

(Remplir cette partie à l'aide de la notice)

Concours / Examen : EAE

Section/Spécialité/Série : 0202A

Epreuve : 104

Matière : 0313 Session : 2018

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

Dans la préface de son anthologie La Terre nous est étroite et autres poèmes, Mahmoud Darwich expose ainsi l'une des dialectiques qui imprègnent son travail de poète : « [il faut] atteindre le poème tout à la fois inscrit dans sa vie et son histoire personnelles, et conjointement débarrassé d'elles ; (...) inscrire le poème dans une mythologie contemporaine tout en lui construisant une mythologie propre à partir de ses composants intrinsèques ». Est ici formulée une tension féconde entre d'une part l'impératif d'exprimer une réalité rugueuse, de "témoigner", et d'autre part la nécessité d'abstraire ce propos dans la poésie d'une musique absente au moi, sinon au monde. Quoiqu'ils soient d'horizons et d'époques bien différents, les Complaints gitans de Federico Garcia Lorca et Fureur et Mystère de René Char sont des recueils qui se confrontent à une problématique similaire : la forme de gratuité absolue que demande le genre poétique s'accommode difficilement avec le besoin de reporter les événements tragiques qui ébranlent, pour chaque auteur, sa part de réel. Paradoxe que Seamus Heaney travaille en ces termes : « Il me semble que la musique des événements participera à la musique du poème et qu'il existera toujours une tension mesurée entre le besoin d'une poésie qui exprime les impuretés de la vie et le besoin d'une poésie qui se souvienne qu'elle s'efforce d'être pur langage » (« Current Unstated Assumptions about Poetry »). Les « événements » de la réalité seraient donc, contrairement à ce qui se passe dans l'article ou l'essai, laissés au rang de musique, pleinement intégrés à la ligne mélodique du poème. Dans cette perspective, l'expression « tension mesurée » est sans doute à lire dans la continuité de cette

comparaison avec la musique : la poésie serait une tension « rythmée en mesures », disciplinée par la "1^{re} mesure" au sens d'« unité rythmique d'une œuvre musicale ». Heaney renvoie ainsi à la dimension essentiellement rythmique de la poésie, par opposition à la prose — dimension qui constitue peut-être le signe le plus distinctif d'une certaine « pureté du langage », abstrait de sa fonction de communication.

La question de la pureté semble redoubler celle du sens. Les événements auxquels sont confrontés les trois auteurs sont des scandales pour l'esprit, restent, en l'espèce, absurdes. Le langage pur du poème est au contraire la langue de la pure signification — non dépourvue de mystère, bien sûr, mais rachetant par sa justification ontologique permanente l'absence de sens du réel. C'est là certainement la raison intime qui fonde la "tension éternelle" évoquée par Heaney ; c'est là aussi la raison qui pousse nos auteurs à se confronter à elle, plutôt qu'à écrire des articles ou des essais. À tout prendre, c'est bien la question de la fécondité possible d'une telle tension qui veut être posée.

En quoi la mise en forme paradoxale de l'impureté herméneutique du réel permet-elle l'élaboration d'une musique efficace, au service d'une véritable action poétique ?

Le reportage fidèle des événements est incorporé au poème, ménageant un compromis entre témoignage et objet esthétique. Pourtant, ce compromis est arraché de vive force, au sein de poèmes pétris de violence et tirant la musique du côté du cri poussé contre l'absurde. Somme toute, l'action effective du poème se lit alors comme révolte, dans un en-avant perpétuel — le paradoxe ultime étant dès lors de poser avec succès la révolte comme le principe même d'une pureté absolue.

Le rapport de l'événement au poème doit d'abord être pensé, comme l'a écrit Heaney, en termes de « participation ». Participation problématique, qui impose des solutions esthétiques variées en fonction des auteurs. Comme le rappelait Darwich dans notre citation liminaire, le poème échafauda sa « mythologie propre » pour exprimer l'ineffable. Transcend le réel de la sorte enracinée, dans un deuxième temps, la tentation d'un sur-réalisme.

Le mythe est avant tout une forme de la parole (mythos, μῦθος en grec) : la forme symbolique que prend le logos pour accéder à une vérité supérieure. Les mythologies auxquelles recourent Lorca, Char, Darwich, ne se ressemblent pas toujours, mais visent le même but : concilier l'expression des « impuretés de la vie » et l'effort vers un « pur langage ». Lorca distingue ainsi dans son Romancero les « figures [qui] servent un fond mythique » et « un [unique] personnage, qui est la Peine ». Il annonce ouvrir le recueil avec « deux mythes inventés : la lune comme danseuse mortuaire et le vent comme satire ». En effet, la deuxième complainte, « Preciosa et le vent » évoque sous une forme métaphorique et mythique le viol d'une jeune fille : « Preciosa jette son tambour / Et s'enfuit sans la moindre attente. / Le vent aux gros bras la poursuit / brandissant une épée brûlante. » L'image de l'épée, métaphore du sexe masculin, dans la main du vent, traduit le scandale de l'événement sur un plan mythique, renouant avec les multiples métamorphoses des dieux anciens dans le but de séduire. Si dans cette complainte la description évoque surtout le dieu du vent Borée, c'est Éole qui semble présider au poème « Saint-Raphaël », associé à son père Neptune : « Et pendant que le pont souffle / dix bruissement de Neptune ». L'harmonie du recueil entier, sa musique, se compose ainsi autour d'un mythe du viol ; d'un viol fait « musique ». René Char, en guise de mythologie, préfère la tératologie, c'est-à-dire l'imaginaire du monstre.

Cette image, qui renvoie à des peurs ancestrales, mais aussi à une étymologie significative (le monstre, c'est ce qui monte, c'est un signe), réfère pour Char à la barbarie nazie. Dans « Envoûtement à la Renardière », on lit : « dès lors que les routes de la mémoire sont recouvertes de la lèpre infatigable des monstres, je trouve refuge dans une innocence où l'homme qui rêve ne peut vieillir ». Cette « innocence », lieu de jeunesse éternelle, est sans doute une image parlante du « pur langage » évoqué par Heaney, saisi dans ce poème par le mouvement même qui exprime l'« impureté » radicale du nazisme via l'imaginaire du monstre et de la maladie. De façon frappante, cet effort d'ordre mythologique est, comme chez Horca, structurant pour l'ensemble de recueil, ce qui contribue à l'autonomie du langage poétique. On lit ainsi dans « Affres, Détonations, silence » : « Roger Bernard : l'horizon des monstres était trop proche de sa terre ». Roger Bernard est un ami de Char, fusillé par les SS sous les yeux du poète. L'événement traumatique est restitué dans toute sa violence de façon musicale : le titre lui-même parodie les trois titres des mouvements d'une symphonie ou d'une musique à programme — le « silence » étant d'ailleurs un élément primordial de la musique. Cette musique ménage en même temps, comme le souligne Heaney, la conscience d'un effort vers le « pur langage ». La grande différence de Darwich par rapport à de tels imaginaires est sans doute le recours beaucoup plus fréquent et significatif au mythe religieux, mais aussi à la fusion qu'il opère en permanence entre la réminiscence biblique ou coranique et la mythologie païenne. Selon les mots mêmes de Darwich, ce syncrétisme permet la création d'un « lyrisme épique », de l'ordre du « pur langage ». Cependant, cette démarche est au service du reportage fidèle de la réalité de l'exil palestinien — et inversement. Ainsi, dans « Mon Père », le titre semble évoquer la puissance divine qui « étreignit la terre... Et m'interdit de voyager ! » ; plus loin, on repère aussi une référence à Job ; mais ces évocations cohabitent avec celle d'Ulysse, chez qui l'on trouve « pain, vin et

(Remplir cette partie à l'aide de la notice)

Concours / Examen : EAE

Section/Spécialité/Série : 0202A

Epreuve : 104

Matière : 0313

Session : 2018

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

couvertures ». Les différents figures du malheur et de l'enfance alternant en exprimant de façon purement poétique l'événement de l'enfance.

Ces trois gestions différentes du matériel mythique, au service de la structure poétique et de l'implantation textuelle de l'événement, témoignent bien de l'intermédiation du fait réel et de la composition poétique, l'un servant l'autre en permanence. Ce matériel mythique a son pendant méta-littéraire, peut-être, dans le sur-réalisme et dans sa conception spécifique de "l'engagement" en tant que type de lien entre événement et poème. De fait, on peut interroger dès à présent cet engagement en observant le rapport de nos poètes avec cette poésie déclarée très « engagée » qu'est le surréalisme. Nos trois poètes entretiennent chacun un rapport ambigü avec cette démarche qui pose le « pur langage » comme dépassement polémique du réel. Et il est vrai qu'on retrouve chez nos trois auteurs l'art du « stupéfiant-image » (Aragon) qui caractérise les surréalistes. Traces de l'écriture automatique chez Char : « prairie, vous êtes le boîtier du jour » (Feuilles d'Hypnos) ; associations incongrues de Darwich : « des nuages qui imitent une volée de créatures » (« Sur cette terre ») ; imagerie violente et cauchemardesque chez Lorca : « Rose, la fille de Cambrós » tient « ses deux seins coupés » « sur un plateau ». Tous ces éléments d'obédience surréaliste, dans l'esprit, sont là pour servir le « besoin d'une poésie qui se souvienne qu'elle s'efforce d'être un pur langage ». Mais

précisément, ces échos translittéraires jouent le rôle de pôle en même temps que celui de repoussoir. On pourrait dire que cette "tentation surréaliste" est la plus belle marque de ce que Heaney évoque si justement par le verbe « se souvenir ». Les passages surréalistes (ou tendant vers le surréalisme) sont comme des monuments de mémoire ; la part d'un langage absolument « pur ». À cet égard, Darwich doit être considéré un peu à part, dans la mesure où Lorca et Char furent de facto en prise avec les surréalistes, (Dali, Breton, pour citer qu'eux) et appartinrent eux-mêmes au mouvement à un moment de leur vie. La conception surréaliste de l'engagement est donc au cœur de leur stratégie d'écriture, que ce soit pour s'en rapprocher ou s'en détacher. Darwich, lui, porte un œil neuf et apaisé sur de tels questionnements, n'hésitant pas à citer ou à évoquer des poètes comme Tawfiq B. Naql'bil (au début de « Musique arabe » : « Aah ! si le jeune homme était de pierre ! »), Lorca lui-même (« Air gitano » : « une lune blessante », évoquant peut-être la « Complainte de la lune, lune ») ou Eluard (la confrontation constante du bleu et du orange autour du motif de la lune, dans la « Qandah de Beyrouth » notamment, faisant écho au fameux « la lune est bleue comme une orange ».) Le désir de faire communier toutes ces poésies et toutes ces formes de poésie "engagées" témoigne là encore, mais de façon spécifique, de la "tension mesurée" entre relation du réel et élaboration esthétique.

Ainsi, nous sommes à même de repérer un même compromis, particulièrement fécond, chez nos trois auteurs. Darwich semble se distinguer tout particulièrement par sa propension au symétrisme thématique et poétique — mais à chaque fois, Lorca, Cha et Darwich

témoignent d'une même recherche de mise en musique efficace des événements. Finalement, la grande différence avec le surréalisme réside peut-être dans le refus de l'absurde = les acquis stylistiques du courant sont conservés, mais pas son présupposé philosophique.

De fait, si les poèmes des trois auteurs sont des formes en tension, ils engagent par là-même un mouvement de violence et de cri contre l'absurdité. La forme, au bord de l'implosion, n'est plus tant « mesurée ». La foi dans la perpétuation d'un sens possible passe par une crise, sans cesse mise en scène.

La tension décrite par Heaney est thématisée comme affrontement critique par René Char dans plusieurs poèmes, notamment dans l'« Argument » de « Seuls demeurent » : « Aditement. Une dimension franchit le fruit de l'autre. Dimensions contraires.

Déporté de l'attelage et des mors, je bats le fer de fermails invisibles. » L'acte de création poétique est ici comparé à l'activité du forgeron, activité mise en péril par l'invincibilité de son objet. De même, dans le fragment 48 de « Partage formel » : « le poète ne sort pas toujours indemne de sa page ». La difficulté décrite par Heaney est donc absorbée par la poésie elle-même, qui s'en exacerbe. Les images de réconciliation ou de liaison problématiques sont légion chez nos trois auteurs.

Si Char écrit dans « Evadné », « aridité et contrainte s'étaient réconciliées », dans un contexte amoureux, de son côté Lorca ouvre le thème de la tension conflictuelle mais dialectique au cœur de la complainte « Saint-Raphaël », centrale dans le recueil. Le verbe juntar apparaît au vers 28 « qui unit les deux Cordoue », et fait écho phoniquement, musicalement, au vers suivant où Lorca utilise le terme juncos (juncos) qui est apparenté à juntar étymologiquement : ils viennent tous deux du latin

jungere = «réunir». C'est bien là un effet musical, spécifiquement poétique, au service de la troisième dimension couronnant la tension mise au jour par Heaney = une poésie qui exprime elle-même sans cesse la tension qui la fonde.

Darwich identifie d'ailleurs cette conscience qu'a la poésie de sa propre tension à l'effet d'obscurité. Dans sa préface, il indique ainsi : « la part d'obscur n'est pas la cible de la poésie, mais elle naît de la tension entre son état de prose et son état de rythme ». Ainsi, la contradiction avancée par Heaney se traduirait par une certaine difficulté de compréhension littérale, qui exprime en quelque sorte stylistiquement la conscience de la crise en train d'avoir lieu. Ainsi dans le « feuillet d'Hypnos » n° 67, où Char écrit seulement ces quelques mots : « Armand le météo, définit sa fonction : le service énigmatique ». Le fragment est obscur et thématise son obscurité : le syntagme opaque, à savoir « Armand le météo », a pour le poète une « fonction » d'« énigm[e] ». Le texte s'assume comme traversé par une crise esthétique, d'autant plus qu'Armand est en réalité le nom de code de Marcel Chaumien, camarade résistant de Char qui était en charge des services secrets. Une lecture informée est donc possible, qui supprime l'opacité = Armand, en charge de la météo, a pour fonction les services secrets. Mais, bien sûr, cette lecture est recouverte par la première. Dans un tel fragment, la « musique de l'événement » coïncide parfaitement avec la « musique du poème », et cela au service de la mise en poème concertée de la crise elle-même. Chez Lorca, les choses se présentent différemment ; plutôt que d'« obscurité », on parlera de « mystère », terme prisé par le poète dans ses écrits théoriques, et situé en plein cœur du Romancero, au vers 14 du poème central « Saint-Raphaël » : « sous le mystère confus ». Or, pour Lorca, ce mystère est le lieu et le fruit d'une « lutte mortelle » du créateur avec le diende = « le diende blesse, »

(Remplir cette partie à l'aide de la notice)

Concours / Examen : EAE

Section/S spécialité/Série : 0202A

Epreuve : 104

Matière : 0313

Session : 2018

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

et c'est dans cette blessure qui ne se ferme jamais que réside l'insolite originalité du poème » (Jeu et théorie du duende). Il ajoute ailleurs que la magie du poème vient de « cette inspiration démoniaque qui lui permet de baptiser d'eau sombre tous ceux qui le lisent ». Et c'est précisément cette tension-là qui justifie ce passage plein de « mystère », dans la « Complainte de la Grande Ceule espagnole » : « Dans Jery de la Frontera /, s'assombrit l'eau, l'eau s'assombrit ». C'est sans doute là, encore une fois, un passage éminemment métapoétique, où l'événement, l'agression de gitans par les troupes des grand propriétaire terrien Pedro Domecq, est saisi musicalement (voyez le beau chiasme du deuxième vers) dans le geste même qui dit la difficulté et la lutte créatrice. Dans ces conditions, on comprend pourquoi Danvich écrit dans sa préface : « le traducteur n'est pas le peintre de la partie éclairée du sens, mais le guetteur de l'ombre et de ce qu'elle suggère ». Lina Amselem et Elias Sanbar s'attachent ainsi tout particulièrement à rendre le rythme du vers (Amselem restitue même les assonances en fin de rime), la mesure musicale qui le caractérise = sans cette dynamique ombreuse, parfois même opaque, la tension évoquée par Heaney est tout simplement perdue.

Dans cette deuxième partie nous avons donc perçu que la tension décrite par Heaney se joue aussi à un niveau supérieur, métapoétique, au point qu'on pourrait presque reformuler son propos de la sorte :

« Il semble que la musique de la tension participe à la musique du poème ». Cette « musique de la tension » est parfois thématisée, mais prend davantage la forme de l'obscurité stylistique.

Nous avons donc d'abord posé l'absorption problématique de l'absurdité du monde à l'intérieur du poème, avant de montrer que cette absurdité impose un cri de lutte. En fait, un tel processus est comparable au doute cartésien, appliqué à la théorie de l'absurde. Si tout est absurde, il reste tout de même quelque chose, qui est mon cri face à cette absurdité. Ce cri face aux événements traumatiques et absurdes, on l'appelle RÉVOLTE. C'est sans doute dans ce concept qu'il faut rechercher l'action efficace qui se dégage des dispositifs poétiques de Darwich, Char et Dorca.

Selon Albert Camus, très grand ami de Char, « un homme révolté » est « un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas. C'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement ». On peut relire l'extrait de Heaney dans cette perspective. Le poète, « pur langage » esthétique, est une façon de « dire oui », sans se contenter d'une critique de l'impunité de la vie, qui serait un simple refus. La figure tutélaire d'une telle conception de la poésie est sans conteste Rimbaud. Ce dernier dit à la fois « son triomphe et son angoisse, la vie absente au monde et le monde inévitable, le cri vers l'impossible et la réalité rugueuse à étreindre, le refus de la morale et la nostalgie insaisissable du devoir » (Camus,

L'Homme révolté). Rimbaud, contenant en lui-même à la fois l'illumination et l'enfer, insultant et salvant la beauté, parvient à faire de la contradiction irréductible de Heaney un chant double et alterné.

Or Rimbaud est un point de contact important entre Lorca, Char et Darwich qui se réclament de lui, chacun à sa manière : Lorca semble évoquer le schéma narratif d'« Aube » dans la « Complainte de la lune, lune » qui ouvre le recueil ; Char titre un poème de « La Fontaine narrative » « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud » ; mais le cas le plus révélateur est peut-être celui de Darwich, dans l'anthologie duquel on peut notamment lire plusieurs fois le terme « bleuité ».

Ce mot très rare a été inventé par Rimbaud dans le fameux passage des « bleuités délirées » dans Le Bateau ivre.

La question de la traduction depuis l'arabe se pose, mais on peut légitimement penser que Sanbar traduit ici un terme lui-même traduit du français de Rimbaud.

Dans la « Rasida de Beyrouth », on trouve même : « nous marchons vers la chanson initiale, et pour la première fois nous touchons du doigt la beauté du monde. Cette aube est bleue. » Cette dernière phrase fusionne deux thèmes chers à Rimbaud, l'aube et le bleu. Cette révélation rimbaldienne est bien une démarche d'affirmation révoltée d'un poète certes exilé, mais qui « marche » vers la « beauté du monde ». Cette « beauté » qui s'affirme par-delà les « impuretés de la vie » grâce à la poésie, Lorca et Char l'affirment sans cesse eux aussi, dans des figures et tableaux gratuits, sans événement autre que l'affirmation d'un non-renoncement — ainsi, dans « Le Thor » (Char) : « le mont Ventoux, miroir des aigles, était en vue », évocation picturale d'une réalité naturelle et musicale (voyez la répercussion des syllabes [t] et [v] dans « Ventoux » et dans « était en vue »).

Chez Lorca, on lit dans « la femme gitane » : « la lumière, sous la brise / joue debout sur l'échiquier / de sa haute jalousie ». Le tableau est serein, et la lumière

semble mener une partie d'échecs qui serait comme la version enjouée et apaisée de la lutte avec le duende. En somme, le cri devant l'absurdité des événements du monde trouve simultanément sa résolution par la révolte, qui pose le Beau comme valeur.

L'action du poème se discerne dès lors dans un en-avant du poème, comme forme-chemin vers cette valeur absolue ; autrement dit, la contradiction évoquée par Heaney cherche sans cesse sa résolution dans un cheminement, un mouvement perpétuel qui empêche l'un des deux pôles (l'événement, le pur langage) de prendre le dessus. Le lien entre le cheminement et l'écriture est bien visible, déjà, dans la « Qasida de Beyrouth » précédemment citée : « nous marchons vers la chanson initiale ». De même, le poème « Air gitan » se termine ainsi : « le périple des gitans s'est achevé, et nous sommes las des voyages ». Dès que le mouvement s'arrête, le poème prend fin, identifiant l'écriture à une démarche, et même à un voyage. L'association est notable chez Lorca aussi. Au début de « Preciosa et le vent », on lit : « Preciosa s'en vient en jouant / de sa lune de parchemin, / Sur les vitres et les lauriers / amphibies de son chemin. » « Parchemin », support d'écriture, rime avec « chemin » ; si l'association phonétique n'est pas aussi complète en espagnol, elle existe, et l'effet trouvé par la traductrice est justifié — d'autant qu'on lit, au début de la « Complainte de la Garde Civile espagnole » : « les chevaux sont de couleur noire / noirs les fers des chevaux aussi. / On voit sur les capes des haches / reluisantes d'encre et de cire ». Il s'agit ici de la troupe qui « s'avance le long du chemin ». Cette fois, c'est le matériel d'écriture, l'encre, qui est associé au chemin, dès l'entrée du poème. Contrairement à Darwich, on voit donc que Lorca continue d'associer à cette « démarche » salvatrice un aspect fort sombre — le duende se fait sentir. Cependant, on repère chez ces deux auteurs

(Remplir cette partie à l'aide de la notice)

Concours / Examen : EAE

Section/S spécialité/Série : 0202A

Epreuve : 104

Matière : 0313

Session : 2018

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

un même désir de confondre le mouvement de marche sur un chemin (donc vers un but) et le processus d'écriture. Même si Char utilise parfois cette métaphore (« routes de la mémoire » par exemple dans « Envoûtement à la Renardière »), il semblait forcé de lire dans Fueneu et Mystère une association aussi pregnante que chez Darwich ou Dorca. En tout cas, la fiction décrite par Heaney engendre, comme en sciences physiques, une énergie. Cette énergie de révolte propulse le poème au-devant de lui-même, dans un élan visionnaire rimbaldien.

* * *

À l'intérieur de sujets aussi différents que Fueneu et Mystère, Complaints gitanes et La terre nous est étroite, il apparaît que les poètes sont en prise avec un même paradoxe. S'ingéniant à concilier le reportage fidèle de l'événement avec les exigences de la haute poésie, ils trouvent dans cet effort même les conditions de la plus vive fécondité. En effet, le poème est, dès lors, un dispositif de révolte : il met en scène dans un même mouvement l'absurdité du réel et la crise de conscience qui en découle. Le surplus esthétique qui en découle ne peut qu'emporter le lecteur dans cette révolte : il y a alors réelle ACTION poétique. À tout prendre, on pourrait conclure notre démarche

pseudo-cartésienne, initiée plus haut,
de la sorte : « Je me révolte, donc nous sommes »
(Camus).

