



HAL
open science

Petits poèmes en pause: #7. La poésie ne passe pas

Jean-Christophe Cavallin

► **To cite this version:**

Jean-Christophe Cavallin. Petits poèmes en pause: #7. La poésie ne passe pas. Diacritik, 2017.
hal-01766924

HAL Id: hal-01766924

<https://hal.science/hal-01766924>

Submitted on 18 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Jean-Christophe Cavallin / 30 juillet 2017 / [Petits poèmes en pause](#)

Petits poèmes en pause: #7. La poésie ne passe pas

I am very anxious to see pictures. Very few give me pleasure, but still I am always anxious to see more.

Thomas Eakins

En 1868, Thomas Eakins est à Paris. Il étudie la peinture et écrit ça à sa famille. Cet aveu d'un jeune homme qui deviendrait le peintre le plus implacable et le plus obtus jamais sorti de l'Amérique traduit à la perfection mon rapport à la poésie : « J'ai un grand besoin de lire des poèmes. Très peu me donnent du plaisir, mais je ressens toujours le besoin d'en lire plus. » Les *Rolling Stones* font chorus, dans le rôle du chœur tragique : « *I can get no satisfaction, but I try and I try and I try...* ». Le titre de ce dimanche formule maladroitement ce désir que l'écueil obstine. On pourrait le reformuler avec un scrupule historique : la poésie ne passe plus. Dans ce pauvre calembour comme dans l'aveu de Eakins, il faut tenir l'une contre l'autre les deux prémisses contraires : la poésie n'en finit pas ; la poésie est finie. Et le scrupule est inutile : le poème, depuis toujours, vit du désir et du doute de sa possibilité. C'est le grief de Socrate contre Homère et ses écoliers : la poésie est le faux en tant que le faux existe. C'est la vitrine du non-être, la marchandise illusoire, le fétiche dont le désir dissimule une lacune.



Thomas Eakins dans the *Nude Series* (1883)

Un bref poème de Thom Gunn, l'auteur du beau *Man with night sweats*, illustrerait tout aussi bien mon/notre rapport à la poésie. Il a pour titre *Jamesian* et se compose d'un seul distique : « *Their relationship consisted / In discussing if it existed.* » Saisie dans l'acte de lecture, la proposition acquiert une valeur poïétique : les deux amants litigieux, hypothétiques personnages du concierge de génie que fut Henry James romancier, figurent le couple formé par le poème et son lecteur, réunis dans le trompe-l'œil de ce trop brillant distique. Autrement dit : le rapport du poème et de son lecteur consiste à remettre en question l'existence de ce rapport. D'un principe d'incertitude quant à l'existence du poème dépend la réalité de la relation poétique.

La démonstration est facile. Dès qu'un poème entend donner des preuves de son existence, ces preuves le disqualifient : un rythme trop ronflant, un mot trop « poétique », une rime trop riche, et le lecteur se sent vexé comme d'une œillade assassine. C'est le paradoxe du poème : tout effet poétique y paraît redondant. Il passe si facilement pour sa propre parodie qu'on pourrait presque parler, à propos des meilleurs poèmes, d'une jouissance négative produite par la surprise de n'y rien trouver d'anormal, c'est-à-dire de poétique. Tant qu'on n'y jouit pas, la jouissance dure. Pas plus que de rapport sexuel dans les pages du *Séminaire*, il n'y a de rapport textuel dans la relation poétique. On pourrait nous rétorquer que c'est le fonctionnement de toute littérature, mais l'objection ne tient pas. La réussite d'un roman dépend de sa faculté à remettre le plaisir. Ce renvoi de satisfaction est un plaisir positif. Le régime du roman est le régime du *suspense*. Celui de la poésie est le régime du *suspens* et c'est une toute autre affaire. Le temps n'y est plus tendu, aliéné dans son futur, mais virtuellement suspendu, soumis au devoir de goûter un présent dont toute jouissance, en tant que distraction, serait résultative. Baudelaire a écrit le texte de ce suspens impossible. Le poème, bien connu, s'appelle *À une passante*. Au seuil de l'époque moderne, la poésie s'y définit comme une occasion ratée.



LES FLEURS DU MAL

XCIII

A UNE PASSANTE

LA rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !



Thomas Couture, *Baudelaire et Madame Sabatier*

C'est une scène de la vie moderne, section « Tableaux parisiens » : le regard croisé d'une femme qu'on ne verra jamais plus ; dans la foule d'une grande ville, une rencontre manquée. Une rime à la *volta*, quand le poème fait volte-face comme le promeneur se retourne trop tard sur la vision passée, trahit l'effort vain du poème : à « fugitive beauté » répond, comme un déni, le mot « éternité ». Le vocabulaire est connu. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, manifeste de Baudelaire dont la peinture est l'alibi, sa double entrave définit la tâche des nouveaux artistes : « La modernité, c'est le transitoire, le *fugitif*, le contingent, l'autre moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'*éternel* et l'immuable. » Il faut extraire du « fugitif » ce qu'il peut avoir d'« éternel ». La formule ne veut rien dire, son lexique est éculé et sa dialectique est fautive, qui se contente d'accoler la doctrine classique de l'art à ce dont l'élimination la définit dans son principe. *À une passante* met en scène la faillite de la théorie du *Peintre de la vie moderne*. Et la scène dont il s'agit sont les tréteaux d'une farce : « crispé comme un extravagant », un promeneur foudroyé, légèrement ridicule, cherche à prolonger sa vision et à « boire » pour l'éternité dans le regard de son incubé (« Moi, je buvais... dans son œil »). On dirait un nourrisson agrippé au sein qui s'éloigne et le sèvre de sa tétée.

La pantomime poétique refait sans fin le même essai d'éterniser le fugitif, de faire durer la vision ou, dans la langue de la peinture (c'est un « tableau parisien »), de figer dans un cadre fixe ce qui ne fait que passer. Au deuxième vers du sizain,

l'adverbe « soudainement » illustre le procédé : c'est le mot le plus long possible, version étirée de « soudain », pour dire l'instantané. La faute des aspects verbaux fonctionne comme autre indice : « une femme *passa*, moi je *buvais* dans son œil ». L'imparfait de boire est une bévue, c'est le contraire qu'il faudrait dire : « Une femme *passait*, moi je bus dans son œil ». La discordance aspectuelle développe une action ponctuelle (*elle passa*) en une fausse durée à la logique imperfective (*je buvais*). La stratégie se reproduit avec la reprise du verbe indiquant un acte achevé (« *Une femme passa* ») dans titre du sonnet (*À une passante*) où le participe présent éternise l'action décrite : de l'objet du poème à sa destinataire, l'instant d'un passage rapide devient l'essence de la femme éternellement définie comme celle-là qui passe et, ce faisant, ne passe pas ou n'en finit pas de passer.

Mais il y a surtout cette jambe « agile » qui échappe au point-virgule, enjambe la première strophe et se pose dans la deuxième en tant que « jambe de statue ». Entre le premier quatrain qui décrit la vision (« Une femme passa... ») et le second quatrain qui décrit le sujet (« Moi, je buvais... »), cette jambe en hyperbate ou rajout dans la structure étire l'apparition au-delà de sa durée. Le poème joue les prolongations : la jambe survit à la strophe dont elle enjambe la fin, comme une image rétinienne survit à l'objet disparu. Le vers qui décrit cette jambe commence sur le mot « agile », c'est-à-dire fugace, rapide, et finit sur le mot « statue », c'est-à-dire stable, arrêtée. Le double rythme du mètre redit ce drame des aspects. Une lecture syntaxique l'article comme un trimètre, en trois segments réguliers : (Agile et no) — (ble avec sa jam) — (be de statue) » (4+4+4). C'est la lecture la plus simple et c'est l'*andante* continu d'une marche sur trois foulées. Une lecture plus savante marque la césure enjambée et donne un coup de frein quand, entre les deux pans de la robe écartée, apparaît la jambe nue : « (Agile et no) — (ble avec) + (sa jam) — (be de statue) » (4—2+2—4). La césure au centre du vers isole la jambe apparue dans le dernier hémistiche : « Agile et noble avec... [sa jambe de statue] ». Cet effet de loupe métrique produit un arrêt sur image, une crispation fétichiste sur une pièce détachée qui devient le métonyme de la totalité perdue ou en passe d'être perdue. Les deux prosodies possibles mêlent dans ce vers magnifique un mouvement inéluctable (le transitoire, le fugitif) et un artifice d'immobilité (l'éternel, l'immuable). Baudelaire y réinvente le chiasme de Polyclète et de ses marbres ambigus dont la jambe avant, bien posée au sol, offre au corps une assise fixe, tandis que la jambe arrière, le talon soulevé du sol, traduit l'essor d'une foulée dont l'impulsion s'éternise. À ce miracle d'une allure à la fois fixe et mobile, une jambe unique suffit au poète, de même qu'un œil unique (« dans son œil ») lui suffit à dire à la fois le philtre de renaissance et le breuvage de mort que le flâneur boit comme un *mauvais lait* (« dont je regard m'a fait soudainement *renaître* » ; « je buvais dans son œil [...] la douceur qui fascine et le plaisir qui tue »).

Quand la femme disparaît, artificiellement retenue par la crispation du second quatrain et puis finalement rendue à la foule qui la ravit, l'hystérie vaine des tercets dénonce la banqueroute de l'entreprise poétique d'éterniser le contingent, en fixant le trivial d'une œillade assassine. Le sonnet se prolonge à vide dans un fatras déclamatoire d'éjaculations rhétoriques. Le verbe se fait verbiage. Pas un vers du dernier tercet qui ne pourrait être écrit sur un aimant de frigidaire ou dans l'héroïde ampoulée d'un amoureux de seize ans qui se prendrait pour Lamartine. Une diarrhée d'adverbes inonde l'hémistiche ; l'alexandrin circonflexe y retourne ses symétries ; le poète se bat les flancs et piaille, faux Orphée, des effets pathétiques. Le dérapage est sans appel : la vie moderne est réfractaire à son sauvetage poétique. Nulle Vénus de Lido ne pourra naître au forceps de d'idéal en trompe-l'œil d'un coup de sang érotique. La poésie ne passe plus.

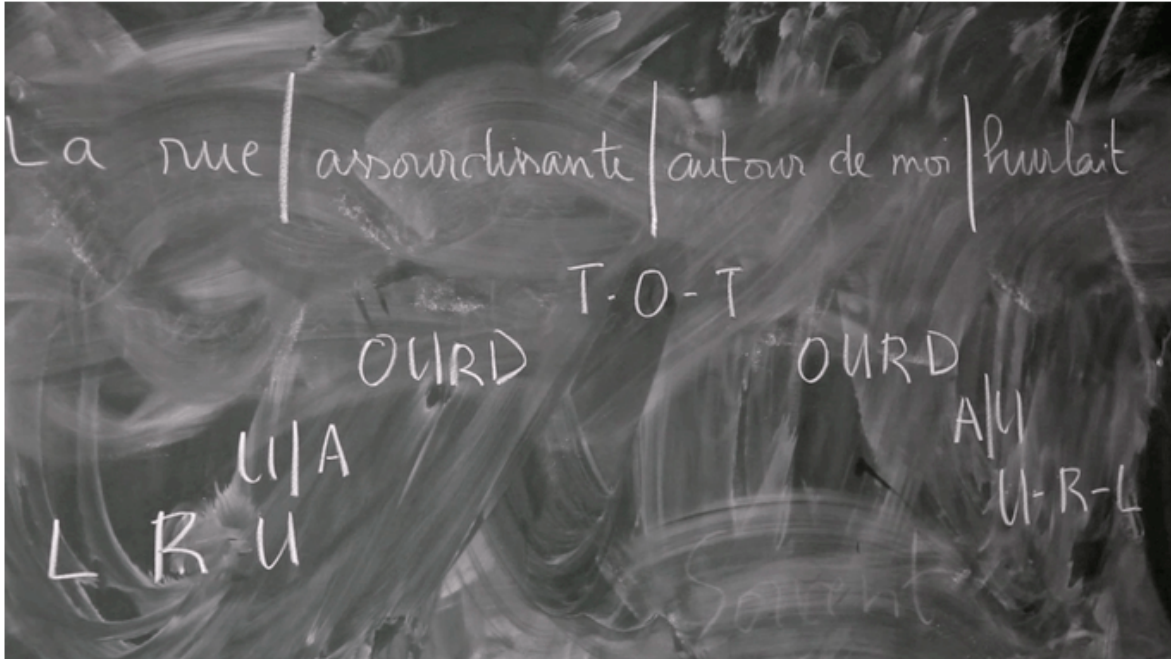
Le calembour insinué dans les rimes des quatrains où « majestueuse » et « fastueuse », c'est-à-dire une rime en « —tueuse » s'explicite *in extremis* dans la rime « statue »/« qui tue » trahit la nature de l'apparition : l'échéance de l'idéal dans le brouhaha du spleen ne réveille le poète, sous prétexte de le sauver, que pour mieux refluer de suite et tuer en germe toute poésie. Le poème doit se lire comme la version en vers d'un théorème formulé dans le très beau commentaire rédigé par Baudelaire sur *The Poetic Principle* de Poe : « Un long poème n'existe pas ; ce qu'on appelle un long poème est une parfaite contradiction dans les termes. » La paraphrase de Baudelaire explicite le principe : « Un poème ne mérite son titre qu'autant qu'il excite, qu'il enlève l'âme, et la valeur positive d'un poème est en raison de cette excitation, de cet *enlèvement* de l'âme. Mais, par nécessité psychologique, toutes les excitations sont fugitives et transitoires. Cet état singulier dans lequel l'âme du lecteur a été, pour ainsi dire, tirée de force, ne durera certainement pas autant que la lecture de tel poème qui dépasse la ténacité d'enthousiasme dont la nature humaine est capable. » Brève apparition d'un poème de quatorze vers rapides, *À une passante* donne à la fois l'exemple et la théorie de l'abandon par Baudelaire du lyrisme au kilomètre de l'élégie romantique. Poèmes de trop longue haleine pour un lectorat moderne à l'idéal essoufflé, les grands fleuves élégiaques de Lamartine et de Vigny sont devenus illisibles. L'oreille veule du lecteur, sa courte ferveur retombée, se cale dans leur rythme égal et les descend tout du long en pilote automatique. Un beau vers, de temps à autre, le réveille de sa noyade dans l'ennui berceur du spleen et s'enfuit comme une bouée. Si *Les Fleurs du mal* retourne au sonnet, mesquine boîte à idées méprisée des romantiques, c'est parce que le sonnet est une forme brève et que la poésie, si elle veut se sauver, doit battre son lecteur au sprint. Comme la passante dont l'apparition laisse aussitôt sur sa faim le flâneur qu'elle électrocute, le poème doit passer vite et se dérober au lecteur avant qu'il ne se remette de son effet de surprise. Dans le cercle étroit du sonnet, la poésie fait long feu.

Mais il ne faut pas s’y tromper. À *une passante* n’est qu’en surface un éloge de la forme brève et du poème rapide. Dès les « Tableaux parisiens », il annonce *Le Spleen de Paris*, c’est-à-dire le poème en prose et le suicide poétique de la poésie versifiée. Le vers de Baudelaire approche de sa fin ; il ne lui reste plus qu’un ou deux ans à vivre. Ce pronostic pessimiste vaut pour l’avenir de la poésie. Elle doit se faire rare, si elle veut survivre. Non plus nourrir le lecteur à la mamelle mousseuse de son corps copieux de rythme et de rimes, mais se refuser à lui, affamer sa dépendance à des paradis perdus et le sevrer le plus possible. Ses chances de vie future dépendent de sa réticence, de sa faculté de se taire, de renoncer à ses moyens et, comme le vieux Prospero à la fin de *La tempête*, de raccrocher ses prestiges : *Now my charms are all o’erthrown / And what strength I have’s my own*. Comme la passante de Baudelaire, qui en est l’allégorie, la poésie doit disparaître pour continuer d’exister. Des vers de « Spleen et Idéal » aux proses de *Spleen du Paris*, l’idéal et l’alexandrin dans lequel il s’incarnait disparaissent *pour toujours* comme objets naïfs de la poésie. Baudelaire met un terme aux poèmes du beau idéal et introduit l’âge critique de l’idéalisme transcendantal dans le maniement des muses : la poésie *en soi* continue d’exister, mais aucun poème ne l’instancie plus. Ce que Baudelaire appelle une « mélancolie irritée » remplace l’opiomanie et la satiété heureuse des mangeurs de vers classiques. Le poème doit créer le manque de la poésie. Essentiellement privative, la prose est son avenir : comme la passante du poème, il va désormais de l’avant (*prorsus*, qui donne *prosa*) sans jamais se retourner (*versus* vient de *vertere*).

Le sonnet renferme un vers qui annonce l’avenir et contient comme *in nuce* ce que sera la poésie après l’âge de la poésie. C’est le vers de l’*incipit*. Il précède l’épiphanie et décrit le monde du spleen que l’apparition va briser, comme les portes du purgatoire, pour une fausse délivrance (comme si le beau pouvait nous sauver) : « La rue assourdissante autour de moi hurlait ». Une unique manipulation distingue cet alexandrin d’une phrase de prose : la métoposition du complet de lieu. Dans les *Petits Poèmes en prose*, Baudelaire aurait écrit : « La rue assourdissante hurlait [autour de moi]. » Cette opération minimale, *clinamen* du fait poétique, réorganise le vers dans sa totalité autour d’une unique figure : le déplacement produit deux hiatus répartis symétriquement à l’extrémité des deux hémistiches : « La rue | assourdissante + autour de moi | hurlait » (« A | U » et « U | A ») ; le même déplacement crée un effet de symétrie entre le début et la fin du vers (« La rue... hurlait » = L—R—U | U—R—L) ; et puis deux autres effets, toujours de symétrie centrale, qui encerclent la césure : un « o » entouré de deux « t » exactement à la césure (« La rue assourdissanT’ + AUTour de moi hurlait » = « T-O-T ») et deux fois le groupe « ourd’ », l’un avant et l’autre après (La rue assOURDissante + autOUR DE moi hurlait »). Auxquels effets s’ajoute encore la symétrie centrale ou chiasme prosodique créée par l’inversion du complément de

lieu (« La rue — assourdissante + autour de moi — hurlait » = (2—4)+(4—2).

≡



Un unique subterfuge, une entorse minimale à la logique de la prose et voilà que le vers entier devient et fait ce qu'il dit : l'enfermement du moi aux enfers de la rue, au centre du *giron* de ses foules damnées. Ce procédé *a minima* et ce réalisme intégral d'un langage calqué au vif sur la prose la plus nue, c'est déjà le poème en prose et déjà la non-poésie comme horizon et fin du poème futur. Dans le sonnet *À une passante*, l'épiphanie de l'idéal est toujours rétrospective : c'est une chose passée ou une chose du passé ; le deuil et la mélancolie de pratiques révolues. Toute tentative de les prolonger sombre dans la déclamation ou se sauve par l'ironie. La seule chose, dans le poème, qui pointe vers le futur est le vers quasi de prose qui précède l'apparition. Son sang-froid, sa sobriété, son économie de moyens dénoncent les ivresses et l'erreur du salut. Il est le début et la fin de ce poème d'adieu. Dans cette rue sans espérance qu'il lègue pour terrain de jeu aux poètes de l'avenir, le rapport du poème avec la poésie se définit pour longtemps comme un rendez-vous manqué.

— Un ami à moi aimait une rue. Je lui ai demandé pourquoi ; il m'a répondu en souriant : « C'est cette rue qui me l'a prise. » Je pensai à *Une passante* et à l'existence du poème. Si on continue d'en écrire après l'extinction de la poésie, c'est qu'un poème reste le lieu où elle a été vue pour la dernière fois. Ceux qui en écrivent et ceux qui en lisent se consacrent simplement à l'entretien de ce lieu. Leur vigilance est sans festin, mais elle n'est pas inutile.