

Epreuve - Matière : 104.0313 Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- 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 feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

Dans la pièce Democracy in America de Roméo Castellucci, on assiste sur scène à la douleur d'amérindiens qui voient devant eux les colons envahir leur territoire. L'un d'entre eux constate alors que les mots (ou words) des colonisateurs ne désignent pas leur réel (« our things »). Avec cette scène, le dramaturge interroge le rapport entre une langue, le réel auquel elle correspond et son ancrage dans une culture donnée. Il est ainsi affirmé que le langage est déjà une façon d'habiter le monde et il se fait alors outil de lutte contre le colonisateur. Ce constat n'est pas éloigné de la pensée de Ricardo Seix : « acte de résistance par excellence, tiré des sources mêmes du langage, le poème se doit de retracer le sens des mots déchiquetés et assassins par l'Histoire car c'est en définitive la passion de la poésie : origine et destin, sonnet et lieu de combat, émergence de la lucidité du monde qui se lie le poète à la terreur tragique des sociétés humaines et aux mécanismes destructeurs que celles-ci ont engendrés ».

Dans un premier temps, le critique définit la poésie comme un acte de lutte concret qu'il expose avec la modalité injonctive, c'est-à-dire reformer le sens des mots déchiquetés et assassins par l'Histoire. Aussi, pour lui, le rôle de la poésie est de retrouver une matière, un sens qui aurait été au moins partiellement perdu mais qui aurait existé (la tapisserie première ?). Si le poème a ce pouvoir et ce devoir, c'est qu'il est « tiré des sources mêmes du langage », c'est-à-dire, qu'en tant que mise en forme de la pensée, à l'aide de signes il permet peut-être d'accéder au réel commun caché, source du langage dont est tiré le sens des mots. Dès ce premier maurement, il nous faut soulever un certain nombre d'inconnues : à qui sont ces mots disparus ? à qui résiste-t-on ? qui se cache derrière l'Histoire ? Ces premiers points laissent supposer une parole située dans une culture (ne serait-ce que du point de vue du langage) qui lutte contre un agent impersonnel tout qu'il n'a pour nom que « l'Histoire » et qu'il faudra déterminer. Dans un deuxième temps, la conjonction de coordination « and »

œuvre à une explication de cette première affirmation. L'action de retissage du langage est « la passion de la poésie » que Szeg définit dans une énumération sans verbe mais qu'on peut glosser par « écrire » ou peut-être « retrouver ». Cette « passion », c'est celle de mettre en mot un passé (« origines ») et un futur (« destin ») avec les outils de la poésie comme la « sonorité », les rythmes, le chant, de sorte qu'elle devient « lieu de combat » (et donc de « résistance »), et qu'elle permet « l'émergence de la lucidité du monde ». À nouveau, il faut s'interroger sur la perspective située puisque le passé et le futur supposent une subjectivité minimale (soit d'une époque soit d'une culture) correspondant à un réel que le poème peut éclairer et faire apparaître tel qu'il est. Le poème serait donc un regard clair et juste sur le monde. Cela aurait alors pour conséquence de lier son auteur à la « terreur tragique des sociétés » et leurs « mécanismes destructeurs », termes qui réactivent le « sens de souffrance » de la passion. L'amar enthousiaste du poète serait donc mué par le désir de reformer la langue, la culture, l'obligeant à s'associer aux flammes dans la douleur subie et causée par eux-mêmes. En d'autres termes, la poésie aurait pour devoir de reconstruire un monde fragmenté en l'éclairant grâce à la revitalisation de la jeunesse des mots ; cela ayant pour conséquence d'unir le poète aux hommes à qui ce réel appartient, se faisant ainsi outil de lutte. Cette affirmation résonne avec les trois recueils de poésie de notre corpus que sont les Poèmes Indiens de Miguel Angel Asturias, L'Homme rapaïlé de Gaston Miron et L'Aube américaine de Jey Harjo. En effet, ces trois auteurs sont issus de minorités (Amérindiens maya guatémaltèque, québécois du Canada et autochtones des États-Unis), et tous racontent une histoire douloureuse en s'interrogeant sur le sens et le pouvoir des mots dans une situation de domination. En outre le terme « combat » se trouve dans les trois œuvres, de façon plus ou moins appuyée, considérant que deux d'entre eux, Harjo et Miron, revendiquent une poésie militante et politique évidente au sein des œuvres. Cependant, en les confrontant à la citation de Szeg, plusieurs questions émergent. Puisque la perspective des auteurs est celle de minorités colonisées (Miron se dit « blanc colonisé »), dans quelle mesure leurs œuvres désignent leur propre culture comme un agent et patient de la douleur ? Qui sont les acteurs qui ont « déshabillé les mots » ? De quel monde parle-t-on ? S'agit-il vraiment de déchiffrer les mots et l'histoire et quelle place accorder à la création nouvelle ? La poésie suffit-elle et quelle peut-être la place du poète dans ce travail ? Pour répondre à toutes ces questions, nous nous demandons si le poème a réellement vocation à retisser un passé au, si ce n'est pas plutôt l'élaboration d'une nouvelle toile.

intégrant la « terreur tragique » et l'histoire, * dans une perspective plus large.
On verra dans un premier temps qu'en effet, la poésie est en lutte pour retrouver un monde
peu à peu perdu. Puis, on se demandera s'il n'est pas plutôt le « mécanisme »
constructeur d'un monde nouveau ou à créer. Finalement, il s'agira de regarder
la poésie comme une tapisserie toujours inachevée, de sorte qu'elle s'inscrive hors du temps.

*

*

*

La poésie de nos trois auteurs est une poésie du combat, de façon plus
ou moins affirmée. Elle donne à lire un regard situé dans une histoire traumatique,
contre laquelle les poètes s'insurgent en poétisant le réel pour retrouver une mémoire
jusqu'alors fragmentaire.

Ces trois recueils sont ceux de poètes issus de minorités ethniques et culturelles.
Asturias est un homme métis, élevé dans une culture maya, à laquelle il s'identifie
de plus en plus au cours de sa vie. Dès lors, le titre même Poèmes Indiens signale
l'importance de la culture maya (bien que la structure rhématique soit un choix
du traducteur - éditeur). Harjo, elle, revendique son identité Moscovée dès la première
vignette au prose du recueil; elle s'associe au « nous » et la manière historique qu'elle
fournit se rapporte bien souvent à son peuple. Orson pour sa part s'identifie à un « indien »
Blanc. Du point de vue du sentiment de dépossession de sa culture, il reconnaît dans le mouve-
ment de la négritude sa propre situation et trouve des liens d'amitié avec ses représentants.
Les perspectives des trois auteurs sont donc, au moins en partie celles de colonisés ou
de minorités (notamment de l'auteur français dans un pays majoritairement anglophone).

Les minorités ont chacune une histoire traumatique racontée par les poètes.
Orson dit ainsi la douleur de l'humiliation dans le poème « D'innocent l'indien »
humiliation qui amène à la tentation de remettre sa condition d'homme « alors
qu'il lui semble qu'un chien est plus considéré qu'un quebecois ». La violence de l'humili-
ation s'accompagne d'un sentiment d'amnésie puis qu'il « [ne se] reconnaît »
pas de passé récent. [Ben] nous est « Amnésique Orson ». Pour Harjo, c'est la douleur
de la colonisation et de la déportation qui est thématisée dans le recueil s'ouvrant sur la
« pluie des larmes ». Depuis le départ forcé de son grand-père jusqu'à nos jours, elle dit
la violence institutionnelle (comme l'interdiction jusqu'en 1978 de pratiquer leur culture)
qui traverse l'écho dans la violence d'un de ses petits-copains dans « Fuir » ou dans
celle du patron de sa mère dans « Donner le corps de ma mère ». Et nouveau
l'amnésie s'ajoute, de façon contrainte jusqu'à l'école où « appris aux enfants

matifs à oublier et finalement Harjo part de son exil au Manitoba. La colonisation est aussi source de souffrance dans le recueil d'Atsturias puisque l'indien n'est plus que « peau d'homme écorché ». La violence est frappante dans ce langage indigène : « pieds, mannelles, marmaille, Balles, Cheveux ». Les mots juxtaposés, sans verbes, donne l'impression de flashes qui arrivent à évoquer le bruit, la pémique et la violence d'autant plus qu'à trois noms s'oppose celui des « balles ». Cette violence est doublée de celle de la dictature qu'on devine dans les poèmes « Guatemala » au « Salut à toi, répétition d'un cycle sans fin ». Encore une fois, l'oubli frappe ceux qui sont dominés puisque ce qui reste des amérindiens, c'est avant tout la maquette et les ruines de Copán et leur figures « frappées sur des pièces de monnaie », au « poing des races vaincues ».

Cette histoire traumatique se double de la perte de sens des mots. Le « traducteur » qui ouvre et clôt le « Monologue de l'Aliénation délirante », ces traductions en français des termes de la vie quotidienne tirés de l'anglais sans correspondance syntaxique sont ceux du « non-poème », et celui-ci c'est « [sa] tristesse / ontologique / la souffrance d'être un autre ». L'aliénation frappe le poète, qui ne se reconnaît pas dans les mots. Cela ne va pas sans rappeler le « mode langage », la « langue réticulaire » que dérange Harjo et qui manque de force pour décrire « ce [qu'ils sont] devenus », eux qui on appelle « païens » et qui connaissent aussi l'aliénation. Atsturias, lui, ne porte pas Harjo. Le problème de langue reste donc moins marquant, quoi qu'il reconnaisse qu'on appelle « valet » les indiens dépossédés de leur nom. En revanche dans sa condition d'exilé il peut dire « entendre notre nom sans que ce soit le nôtre ». D'une façon ou d'une autre ces trois poètes connaissent une perte de sens.

La résistance se fait alors contre celle-ci et on peut observer des figures de combattants dans qui s'ajoutent parfois à un « je » poétique en lutte dans des poèmes à la dimension orale, qui identifient les ennemis.

On donne « j'étais sur la place publique avec les miens / et mon poème a pris le mors obscur de nos combats » (« Place publique »). Le « je » poétique semble bien difficilement dissociable du « je » biographique tant Ono a lié les deux. Il faisait partie du Front de libération du Québec et n'hésitait pas à participer à l'action. C'est l'éthos d'un militant qui se dévot sous la plume. De même, Harjo, dont la dimension biographique est affirmée par la mention de ses propres ancêtres, se montre en guerrière dans « Le combat » et s'inscrit dans la lignée de guerriers familiaux. En ce qui concerne Atsturias, ce « je » n'est pas autobiographique, tant du moins il n'est pas revendiqué (peut-être dans « Je te salue »). Pour autant, on lit tout de même des figures

Epreuve - Matière : 104 0313 Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- 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 feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

emblématiques de combattants : Téton-Cumane, les aigles de la Claireville ou Bolivar (car à Bolivar, c'est la lutte). Son utilitarisme n'affleure pas de façon aussi forte mais l'idée d'un pouvoir à contrer demeure présente.

Cette engagement est soutenu par une oralité qui, pour Harjo et Miran, rejoint celle du discours politique. Ainsi la première s'adresse directement aux puissants dans « Pour aux qui veulent gouverner » et propose un programme politique propre dans « Conseil aux pays détreppés, en voie de développement et en voie de disparition ». Et une voix brève et haute se confronte un pouvoir élanique, froid, vidant dont le dernier mot est celui du discours de Donald Trump (« nous rendrons sa grandeur à ce pays »). La voix poétique oppose aux mots les mots par se réapproprier le sens de eux - à - notamment de « pays ». De la même façon, Miran censure ses textes pour être lus et les enregistrements des Nuits de la poésie, une manifestation militante, le prouvent bien.

Dans tous les cas, discours politiques au non, les auteurs pointent les ennemis, ne se situant pas du côté des « mécanismes destructeurs » et de l'Histoire comme agent de celle-ci, mais des victimes. Pour Miran, c'est la « classe écran », tandis que pour Harjo, ce sont les colons et les institutions dont qui utilisent la « langue des ennemis ». Otoburias, sans les nommer directement pointe à la Grand Flibustier, dont le même marin renvoie bien entendu à la colonisation.

La poésie de notre corpus est donc existence de façon plus ou moins affirmée à l'histoire », et ce grâce à la poétisation du réel.

En effet, pour lutter, vaccination qu'aient au moins en partie nos recueils, il faut poétiser et chanter le monde pour lui redonner sa valeur, selon les codes des minorités concernées, et retrouver la mémoire.

Les stamp-dancers et le tabac traversent toute d'Aube Américaine, tandis que le lecteur qui a lu «ctliement» sait la valeur et le pouvoir du maïs (qui a donné son nom aux mayas). Cette affirmation du réel se fait par le rythme et le chant. Asturias transforme en image les choses les plus tristes comme le feu, qui est le résultat de chatailles de la pierre, dans un rythme indiatte par les allitérations et assonances rendues dans la traduction : «gratte que je te gratte / gratte que je te gratte». Harjo dit «Changer tout» et insère des nombreuses références à d'autres chanteurs comme Woodie Guthrie ou Les Doors, tandis que dans le documentaire Chutis du poète, Mirou recite et déclame ses poèmes, de sorte qu'ils deviennent des chants rythmés.

Par cela, par les rythmes, les poètes arrivent à trouver leur coeshim, leur avenir. Harjo termine toute œuvre par la architecture qui a de nouvelles poussent jaillissant du feu, ce qui n'est pas sans rappeler «le soleil brille à nouveau sur la gorge chez Asturias», alors que Mirou dit «j'ai retrouvé l'avenir». En s'empareant de la langue, en la faisant chanter et en la poétisant, ces auteurs créent leur propre réel pour se dégager un futur qui signe la sortie de l'amnésie puisque dans ceux de Mirou on est «enfin heureux dans la mémoire de [ses] poèmes», qu'Harjo retrouve sa mère dans «L'arbre du corps de ma mère» et qu' Asturias affirme «la poésie est mémoire ravivée de l'âme». Quoique traumatique, celle-ci peut exister grâce aux mots qui lui donne vie, une fois réactivés.

Le poème est outil de combat contre l'oubli, contre une histoire traumatique d'une culture située à laquelle s'identifie plus ou moins fortement le gèn poétique. Cependant ce retour au «sources» n'est pas qu'affaire de relire. Le travail du poète n'est peut-être pas que de recueillir et archiver mais aussi celui de créer une nouvelle toile qui intègre la douleur mais la dépasse. Cela s'accompagne alors d'une position qui va de

l'exclusion au surplomb et de l'intégration d'autres formes que la poésie qui viennent la soutenir, car peut-être ne peut-elle pas tout seule?

* *

*

La poésie est affaire de création, voire de genèse, sans que celle-ci soit celle du même, de l'identique. Pour recréer un monde nouveau le poète peut certes s'enclure et se lier à la « terreur tragique » mais il peut aussi choisir un lieu vertical dans une position de surplomb; et il peut s'aider de d'autres subtils que le langage poétique pour s'assurer de donner du sens à ce monde.

Dans les trois recueils, on assiste de façon plus ou moins évidente à la création d'un monde nouveau. Ainsi Asturias semble embarqué dans une frénésie énumérative, comme s'il voulait tout nommer, tout créer. Le Guatemala se fait nouvelle Eden et, par la réécriture du Popol Vuh, le poème nous montre le monde en création (à travers des cycles de destruction). Cependant, si réécrit le texte cosmogonique maya il y a, cela ne se fait pas à l'identique. Le poète ne traduit pas, il recrée. dans sa propre langue en imitant la syntaxe agglutinante maya mais en faisant son propre lecture. De même Harjo inclut plusieurs récits de genèse, d'abord celle du tabac (type éponyme) qui donne ^{amér-}ne aux indiens conformément aux mythes fondateurs de son peuple, mais aussi celle du Saxophone dans « Roger Rabbit invente le saxophone », réécrivant ainsi la création de l'instrument de musique. Finalement, Miron affirme « dans le ferons Tene de Québec », signalant que la poésie à le pouvoir de créer un monde à construire. Alors, le poème semble plus le lieu de la nouveauté, qui à partir de l'origine, propose une nouvelle perspective.

Les nouveaux mondes, au moins en ce qui concerne Harjo et Asturias se nourrissent de la rencontre avec d'autres cultures ajoutant de nouveaux sens que ceux originaux aux-mots. Harjo intègre des citations et des références aux afro-désendants par exemple, et elle affirme d'ailleurs que les amérindiens ont aussi leur rôle dans la création du blues. Cette musique noire, issue des champs de coton résonne par la souffrance avec celle des amérindiens. Ainsi blues n'est plus le nom d'une musique noire

américaine mais des opprimés, liés dans la domination. Cette résonance est par ailleurs similaire pour Asturias dans « Marimba » puisque l'instrument lie la « chair de l'Indien » à « l'os de l'Afrique ». Et nouveau, dans la souffrance, la musique et son langage prend un sens nouveau qui intègre au sens originel un sens forgé dans « l'Histoire ».

La formation de sens nouveau qui permet de ressusciter face à l'Histoire passe peut-être par une vision qui devient surplombante. Ainsi, s'il s'agit bien pour le poète de se « lier » aux « sociétés », c'est peut-être autant comme membre que comme personne extérieur au en recule, dans un lien à double.

Les trois auteurs s'identifient à un nous : « à faire je me lie jusqu'à l'état de détritus, s'il le faut », écrit Miró. Il se compte dans la masse des opprimés et revendique ce lien avec la souffrance collective. De même Harjo, dans « l'Exil de la mémoire » se place aux côtés de tous les marginaux, tandis qu' Asturias fait collectif avec les « exilés ». Cependant chez ces deux ^{derniers} poètes, ce regard intérieur se mue en vision englobante. Harjo est aussi capable de voir à travers le chaos malgré le « brouillard » ; elle assiste à sa naissance, voit son grand-père au combat etc. Asturias nous propose pour sa part la figure du Grand Fleuve, sorte de divinité-mémoire du peuple maya, capable de raconter le monde entier, grâce à un état qu'est peut-être celui de « l'éveil ». Ce néologisme fait dériver un état de lucidité absolue qui se confond presque avec celui du poète.

Cependant, la poésie, avec son sens vision de tout ne peut pas tout. Il faut faire appel à d'autres moyens pour résister et retracer le « sens » et la lucidité. La prose vient donc au secours du poète. Miró écrit aussi des proses didactiques dont la totalité n'est pas incluse dans le recueil. Celles-ci viennent contextualiser la démarche du poète en expliquant son geste. Ainsi, il définit dedans ce qu'est le poème et dans les « Notes » on peut presque assister à la lutte entre les mots justes et les mots du non-poème dans par l'alternance prose / poe vers. Mais c'est dans le recueil d'Harjo que la prose prend le plus de place. En effet, y alternent des vignettes et des poèmes. Les premières contiennent des informations historiques et biographiques que le lecteur peut et doit faire dialoguer pour comprendre la parole poétique*. Ensembles, prose et poésie forment un dispositif d'autant plus efficace pour dévoiler le sens des mots et de l'Histoire. En ce qui concerne Asturias une seule prose vient s'insérer dans le recueil. Celle-ci vient justifier l'entreprise

Epreuve - Matière : 104 0313 Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- 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 feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

de traduction de l'espagnol au français et entille le lecteur pour qu'il prenne avec précaution le texte en ayant conscience des effets de sens créés au perçus avec la traduction. De fait, la prose vient apporter un supplément de sens aux poèmes et leur confère d'autant plus de justesse et de pouvoir, prenant en compte les limites de la parole poétique et la repoussant.

La poésie ne doit pas simplement « rehausser », elle ^{peut créer} ~~doit créer~~ de nouveaux mondes, de nouveaux mots et leur donner un sens revitalisé par le dialogue avec la prose, ou d'autres cultures et de fait, langues. Pour ce faire, la poésie surplombe la poésie qui adoptent Mallarmé et Rimbaud se distingue de celle de Flaubert, qui d'ailleurs n'aure pas son œuvre à d'autres mots et sens que ceux de sa propre culture (les autres y sont absents). Quoiqu'il en soit, ces mondes nouveaux, qui aurent à l'avenir questionnent ? Sont-ils une toile achevée ? Recréer suffit-il à vaincre l'Histoire ? Il nous semble que la démarche poétique n'achève jamais la tapisserie et qu'il s'agit plutôt de commencer une trame qu'on transmet à l'avenir, aux générations chargées d'enrichir le monde et de l'investir avec de nouveaux mots

*

*

*

* Lenetti parle même de photographier puisque la prose s'élargit aux cartes, interviews et qu'on transmet même des références aux tableaux de T.C. Courbet.

Les auteurs auraient des pistes à explorer dans l'avenir; leur poésie reste vivable, labile et continue. Alors quels pistes? Il nous semble que la polyphonie permet de trouver une résonance hors du temps, de même que la mise en évidence d'une écriture en mouvement qui s'actualise sous celle.

Les trois recueils laissent deviner un nous pluriel qui intègre de nombreuses communautés de sorte que le lecteur peut s'inclure dedans. Hier nous parle ainsi d'un vous qui est celui du couple (« Les pieds de mon homme »), de la famille (comme se dessine un arbre généalogique), du peuple Moscouee, élargi peu à peu à tous les peuples natifs des Etats unis, de l'Amérique (on pense à la vignette qui donne la voix à une native colombienne), voire du monde colonisé. En outre, on peut lire aussi une communauté de femmes qui se fait par celles de sa famille ou ses amis ainsi qu'une communauté de poètes et artistes. L'intertextualité est riche chez cette autrice et elle n'hésite d'ailleurs pas à intégrer des poèmes de d'autres plumes comme celui de sa fille, à Rante vers l'opéra ou un poème d'Emily Dickinson, ~~son~~ autrice qui lui a servi de refuge. Olivier quant à lui, donne la voix à son ami Olivier Marchand sous séquences et construit aussi un vous poétique avec le texte. En une seule phrase mantréale au 19^e épigraphes de Villon et Aragon qui font écho à la souffrance de l'alienation en son propre pays. Il parle ainsi de sa fil rouge, qui lie du passé vers l'avenir les poètes. Au centre également un vous lyrique qui se confond entre femme aimée et poésie. En revanche, Asturias ne décrit pas une communauté aussi ouverte dans les poèmes. Néanmoins, son ultime prose achève de mettre en lumière le chœur de voix que nous fait entre le texte. En effet, il souligne la continuité entre poète, traducteur et lecteur, traçant là aussi un fil rouge d'entre plus continue si l'on se rappelle qu'il propose une réécriture du Pop Vuh à travers une ~~text~~ lecture d'une traduction, elle-même tirée d'une transcription du texte en langue quiché passé au l'espagnol. Cette pluralité de voix fait de la poésie une a route possible dans la même chose du passé à l'avenir.

Cette continuité est peut-être ce qui permet au poème de s'actualiser sans cesse. D'une part, il faut noter que deux d'entre eux montrent l'évolution chronologique (au presque pour "l'Homme rapaillé") de poètes qui changent de regard avec le temps. Asturias se distingue d'abord des autres (« Moi et eux », nous soulignons) pour s'inclure à travers la figure du Grand Dérivé. Miró lui, peut à peu, semble trouver un espoir et réussir à voir le Québec autrement qu'une terre morte comme le montre l'image synesthésique de « l'automne d'octobre, le bruit roux des cheveux dans la lumière » (« l'Octobre »). Ainsi le poème est aussi évolution sans s'annuler. (Harjo d'ailleurs réemploie des textes déjà publiés pour les faire dialoguer avec de nouveaux). 6

Ce mouvement continu rend possible l'actualisation au présent, mais à valeur universelle, de la poésie. Gaston Miró souligne : « ici le poème a commencé d'actualiser », comme si l'action n'était pas achevée. Cette actualisation ne trouve pas sa fin. De façon différente, Harjo convoie aussi le pouvoir de sortir de la virtualité, de façon paradoxale. Dans « Vers les sœurs dix ans », l'autrice perd d'un mot qui se déploie pour terminer dans un paragraphe de sept lignes par « nous devenons poème ». Sans nos yeux la parole crée et étend le monde, le faisant exister dans une virtualité qui est celle de la poésie mais qui ouvre à l'actualisation et à l'affirmation de l'existence dans une continuité perpétuelle. De façon moindre on pourrait trouver cette idée de perpétuité chez Asturias dans la chanson du printemps rejouée sans cesse, qui perpétue le cycle de destruction et de création.

Création continue, le poème ouvre vers l'éternité, effaçant alors temps et histoire. Mais celle-ci ne prend sens que dans le prolongement du langage renvoyé vers l'avenir. Ainsi, les auteurs semblent nous appeler à nous emparer de leurs mots pour les continuer et leur donner notre sens, réel et destiné peut-être de la poésie poétique. Asturias, achevant son recueil en s'adressant à nous nous fait alors depositaires et passeurs de mots et d'histoire. Miró clôture son œuvre comme il l'a ouverte, dans une adresse à sa fille, dans « l'Héritage et la descendance ». Il dirige son œuvre vers Emanuelle et les générations futures. De même Harjo passe le flambeau à sa fille en la publiant à ses côtés et n'oublie pas de dédier cette œuvre quasi-testamentaire aux « enfants » car « ils sont tous nos enfants ». Cette démarche de passation de la mémoire et des mots nous invite nous lecteurs

à s'en emparer et à la prolonger leur propre existence. Dès lors, la poésie « tire » des sources même du langage s'enrichit de sens à venir pas encore écrit et fait des générations futures les garants de leur combat, héritier du passé et de la terreur tragique de sociétés.

*

* *

Nous nous étions demandé si la poésie avait véritablement pour but de reformer un sens perdu ou tout du moins un fragmenté par l'histoire. Nous avons vu que les poètes dont les œuvres composent notre corpus donne à lire une parole située historiquement, celle de moments dont l'histoire traumatique a provoqué un sentiment d'aliénation, une amnésie et surtout la perte de sens des mots. Dans ce cadre les poèmes deviennent résistance contre l'oubli et mise à nue du réel, dans l'horreur comme dans ses aspects plus poétiques et heureux. Par leur biais les sources de la terreur tragiques sont peintes et des agents de la douleur ne se confondent pas avec les victimes. Nous avons ensuite pu établir que si tissage il y avait celui-ci n'était pas verbal à être itératif mais créateur d'un monde nouveau, dans lequel les mots prennent un sens enrichi, à l'aide d'autres que sont la vision surplombante et la prose; car en effet, il semble que la poésie ne puisse pas seul rendre compte du réel, du sens des mots et de l'histoire. Enfin, nous avons tenté de montrer que le sens poétique, le message n'est pas fixe mais en évolution, voué à rester inachevé certes, mais à s'enrichir perpétuellement de sorte que la résistance que porte le poème, soit passée dans le temps et transmise aux générations futures.