela, ce n'est plus vivre, mais seulement survivre, « vivre encore », avec seulement un cœur, des bouts de soi, des bouts de souvenirs, des bouts de sentiments. Contre cette double menace de morcellement et de disparition, contre la menace de la disparition des autres, qui menace chacun de disparaître à son tour, contre le risque de l'effondrement du monde, ou du moins d'un monde, que peut-on ?

Dans le film de Bertrand Tavernier, *La Vie et rien d'autre*, Philippe Noiret joue un officier de l'armée française qui choisit de tenir les comptes, et ce faisant, bien sûr, d'en demander : il calcule jour après jour le temps qu'il faudrait aux soldats morts de la guerre de 14-18 pour défiler sur les Champs-Élysées. Akhmatova, Hikmet, Neruda et Césaire ont quant à eux choisi d'écrire. Ils ont opposé aux mots comme des pierres jetées, des mots comme des pierres qui construisent ou commémorent ; ils ont opposé aux mots « poinçonnés » des décrets qui condamnent des mots choisis qui situent et légitiment. Il importait donc que leur poésie fût à la fois vivante, véridique, précise et infinie, pour lutter contre ces mots-là – dont procède le silence – de mort, de mensonge, d'indifférenciation et d'anéantissement.

Mais quelle langue, de vie et de mémoire à la fois, choisir, ou se donner, pour ce faire ? La mémoire et la vie procèdent-elles de la même essence, de la même source, ou différent-elles dans leur nature ? Quant à témoigner d'une réalité, ce

qui constitue pour part le projet commun des quatre poètes, cela contient en soi un même risque de contradiction, puisque cette réalité dont ils témoignent est issue du vide et de l'obscurité, puisque, en d'autres termes, elle est innommable.

Les mots des autres poètes, la langue des autres gens, de ceux qui ne parlent pas de « cela », et, plus gravement encore, les mots ou la langue des bourreaux, doivent-ils donc être rejetés ? Ou bien retournés contre ceux qui font œuvre de mort, par appropriation, transformation ou réinvention ?

Hikmet a abandonné la langue ottomane au profit du turc parlé : l'une des formes particulières de son témoignage est la transmission de la parole du peuple turc, dans la langue du peuple, donc, et sous la forme du récit, auquel la poésie se doit d'être ajustée, « exactement comme l'histoire nous fut contée ».

Césaire et Neruda revendiquent l'héritage de la langue coloniale. Pour Neruda, cette langue représente une forme de compensation à la Conquête, un élément de remboursement de la dette morale qu'il faut donc recevoir et s'approprier. Césaire en fait un trophée de guerre sur l'esclavagiste, le colonialiste : sa langue est une « conquête ». Sa poésie « saigne » pour cela d'abord qu'elle a été gagnée en un sanglant combat, ensuite parce qu'elle porte la trace du sang versé des victimes de l'esclavage, et surtout parce qu'elle se veut vivante, venue comme le sang d'une pulsation du cœur. Akhmatova parle la langue du silence et de la nuit, d'où elle tire un propos « simple », c'est-à-dire rendu par le travail poétique à la simplicité, devenu simple, et qu'elle veut simplement fidèle au référent¹. Elle n'en revendique pas moins la complexité de ce qui est à dire, et utilise souvent, par de nombreux procédés intertextuels, la langue des autres poètes, pour dire ce qui est, ou n'est plus, avec ce qui a été.

Les quatre poètes, reconstituant par l'écriture ce que l'on peut désigner avec le psychiatre anglais Winnicott comme leur « espace transitionnel² » menacé, se sont redonnés, ce faisant, un espace géographique et humain. Il s'agit, comme dans la formulation si frappante de Hikmet, de « dire son pays au travers des paysages humains ». La réciproque doit être vraie : n'avoir de lieu que l'homme, mais avoir l'homme comme lieu, donner à l'homme un lieu, lui « faire une place » dans le livre, quand on est condamné à trente-cinq ans de prison, c'est aussi se redonner, ou renforcer, un lieu mental ou continuer à vivre dans l'échange relationnel.

Quand, le 5 février 1948, Neruda entre en clandestinité pour mener une vie de cachette et de fuite, il se remet à l'écriture de ce qu'il avait commencé à la mort de son père et de sa belle-mère. Son *Chant général* est le contraire d'une *Geografía infructuosa*³, lui qui signe un retour à la terre et une réconciliation avec elle.

Césaire l'arpenteur établit un cadastre et tient le cahier de son *retour au pays natal*. Sa poésie devient une réappropriation des terres volées, elle ouvre à toute

1. Pour Neruda, dans le même esprit, le rapport des choses aux mots pouvait se construire, faute d'être immédiat.

2. L'espace transitionnel est cet espace d'abord physique puis psychologique dans lequel on devient humain, le lieu originel de la culture.

3. Pour reprendre l'un de ses titres de 1972.

la terre ces enclaves de liberté des esclaves enfuis et rendus à eux-mêmes, permet un retour à l'origine où tout recommencer, où tout comprendre, librement. Cette poésie au sens propre rétrograde constitue simultanément le poète, que Hölderlin, à qui pensait justement Césaire, définit par ce mouvement même de retour à la patrie.

Akhmatova, « il » le lui a écrit sur un petit fragment, « est venue en Russie de nulle part ». Son *Poème sans héros* contribue à empêcher la Russie de devenir tout entière « nulle part », contaminée, envahie par les non-lieux du bain, par les déserts glacés du sens, par les « maisons des morts ».

Les quatre poètes plongés, ou, pour Césaire, plongeant, dans le gouffre de la souffrance humaine s'abîment dans l'entre-deux-morts, autre lieu psychique et esthétique, où la proximité de la mort fait naître caractéristiquement un éclat et une profusion des images. Or, l'éclat de l'entre-deux-morts n'est ni séduction, ni transparence : Akhmatova revendique la complexité de ses textes, elle se « gardera bien » de les rendre intelligibles. Quant à Neruda et Césaire, l'obscurité de l'image est une part irréductible de leur projet épique.

Comme Hikmet dénonce « les tromperies de la métaphore », Akhmatova refuse les séductions de l'image. Car les images de l'entre-deux-morts sont de celles qui s'imposent dans leur vérité (« *Quod scripsi, scripsi.* »), qui imposent la vérité. Il ne s'agit pas ici de voiler pour atténuer, cacher, ni mentir. Mais de voiler pour montrer¹ ou du moins permettre de voir un peu, et tenter de dire ce devant quoi les mots sont menacés et viennent à manquer.

L'indicible, les poètes l'abordent donc tout de même par l'image, mais par des images concrètes. Akhmatova préfère la métonymie, qui permet d'isoler un détail frappant. Neruda et Césaire utilisent la métaphore pour sa réserve d'énergie, pour la vie qu'elle a le pouvoir de générer, pour sa puissance. La métaphore exécute « une vision organique », « une conception globale », instrument d'une vision épique totalisante pour Neruda, et pour Césaire principe du Verbe – le contraire d'un « marmonnement » – c'est-à-dire principe de l'écriture comme une genèse.

Car écrire c'est brandir la puissance du Verbe contre l'impuissance à laquelle le Réel, et souvent la réalité, réduisent. Et sans doute est-ce là qu'il faut chercher le vrai souffle, l'héroïsme épique des textes de ce programme, dans le « je peux » énoncé en avant-propos au *Requiem* d'Akhmatova, mais qui sous-tend implicitement les textes de Hikmet, de Césaire et de Neruda. Leurs écrits sont tout comme le *Requiem* une affirmation de puissance, ou du moins la négation d'une impuissance.

Dans les années terribles de la tyrannie de Iéjov, j'ai passé dix-sept mois à faire la queue devant la prison à Leningrad. Une fois, quelqu'un m'a « identifiée ». Alors la femme aux lèvres bleues qui était derrière moi – elle n'avait évidemment jamais entendu mon nom – s'est réveillée de cette torpeur qui était propre à toutes et m'a demandé à l'oreille (là tout le monde parlait en chuchotant) :

– Et cela, vous pouvez le décrire ?

1. En un paradoxe goethéen.

Et j'ai dit :

– Je peux.

Alors quelque chose comme un sourire est passé sur ce qui autrefois avait été son visage.

1^{er} avril 1957

Leningrad.

« [D]écrire » et non pas écrire, plus de visage, pas de nom, des paroles chuchotées... Mais avoir encore le pouvoir de répondre « oui », de situer en un temps, « les années terribles » et un lieu, « devant la prison de Leningrad », de raconter cet « il était une fois » d'un conte qui serait à la fois cauchemardesque et vrai. Pouvoir maintenir à la vie ce qui est mort ou mourant, tenir une promesse, témoigner de la réalité de ce qui a eu lieu. « Dans la voix du poète [...] on sait, on veut avec passion » : la poésie donne le pouvoir de savoir (par le témoignage, la description) et du pouvoir au savoir (par la passion et la force de la forme). Or, savoir, « comprendre », écrit Hikmet, « c'est chanter le premier chant de la liberté ».

Les poèmes de Hikmet, Akhmatova, Neruda et Césaire sont des hymnes à la liberté et le contraire d'hymnes officiels (même si la reconnaissance littéraire de Césaire et de Neruda, en particulier, les a rendus aujourd'hui un peu « officiels » eux-mêmes). Ces épopées sont des monuments de mots, des poèmes monumentaux, des poèmes de pierre, des stèles pour ceux que l'histoire a oubliés et qui sont morts « pour du poisson ou du maïs ». Ce sont des cailloux, des pierres gravées, comme les fragments d'Akhmatova, pérennes d'autant plus qu'ils n'ont longtemps été écrits nulle part, mais gravés dans les mémoires, devenues à leur tour dépositaires et monumentales.

Les quatre auteurs pourraient reprendre à leur compte le « je » de Neruda et du sculpteur anonyme auquel il s'identifie dans *Rapa Nui* :

Je suis le constructeur de statues. Je n'ai pas
de nom. Ni de visage : le mien s'est égaré, il a
couru
de ronce en ronce et a grimpé, s'imprimant sur les pierres.
Elles ont mon visage pétrifié, la grave
Solitude de ma patrie, elles ont la peau de l'Océanie.

Elles ne veulent rien dire, elles ont voulu
Seulement naître avec leur volume de sable
Et durer, destinées au temps et au silence.

Pierres contre l'oubli et litanies de noms, ceux des pauvres gens, des gens de peu, des gens de rien, comme la petite Bedriyé qui n'a vécu que quelques mois et que Hikmet nomme dans l'« Encyclopédie des hommes illustres » :

Bedriyé
Fille de Feizibey, secrétaire aux Douanes.
Née en 1935
(à Uskudar, Istanbul).
Morte la même année.
« Tout droit au paradis ! ont dit les gens ;
Sa mère a pleuré toute une année. »

Car Hikmet ressent la mort « de chaque présence vivante comme un coup au cœur ». La présence de chacun importe et doit être maintenue, fût-ce celle d'une toute petite fille. Comme dans le recueil du poète américain Walt Whitman, qui inspira Neruda, chaque être humain est une feuille d'herbe parmi les autres, égale et semblable aux autres. De sorte qu'en nommer un, ou une, c'est désigner l'humanité. Dans une telle démarche, le nom commun de chaque homme ou femme (Bedriyé, par exemple) devient un nom propre (un homme, une femme, l'humanité).

Réciproquement, Césaire écrivait que la précision technique est comme « appeler quelqu'un par son nom ». Le nom commun idéal, le mot juste, se rapproche alors du nom propre. Il s'agit de nommer non seulement chacun, mais tout et chaque chose, en refusant le concept pour maintenir l'évocation singulière, en une démarche poétique qui évoque les problématiques du nominalisme médiéval. Les recueils de Neruda et Césaire regorgent ainsi de termes techniques pour recenser et maintenir les *realia* américaines ou antillaises. Significativement, notre édition du *Chant général* est suivie d'un glossaire et il existe en espagnol un dictionnaire du *Chant général*.

La technique d'Akhmatova pour maintenir ou rappeler la présence de certains êtres et de certaines choses – sa démarche ne semble pas avoir cette visée totalisante perceptible dans les autres ouvrages, en particulier ceux de Neruda et Césaire – procède plutôt de l'évocation, ou même de la pratique joycienne d'une écriture épiphanique, dans laquelle un élément partiel, anecdotique, un détail, désigne et révèle autre chose, ou quelqu'un d'autre, que lui-même, comme l'éclat de l'étoile désignait l'enfant divin.

Qu'il faille répéter, et recommencer inlassablement, et n'en jamais finir, cela se conçoit : d'abord parce que les hommes et les choses de la vie sont innombrables, comme les feuilles d'herbe de Whitman et comme l'écrit Hikmet : « Eux qui sont innombrables ». Ensuite parce que la caractéristique d'une expérience traumatisante est de tendre, sous l'égide de la pulsion de mort et simultanément pour lutter contre elle, à se répéter. Si l'art, comme cela apparaît de manière particulièrement flagrante dans les textes de notre corpus, est bien l'« anti-mort », alors il doit reprendre et reprendre encore le combat. On ne s'étonnera donc pas de la présence dans les quatre livres d'une véritable poésie de la répétition, de récurrences lexicales comme les refrains d'un chant ou comme autant de *Leitmotive*. Chez Neruda, par exemple, on remarquera la présence récurrente de la « terre ». Chez Neruda et Césaire, celles de la « cloche » et de la « graine ». Chez Akhmatova, celle du « miroir », lui-même générateur de reflets et de doubles. Si ses poèmes plutôt brefs diffèrent du *continuum* narratif de Césaire et de Neruda, ils n'en sont pas moins toujours en train de s'écrire, de se modifier : c'est leur création qui se continue toujours. Il en va de même pour Hikmet. Il l'écrit : « Naturellement, pour que se termine *Eux, lui et leurs aventures*, il faudra que je sois mort. » D'une manière ou d'une autre, ces quatre textes n'en finissent pas.

Par cette caractéristique ils procèdent de la forme épique, laquelle implique une certaine longueur. Épiques, ils le sont aussi dans les rapports particuliers qu'y entretiennent la versification et le récit, ainsi que dans leur volonté

commune de re-fonder le lien entre un lieu, une histoire, une culture et des hommes. Mais l'épopée est un genre hybride en soi dont l'hybridité se trouve ici accentuée. « Une nouvelle forme littéraire supérieure est nécessaire » pensait Hikmet. Elle apparaît dans la dimension théâtrale que l'on découvrira souvent à l'étude des quatre textes, dans l'incarnation de personnages, dans l'insertion de discours, chez Neruda et Hikmet, (qui inclut aussi des parties dialoguées), dans le chœur des femmes du *Requiem* d'Akhmatova, etc. Elle apparaît aussi dans la dimension élégiaque des poèmes :

Où sont maintenant celles qui, malgré elles,
Ont été mes amies pendant ces deux années de damnation ?

La dédicace d'Akhmatova, réduite à ses premiers mots, s'applique, là encore, à tous. « Où sont maintenant » celles et ceux qui, et ce qui, feraient que la vie soit encore vivable, qu'une autre vie soit aussi possible ? De la réponse à cette question, du réconfort venu de la présence retrouvée, dépendent le présent et l'avenir. Pour devenir plaignants, enquêteurs et servants de cette présence perdue et retrouvée, les quatre poètes ont dû se métamorphoser. « Je veux dire qu'il me semble que j'ai renoncé à être poète et suis devenu quelque chose d'autre » : Hikmet le sait.

Rien de moins dionysiaque en apparence que ces quatre textes venus du gouffre de l'oppression, de la souffrance et de la solitude humaines. Et pourtant, si l'on se souvient que Dionysos est le dieu de tout ce qui se tient entre-deux, le dieu de ce qui vient, devient et revient de la mort, le dieu par lequel la cité intègre le passé et pose la question de l'autochtonie – la question de savoir d'où l'on vient –, alors on conviendra que ces quatre textes, entre-deux genres, procèdent bien aussi du dionysisme.