

Pour une critique spécifique en poésie

Porter un jugement sur un recueil de poèmes ne s'avère possible, à nos yeux, que si la critique a quelque vertu spécifique : il nous faut postuler que la critique en poésie diffère des autres formes de critique littéraire. Elle diffère en ce sens qu'en plus de parler des valeurs d'une poésie (son originalité comme ses attaches à d'autres poésies), elle doit tenir compte de ce qui conditionne l'existence même du poème : un état psychique qui a donné naissance à un poème et tend à s'exprimer. Nous disons « état psychique », et non état psychologique, afin de ne pas désigner une émotion, une subjectivité, une méditation (tout ce qui s'apparente au couple stimulus-réaction) mais seulement pour dire un dispositif permettant le déclenchement de l'acte d'écrire, « ce passage à l'acte » qui aboutit à écrire un poème et qui tient à en explorer les possibilités offertes pour croire en ces possibilités. Le poète est attentif à maintenir le souvenir d'une émotion ou d'une idée dans la mesure où elles l'aident à créer un état psychique dont un des effets l'amène à déterminer l'écriture d'un poème. Cela diffère des moyens plus immédiats d'ordre psychologique comme ceux, par exemple, dont le corps est coutumier (tremblements, rougeurs, rires, larmes, envie de danser...). L'expression qui naît d'un état psychique et qui trouve sa formulation dans un fait artistique est le produit du regroupement par cet état même de composants de nature différente : une histoire personnelle, des lectures, des imprégnations sensorielles et culturelles, des rapports entretenus avec le langage, une position sociale, des associations synesthésiques, etc.

Nécessité d'un état psychique. A tout ébranlement de la perception ou de l'appréhension ne correspond pas automatiquement un poème ; l'intensité et la quantité des réactions n'impliquent pas, non plus, systématiquement, l'écriture poétique. Il faut donc poser l'existence d'un mouvement *second* qui s'aligne ou prend le relais du mouvement perceptif initial et s'en détache pour le rendre scriptuaire. Il s'agit d'un *état psychique* particulier qui se superpose à l'état psychologique. Il faut considérer alors que l'émotion ou tout autre affect, percept ou concept, assemblent d'autres ressources contigües, éveillent d'autres domaines d'affects et de représentations, qui délimitent ce second état, productif d'une expression par la voie de poèmes.

Comprenons par le biais le plus commode, celui de la poésie romantique, pour bien distinguer état psychique et état psychologique. Ce n'est pas la tristesse qui engendre les chants les plus beaux, mais le culte rendu à la tristesse. Ce n'est pas l'expression directe du moi qui importe mais le « moi haïssable » détourné du sens pascalien et le narcissisme qui fondent le poème. L'état psychique est une surenchère et une substitution de perturbation ; l'état psychologique est premier, il correspond à un impact qui, pour aboutir en poème, doit se transformer en un autre état ne coïncidant pas avec le premier mais s'y référant. Ce moment de transformation emprunte certaines voies reconnaissables dans la poésie (choix linguistiques et formels), des façons de s'exprimer communes jusqu'à un certain point. A un autre stade, elles sont inconnues (agencements internes et incidences imprévues). Ce qui fut nommé le mystère de la création mais que l'on peut voir aussi comme un processus de collecte et d'amplification.

Se tourner vers l'état psychologique lié à des émotions est peu fécond : le nombre des émotions n'est pas infini ; les psychologues en nomment cinq de base, et vont parfois jusqu'à huit. Résumer la production poétique à ce maigre éventail est sans intérêt. Postuler l'existence d'un état psychique second, fabriqué par extension d'un état psychologique, paraît plus juste à nos yeux.

L'indépendance des possibilités offertes. Dire que le poète se confie à l'écriture pour rendre compte de cet état psychique qu'il fabrique par lui-même n'impose pas de s'attarder sur les traces que le poète laisse sur son besoin d'écrire. Souvent le poète célèbre son art, se plaint de la difficulté de trouver l'expression convenante, s'insurge contre les insuffisances du langage, s'étonne des puissances verbales, etc. Parler de l'écriture oblige à relater des enjeux sociétaux (communiquer,

jouer et déjouer, emprunter et s'interdire, annoncer et contester...). Les traces sont souvent nombreuses, parce que cela fait partie de la formation de l'état psychique. Mais comme nous le verrons infra, cela est une convention et n'indique pas l'intégralité du processus qui mobilise des composants et les internalise. Aucun état psychique obtenu ne mobilise exactement les mêmes éléments. Les ingrédients d'un état psychique sont personnels (faits d'expériences diverses, de sentirs et de lectures, d'images et de rêves, des relations et des proportions qui s'établissent entre ces éléments) et indépendants : ils ne copient pas ceux de l'état psychologique, ils ne reproduisent pas à l'identique ceux d'un état psychique antérieur. Emprunter la voie de l'écriture, c'est mettre en place un système dont les possibilités se font et se défont, à chaque instant. Chaque mot posé par le poète livre des choix et des enchaînements qui l'éloignent et le rapprochent de cet état psychologique premier et qui construisent, en le manifestant, le second état. La critique de poésie est devant un ensemble architectural : construire un état psychique répond à des règles propres à toute construction. La part de mystère propre à un état créatif, sans être niée, trouve dans l'idée de règles architecturales extrinsèques un biais pour être saisie, rendue accessibles.

Méthode de construction. Partons de données simplissimes où rien ne distingue encore la critique de poésie de la critique littéraire générale.

Une œuvre artistique, quelle qu'elle soit, désigne des « realia » qui appartiennent à une classe de la réalité, à savoir des données pris à des *plans de référence* sur lesquels l'œuvre tisse son motif. Si l'auteur veut écrire un roman historique, il plante un décor convenant à sa narration. Un poème fait appel à différents plans de référence que le critique n'aura pas de mal à identifier : un plan psychique (émotions, sentiments), un plan réaliste à variantes naturelles, urbaines, sociales (données concrètes), un plan métaphysique (inquiétudes, spéculations, convictions), un plan historique, un plan esthétique, etc. Le critique n'a pas de mal à en dire le nombre et le plan dominant.

Ces plans subissent un traitement particulier : ils sont décrits et nommés (poésie narrative), ils sont allusifs et fragmentaires (poésie évocatrice), mais surtout ils sont associés les uns par rapport aux autres. Associés, c'est-à-dire organisés selon un de ces *quatre modes* : (a) *successif*, (b) *juxtaposé*, (c) *croissant ou décroissant*, (d) *dialectique*. Un plan peut s'effacer par rapport à un autre, construire un contraste, fonder une harmonie progressive ou dégressive, donner une inégalité oppositionnelle. Le critique parle alors de thèmes qui se détachent et qu'il dégage à partir des données fournies par un plan. Elles sont comme des points distribués par paquets inégaux sur un écran. Le poème (comme toute autre œuvre d'un autre genre) constitue ses motifs et le critique peut les noter.

Une même donnée peut appartenir à plusieurs plans. C'est aussi le but du poème de faire collaborer des plans différents, de les rendre poreux l'un à l'autre. Une donnée a plusieurs sens, comme le veut la loi poétique mais le critique ne s'attardera pas à cette évidence (à réserver à l'analyste). C'est la formule qui unifie les plans qui mérite l'attention : les plans doivent fonctionner comme une caisse de résonance. On attend d'une chambre de résonance les effets suivants : effets d'amplification et d'assourdissement (premier couplage), de répétition (échos, inversions) et de déformation (deuxième couplage), de décomposition en unités distinctes (discrétisation nouvelle) et de silence (troisième couplage). *Les plans de référence construisent une chambre de résonance accessible au regard du critique.*

Chambre de résonance mais aussi chambre de morphogénèse : l'élément principal à noter, ni signifiant, ni signifié, est un détachement : le jeu des plans de référence fait apparaître une identité, quelque chose qui fonde une identité ou unicité. L'œuvre affirme une existence, non pas « son » existence, mais l'existence d'un être en elle (une spécificité l'animant). Ses matériaux (les plans de référence et leurs données), leur organisation (la formule les associant) génèrent une telle *entité*. Il convient alors de vérifier qu'elle n'est pas fortuite, à savoir qu'elle est liée au dispositif qui la promeut, et qu'elle est viable. Une existence est toujours l'apparition d'un tout unique et animé.

L'œuvre artistique cherche cet état, que le critique lui toujours accorde, par hypothèse car il se veut devant un ensemble cohérent et animé d'intentions et de désirs, de préférences et de visées, à *l'instar d'un être vivant*. Ce à quoi le critique fait bien d'accorder crédit mais à lui de vérifier les possibilités de cette entité. Ensemble architectural et ensemble vivant sont à concilier comme deux perspectives donnant prise sur la fonction poétique.

Pourquoi ne pas s'appuyer jusqu'au bout sur l'analogie qui rapproche l'œuvre d'un être vivant ? Le critique y verrait si les fonctions vitales, classificatrices du vivant, sont opérationnelles : locomotion, respiration, reproduction, nutrition, relation au monde par les sens, etc. Une transposition des concepts (du vivant au littéraire) est nécessaire et l'analogie, une fois l'amusement passé, n'est pas une grille vaine pour le critique.

Un exemple ? Le poème de Baudelaire *La Beauté* a ce vers initial « Je suis belle, ô mortel, comme un rêve de pierre » : la statuaire, le sphinx égyptien, les miroirs, les cygnes, les amants, etc. sont des données prises à différents plans qui sont unifiés par une formule centripète (tout va dans le même sens et accroît la résonance de chaque donnée en écho avec une autre à proximité) tandis que se détache une unité de sens moral (l'effort pour rendre un culte à la Beauté). Cette unité forme-t-elle un tout vivant, est-elle viable ? L'analogie, pour autant qu'on la considère comme une aide sans autre valeur, donne ceci : le culte à la Beauté est hiératique (fascination paralysante - locomotion interdite) ; il est un souffle qui aspire les talents et inspire les chefs d'œuvre (respiration) ; il empiète sur le domaine religieux et s'en nourrit (l'Art mérite des sacrifices – fonction de nutrition) ; il se retrouve à toutes les époques et se renouvelle (reproduction) ; il met en action tous les sens (relation au monde par les sens). Vérification succincte, reductrice mais suffisante pour notre propos.

La tâche du critique réside dans un parcours méthodique plus que dans l'attribution de qualifications, parce que sa recherche devient alors identique à celle de l'œuvre, à la différence qu'il va vers une identification du caractère vivant de l'œuvre tandis que l'écrivain et surtout le poète vont vers la construction d'une architecture, doivent fabriquer un lieu d'hébergement pour « leur entité » (le choix des résonances internes est essentiel pour générer ce lieu). Il y a bien des formes architecturales possibles (on pense aux cercles concentriques de Dante qui opte pour une forme géométrique, mais toutes ne sont pas expressément nommées).

Que faire alors de cette architecture patente ou latente pour le critique ? Le critique peut s'emparer du *regard que privilégie l'écrivain à l'égard de son architecture* (regard interne ou externe, circulaire ou oblique, synthétique ou impressionniste...). Le critique peut alors choisir de s'accorder avec le regard adopté ou au contraire introduire un autre type de regard (neutralisant les regards employés par le poète, dont les propositions peuvent être des leurres), à la façon dont un éclairage particulier fait apparaître des nuances indistinctes, incluses dans l'œuvre, aux dépens même de l'auteur. Liberté du critique contrôlée par la nécessité que l'œuvre doit répondre à cet éclairage, comme réagissant à une substance chimique introduite. Part de création de la critique, faisant de la contrainte imposée par l'œuvre, un supplément d'existence pour l'œuvre.

Spécificité d'une critique de poésie. La critique de poésie peut suivre ce déroulement analytique commun à d'autres genres littéraires. Mais elle se heurte à un obstacle rédhibitoire : la mise en scène d'un état psychique (ou mental) unique, non-reproduisible, qui, de fait, ne concerne en rien le lecteur-auditeur et le critique. On dira que cette mise en scène réveille des échos et se fait éprouver par autrui. Mais cela n'est pas le but du poète qui parle de son état et n'a point d'autre visée : il peut demander de l'aide, qu'on le comprenne, qu'on adhère à son enthousiasme, qu'on le rejoigne ; il n'a que faire des états psychologiques des autres, il ne les connaît pas, ne les intègre pas à sa démarche. Il est à son affaire et ne peut en sortir.

On dira qu'il prend à son compte, par exemple, des souffrances ou des joies et les évoque. En réalité, il met en scène un état, celui qui lui vient en découvrant cette situation, et c'est de cet état (jugé empathique, par erreur) qu'il parle. Seul son état psychique est responsable de son œuvre et se met en scène. Parler des autres ne signifie pas devenir ces autres mais se fonde sur l'état psychique du poète voulant parler des autres. Il n'adhère pas directement à la souffrance d'un autre, à ses

émotions ou ses représentations ; il n'en rend pas compte (comme un thermomètre notant une température) mais elles l'affectent et génèrent un état psychique particulier puisqu'elles sont traduites par un poème. Il n'est pas « ému » et apte à transcrire (stimulus-réaction) ; *il construit un second potentiel perceptif* (parallèle à son émotion) dans lequel placer, s'il le souhaite, des données de son empathie. Cela explique pourquoi certains poèmes sont découplés de tout réel choc psychique, agrandissent un fait insignifiant, minime par rapport à une catastrophe globale, n'ont rien d'un constat journalistique. C'est la force du potentiel qui commande la réalisation du poème, à l'instar d'un vortex ou d'une simple dénivellation où peuvent se loger des affects et autres données.

Cela explique sans doute pourquoi les poètes font grand cas de l'acte d'écrire. Le poème parle souvent des mots, de leur pouvoir et insuffisance, voire de l'Absolu à chercher dans un expressivité totale. Le poème peut se réduire à la description de l'état psychique. Comportement quelque peu « magique », similaire à la valorisation d'un guerrier pour son arc, d'un forgeron pour son marteau : l'objet est doté d'aura, de force magique, il est décoré et bénéficie d'un culte. Le poète a tendance à faire de même. Il sacralise son activité bien plus que ne le font un romancier ou un dramaturge. Doit-on le suivre dans ce besoin ?

Il n'empêche que l'état psychique qui donne naissance à de la poésie diffère profondément des états psychiques qui sont à l'origine d'autres genres littéraires : roman, théâtre, pamphlets, essais... Le passage à l'acte d'écrire est dans tous ces cas lié à la constitution d'un état second mais le degré de clôture n'est pas identique. Un romancier organise les données dont il a besoin autour d'unités sémantiques qu'il objective peu à peu et peut reprendre et faire varier ; un poète organise ses données autour de son seul état psychique dont il sait l'unité sémantique inimitable et impossible à reproduire. Ce qui advient à la suite d'un affect ne se retrouvera jamais et ne pourra jamais retrouver une forme identique. L'émotion pour un paysage, par exemple, peut se reproduire mais l'état psychique qui se construit et donne lieu à un poème ne peut réagencer les composants qui ont surgi. Cet état ne revient pas, ou très peu, il échappe même à son auteur.

Rien n'est plus « égoïste » qu'un poème : on n'y parle que d'un soi qui s'autoproclame essentiel, on y parle pour un soi qui a vécu une intensité d'existence, on s'en tient à un périmètre idiosyncratique momentané, mais on y enregistre l'état du monde au travers d'un état personnel omnipuissant. Telle est sa force : la manifestation d'états psychiques met en place les conditions qui favorisent des surgissements et des déploiements, et cela l'assimile à l'incessant renouvellement de la réalité sous toutes ces formes. Renouvellement qui possède les mêmes attributs, de se faire essentiels, momentanés, intenses...

Est-ce pour autant que l'écriture poétique se doit d'être toujours originale ? C'est plus complexe. L'écart à la norme, et l'avancée vers le non-dit, ne sont pas les seules façons de rendre compte du renouvellement du monde, de ressusciter sa fraîcheur éventuelle car il existe une autre voie qui, paradoxalement, aboutit au même résultat. Cette voie c'est quand le poème conjoint un état du monde : il s'assimile à une collectivité, la représente. Le poème est alors en accord avec la conscience d'un moment dans l'Histoire dont la caractéristique essentielle est le devenir ; en ce sens le poème suit la non-reproductibilité qui l'a fait naître et s'accorde à la nature événementielle du monde. Les deux mouvements sont parallèles.

Le critique peut ainsi noter la bifurcation entre ces deux chemins : celui de l'écart et celui de la conciliation.

Voie de l'écart. La critique poétique brise cette « bulle » construite par le poète. Que le critique partage l'état du poète, y communie, et aussitôt il embarrassera le poète dont la vibration se veut unique, partageable certes, mais non reproduisible par les autres : il est le seul à avoir vu, senti, éprouvé, représenté, transcrit une situation de façon semelfactive (il est persuadé que cela ne peut se faire qu'une fois). D'autres mots, d'autres images, d'autres syntaxes ne peuvent que dire autre chose, et non récupérer ce qu'il a réussi à rendre par le strict agencement de son poème. Le critique décrit la disposition des données et en dégage le caractère inhabituel dont l'effet est de rebattre les cartes

de l'entendement.

Voie de la conciliation. Les expressions accumulent des puissances évocatrices à certains endroits. Cela forme un tableau suffisant pour relier l'œuvre au monde, comme autant de seuils et de propylées. La puissance évocatrice maintient une adhérence au monde qui est bénéfique, elle permet de faire d'un « jamais dit » quelque chose d'« évident », de donner à une possibilité dissimulée dans le monde une réelle présence d'existence. Le critique est invité dans le poème et vérifie l'universalité des liens tissés entre le poème et le monde.

Sans doute les deux voies se complètent et croisent leurs trajets. Elles forment comme deux bornes entre lesquels le critique tisse son commentaire.

C'est à la lecture de deux de nos poètes lauréats – Mme Y. Resch et Mme S. Kandé - que cette réflexion est née. Donner un prix de poésie impose de savoir ce que l'on demande et recherche.

Quelles données trouve-t-on dans le recueil de Mme Y. Resch, *Au plus haut du désir* ? Le relevé fait apparaître des éléments pris à la Nature (vent, oiseau, ciel, plantes, mer,...) ; d'autres pris à des moments de la journée ou de l'année (aube, nuit, été, automne) ; d'autres sont liés à des sensations et des émotions (odeurs, touchers, souvenirs, désirs, inquiétudes, ...) ; d'autres se consacrent au pouvoir des mots et à l'obtention d'un poème. Ce sont des plans de référence.

En appui de notre perspective donnons ces vers :

*Entre les cils
le ciel
ou la mer
comme un reflet//*

*Et ces feuilles
roussies
et ces bogues
piquantes //*

*On voudrait
les ramasser
comme un souvenir
d'enfance
qui revient//*

*Là où elle s'est retirée
elle ignore qui tu es
tu entends son silence
comme un désir
de s'évader//*

*Au carreau de la mémoire
s'écoute l'appel
la langue change de territoire
il n'y a rien à déchiffrer//*

*Que peuvent les mots
si la langue est blessée ?//*

Leur organisation est faite d'un appel d'un plan par un autre : l'un remplace l'autre, l'un décroît pour que l'autre croisse. Ils ne s'opposent pas, ni ne sont juxtaposés ni successifs mais à apparition variable. Une expression trouve ainsi une résonance renforcée par la nuance qu'elle imprime sur le plan appelé et sur le plan en retrait.

Cet entrelacement subtil fait naître peu à peu une présence animée : l'inscription d'une permanence espérée alors que l'ensemble environnant est fuyant, improbable (« *Sous son linceul d'eau la pierre est sans mémoire* »). On ne peut accéder à cette permanence qu'en se tenant sur la pointe des pieds, à l'orée ou au seuil : le lexique multiplie les notations de points de contacts infimes (en les puisant au différents plans de référence). Il s'agit de nommer les effets du désir qui définit une attache au monde : l'immédiat répond au désir et consolide l'attente, se fait assise.

En appui du propos :

*Paresse de la pensée
où joue la banalité
le blanc l'emporte
dans une grande saignée//*

*Pourquoi s'appesantir
sur l'invisible
quand on écrit
dans un bruissement d'aile//*

*On cherche ce qui se dit
à la frontière des corps
où se joue le désir//*

*Un pas, des bruits de rue
et l'attente fébrile
d'un visage
à retrouver//*

Les poèmes livrent des états psychiques intimistes et les confient au lecteur sans qu'il ne soit nommé ou supposé. Il faut les abriter dans un lieu clos où seul le regard du poète peut pénétrer. Le critique doit suivre ces brefs éclairages, ces moments où la paupière se soulève et nous découvre les pièces avoisinantes. Le regard accompagné ne voit que ce qu'on lui montre ou suggère par touches successives. En fait, le regard du poète a une direction : le choix d'une promenade dans certains poèmes indique une perspective. Regard qui dissémine, pour ne garder à la fin qu'un événement : on est conduit vers une révélation délicate, moins imposée que proposée. Les derniers vers du poème ont souvent cette fonction.

En appui de ce propos :

*Le mystère reste entier
où s'éloigne l'ondée//*

et le vent léger

*qui bruit
comme un poème//*

*A l'abri du poème
ce n'est plus tout à fait
la solitude //*

*L'automne est ma richesse
qui ralentit le pas
et arrête le temps
au seuil de mon poème//*

Le critique doit préférer la voie de la conciliation, pour cette raison. La facture des poèmes est faite pour introduire du sensitif et de l'imaginaire chez le lecteur. Il n'y a pas imposition mais il s'agit d'augmenter notre capacité à sentir et à rêver du bonheur. La répartition des données évoquées est concentrée sur ce passage de la sensation (ou d'un paquet de sensations) à la formation d'une plénitude émue. Sans doute l'émotion peut elle aussi éveiller un flot de sensations mais le processus qui a donné un état psychique débouchant sur l'écriture de poèmes est bien de l'ordre de la transcription : les affects et percepts (état psychologique) sont distillés (état psychique) pour se transcrire en une forme limpide et ramassée. Le potentiel qui a donné naissance à ces poèmes est celui d'un tamis qui défait les amas et libère des lignes de force raffinées jusqu'à ne devenir qu'un seul trait jeté dans l'espace. Une note suspendue.

Très différent est le recueil de S. Kandé, *La quête infinie de l'autre rive*, parce qu'il s'inscrit dans le cadre épique. La poésie épique conserve une part narrative, met en scène des personnages, se nourrit d'éléments historiques, valorise un effort collectif, s'augmente d'éloges et de légendes, décrit une folie humaine héroïque contrée par des sentences sapientiales et proverbiales. Ce sont autant de *plans de référence* (*historique, dramatique, sociologique, imaginaire, psychique*) dont ce recueil est fait : un souverain africain du XIV^{ème} siècle, après être allé à l'est (jusqu'à la Mecque) revient chez lui, en Afrique occidentale et entreprend de naviguer à l'ouest sur l'océan pour voir comment se termine le monde ; son peuple et ses proches adhèrent à son projet ; la navigation s'achève par un naufrage ou un accostage dans le Nouveau Monde ; quelques survivants de retour sur la côte africaine. Effets d'amplification et d'assourdissement (premier couplage), de répétition (échos, inversions) et de déformation (deuxième couplage), de décomposition en unités distinctes (discrétisation nouvelle) et de silence (troisième couplage) font le récit.

La poète *juxtapose* les plans de référence : les personnages ont des points de vue qui divergent, les projets et les réalisations s'accordent moins entre eux qu'ils ne renforcent l'aventure narrée comme autant d'assises pour propulser un élan. Le narrateur se tient à quelque distance de leurs envies et retrace le déroulement des faits plus par allusion que comme le ferait un historien. Il établit la carte mosaïquée des attentes de chacun et du contact avec la réalité. Ces plans ne s'opposent pas ni ne se succèdent ni ne se superposent : une unité indiscutable maintient les partenaires de l'aventure, unité produite par les plans de référence.

En appui du propos :

*Ah gens de chez nous que j'évente vos chagrins
Et vous exhorte à poursuivre l'aventure*

*Séparés de vos lougans et lignages en friche
(je demande) pourquoi donc auriez-vous cure
de mener plus loin vos corps découvrir
peuples terres et savoirs nouveaux...
Votre seule crainte c'est que la mort vous refuse
vous qui ne souhaitez plus de vie que ce que l'on mesure
à l'empan de deux mains accolées*

*Vous connaissez cet épisode mieux que moi :
lorsque dans son courroux le dieu du fleuve Gambie
.....chavira*

*sept des meilleures pirogues de son convoi
ce dernier mit au clair son sabre
et fit à la crue divine offrande de son doigt
Sur ces entrefaites Ferinbé-Ventre-sans-Joie
cheveux dénoués et mains en porte-voix
lance une semblable et rauque algarade
N'est-ce pas que Pemba fut châtié d'avoir songé
à enceinter la terre née de son propre placenta
Aboubakar est puni pour s'être tant et tant acharné
à battre l'estrade et traverser l'océan (Chant I)*

Ces plans juxtaposés s'ordonnent autour d'une symétrie qui sert à dire un drame actuel, celui des migrants africains se noyant en mer. C'est la troisième partie du recueil, le chant III, qui trouve sa raison d'être dans les deux précédents chants. Une chambre de résonance a été construite autour de ce fait contemporain à partir des données anciennes que l'art des griots pouvait faire siennes. Si le souverain africain d'autrefois était animé par le besoin de connaître et de se confronter à l'infini, le migrant actuel est conduit par le souci de survivre et de construire un avenir qui lui est refusé sous toutes les formes. L'ombre d'une expédition ancienne se prolonge dans la mise en lumière d'une traversée concrète aux rives bien répertoriées, aux enjeux économique-politiques dont le prosaïsme est congédiée : les gestes ont le même héroïsme, les espoirs la même ardeur. Des symétries se construisent sans mal. Effets d'amplification, de répétition, de décomposition en unités distinctes nouvelles qui se répartissent entre les deux premiers chants et le troisième.

En appui avec le propos :

*Et dire qu'on pourrait ramer
Arc-boutés au fond visqueux de l'esquif
Et courbés à peine sur nos pagaies
Au bois rivés par les serments prêtés
nous ôterions les anneaux de nos doigts
et le souci de faillir plisserait nos fronts (chant III)*

*Grise Ogresse
friande de rêves et de chairs
Boute énorme
où fermentent tant d'eaux usées
à la merci d'un tour de lune
Maudite mangeuse d'âmes
à la tripe retorse et violacée (Chant III)*

La poète rapporte les requêtes et les désirs, en relate l'importance vitale et l'accompagne de mots créoles ou anciens, de noms qui se verbalisent, de néologismes froissant le puissant rythme sonore et son lyrisme. Son regard passe d'une position à une autre, sans glissando ni intermède, comme s'il se répercutait sur des côtés tranchants et saillants dus à la tension et à l'effort des protagonistes, si bien que l'architecture qui se dessine est, pour ainsi dire, faite d'arêtes et d'angles pointus, d'accumulations de blocs irréguliers dont l'écroulement est annoncé. Le regard est donc renvoyé, dévié, brisé. Loin d'être une fresque unifiée et continue, c'est un ensemble fracturé. Dire par métaphore qu'il prend l'eau n'est pas un jeu de mots (l'image de la houle irait aussi) : par ces fractures, entrent et sortent, en un va-et-vient constant, des débats, des souhaits, des délires, des appels, des souvenirs, des lamentations.... Plusieurs fins sont, d'ailleurs, proposées pour clore l'expédition ancienne, selon les rumeurs et le choix des traditions.

En appui du propos :

*De dénouements il n'y en a pas moins de sept
le premier et le dernier ne m'appartiennent pas
étant comme qui dirait du divin le monopole
j'ai perdu le troisième et en suis bien amrri
Comme j'ai déjà conté le quatrième ça vaut trois
qui restent en souffrance en mal de récit*

*Cinquante marins finirent par s'échouer
sur une plage de pins tordus et de palmiers géants :
au matin ils gisaient tout rompus par les bêtes
et leurs yeux curetés par la pince des tourteaux
Neuf barons dégouttant de sang et de sanies
vite bus par le sable où restaient leurs bateaux
pantelaient encore En leur milieu était Bagari
allongé contre terre comme s'il se dormait
foulé au coeur par le regret
de son cher et doux Mali
la terre que d'amour il aimait*

*Trouvère aurais-tu mieux ou au moins différent...
ne vous ai-je pas promis deux fins supplémentaires (chant II)*

Si l'épopée fonctionne comme un tout vivant, cela tient à l'unité psychique qui l'a générée : le fait ancien, rapporté ou non par les griots, qui veut qu'un souverain traverse l'océan, n'est pas lié à une émotion vécue ou partagée ; elle est de l'ordre d'un état psychique, recréant des conditions narratives et verbales par l'imaginaire. Qu'elle déborde vers notre époque, vers des situations humaines désespérées, obéit à une volonté de les interpréter par le biais de l'épique et non par celui du témoignage ou du compte rendu empathique. Cette interprétation qui anoblit des faits douloureux correspond, certes, à une forme d'adhésion mais seul compte l'emploi d'un style, d'un traitement des données qui aboutit ce qui est semblable à une Suite d'épopée, comme bien des épopées en ont eu une.

Ce traitement est contraignant, inhabituel. *L'état psychique qui le promet renvoie à un obstacle* qui retient l'émotion et le pathos, la lucidité et la dénonciation. Il bloque l'écoulement à la façon d'un barrage, tant parce qu'il accumule les données (dont l'abondance lexicale témoigne) que pour laisser monter le niveau de la tension jusqu'à un point de rupture qui ne se fait pas. Ce qui

importe c'est la tension bien plus qu'un écoulement déferlant (de rage, de colère, de dégoût, de compassion...). La poésie épique a cette force de rétention et permet au lyrisme de brèves incursions. C'est une forme de poésie qui se sert de la narration pour qu'elle s'agrège en des durées de plus en plus intraversables. A l'écoulement romanesque et au conflit théâtral, l'épopée répond par l'accumulation ascensionnelle. *La Quête de l'autre rive* ne s'interdit pas de profiter de cette ascension pour accoster : le flot qui engloutit, est aussi celui qui touche le bord de la terre, comme si le récit avait pu l'amener à ce niveau suffisant pour que le naufragé soit à même de poser pied. Le poète est alors ce naufragé qui a mené à bien son poème, entre retenue et dépassement.

Il est donc temps à présent que la parole accoste (dernier vers de *La Quête*)