

Arnaud Villani

## L'essence de la poésie comme retrait

Et toi. Poésie,  
naguère si fâcheusement timide  
tu as marché  
en tête  
et chacun  
s'est habitué à ton vêtement  
d'étoile quotidienne »...

Pablo Neruda, *Odes élémentaires*

Je partirai d'une idée fort simple : le latin oppose la prose, ce qui va de l'avant tout uniment (*proorsus*) au vers, ce qui « tourne » (*versus* de *vector*). Étant donné qu'il est impossible de définir la différence entre la prose et le poème par la métrique, la prosodie, la rythmique, la versification, puisque toute prose poétique utilise largement l'arsenal poétique, et qu'inversement bien de poèmes ignorent rimes et rythmes, on pourrait peut-être revenir à cette distinction étymologique, en accordant tout son sens de vérité à l'*étymon*, et réinterroger les deux modes de ce simple point de vue : ce qui va droit, ce qui tourne.

Et pour commencer, on sait que s'attache à tout ce qui va droit des valeurs de droiture, de rigueur, de régie, de di-rection (tous termes venant de *reg* -, le radical du direct) qui, à l'origine, s'opposent à une saisie torse, onduoyante, virevoltante, circulaire du réel. On ne refera pas ici l'histoire de la constitution comme norme normante du droit, sur fond de déconfiture des saisies biaisées, rusées, sophistiques. On peut simplement retenir, comme un axiome de la recherche présente, que le droit et le courbe impliquent deux visions du monde opposées et complémentaires, enchevêtrées. Baudelaire le savait bien lorsqu'il louait le *thyrs*e comme enveloppement du droit par le courbe, et sans doute également proposer le couple de Dionysos et d'Apollon comme le duo infernal de toute l'esthétique, n'est pas étranger, chez Nietzsche, à cette idée. Mais il faut aller plus loin qu'une simple « vision du monde ». « L'origine par soustraction des choses humaines » qui fait d'un dieu tibétain à quatre bras l'équivalent du chaos débordant de milliers de formes, nous permet de penser que le droit, c'est un raccourci d'expression pour une pensée exacte et rigoureuse parce qu'elle restreint dès l'abord le champ de ce qui est à dire et à penser ; le courbe, c'est une manière symbolique de dire une pensée rigoureuse mais anexacte de la totalité ou de l'infinité de ce qu'il y a à dire, à penser et à vivre. Le droit homogénéise, le courbe hétérogénéise, parce qu'ils sont des abrégés du monde, le monde bien normé, le monde croissant-excédé. Une évolution poétique de la science, prévue par Novalis, se dessine alors lorsque c'est la science même qui se met à évoquer des totalités infinies, courbes, fractales. Le modèle cartésien, bien illustré par la conduite que doit tenir le voyageur perdu dans la forêt : « aller toujours en droite ligne », est relayé par le modèle de Feyerabend : « tout est bon », tout type de démarche, tout type de point de départ sont valides dans une considération heuristique.

Nous entendons donc dégager ceci : le poème a toujours dès l'abord en vue une tota-

lité, un « tout vivant aux mille articulations ». Il doit le présenter dans un espace infiniment restreint : le poème abrège l'infini. Et les signes d'une courbure dans le poème ne sont pas seulement à analyser textuellement ou formellement, mais surtout ontologiquement. C'est l'être du poème qui est courbe, parce que son objet est un infini qui doit se présenter dans le fini. Au contraire, la prose (non-artiste), qui a le temps et l'espace pour elle, parce qu'elle pose d'abord un monde spatio-temporel dans lequel cela fait sens d'aller de l'avant et de progresser, repose sur un postulat de continuité. La prose vise un « à terme », et il est normal qu'elle y aille en décrivant, expliquant, déployant. Même si c'est un infini qu'elle dévoile, un *dédale*, elle y progresse. Le poème a pour nature d'être soudain. La prose a une vitesse relative (c'est le propre des périodes, et c'est toute une rhétorique), la poésie a une vitesse pure, une vitesse absolue. C'est aussi bien le temps que l'espace qu'elle *shunte* et économise, ayant pour principe de se donner comme l'*aleph* (l'espace où se concentrent tous les espaces), comme l'infini bourgeonnant, comme le poème court (*hai-ku*). Un vers suffit à faire naître un monde : « *Et l'unique cordeau des trompettes marines* », une seule formule « *le laiteux mouetteux du portuaire* ». Du Bos donnait un exemple de poésie pure dans la différence entre le singulier et le pluriel du vers « *Et les fruits passeront la promesse des fleurs* ». Ce n'est pas spécifiquement dans l'une ou l'autre des « croix » où le poète reste incertain, jusqu'à ce qu'il ait trouvé le bon choix, s'il le trouve, que réside l'essence de la poésie, mais dans ce geste hésitant où tout est engagé, le poème en totalité, le poème-totalité.

J'ai tenté ailleurs de caractériser l'essence de la poésie dans l'*appréhension*, au sens d'« infime » peur devant le réel béant, le *micro-infini*. Infime ne veut pas dire qu'elle ne soit pas tangible, ou forte. Mais c'est une peur qui amenuise l'approche, qui rassemble la tension de l'intelligence, affine l'acuité de l'œil, donne un tact micrologique aux mains de l'esprit. Elle est invisible, et bien souvent au poète lui-même. Or cette peur, qui est teintée de pudeur, de respect, qui s'accompagne d'une montée en puissance de la sensibilité, de l'imagination, de la pensée (l'à-sentir insensible, l'à-imaginer inimaginable, l'à-penser impensable), pourrait bien se dire scrupule, la *religio* qui saisit le gardien des formules devant la possibilité qu'un mot, une phrase, un choix soient inadéquats. La peur du poète est de manquer son choix, et, en tant que *haere-po* (récitant), de détruire un monde qui voulait, qui allait naître.

Bien entendu, il y a dans la prose artiste, et poétique en particulier, ces mêmes déterminations. La prose qui continue d'avancer, qui n'avance pas en se totalisant, en se repliant sur elle-même comme une boule androgyne, c'est celle qui n'a jamais qu'une chose à dire et pour laquelle il est clair (gage de toute efficacité) qu'on ne peut dire et faire à la fois qu'une chose. Au contraire, l'artiste, et c'est flagrant pour le poète, c'est magnifiquement illustré dans les micro-contrastes de Cézanne, se retire devant un donné qui a pour caractère de n'être jamais donné. Son retrait signifie à la fois la peur de l'infini, la peur devant la tâche, l'inquiétude de transformer ce qui est à dire en un objet « à-portée-de-la-main » dont il n'y ait justement plus rien à dire. Ce n'est pas de la rhétorique que de dire que la seule chose dont il faille parler, c'est l'indicible. Ce dont on ne peut parler, il faut le dire. Kafka le savait qui se dessinait d'un trait féroce : « je me décide continuellement, à la manière d'un boxeur ». Il aurait pu dire « d'un poète ». Le poète n'est pas au niveau de ce qu'il décrit, et pas au niveau de sa tâche. Autour de lui, comme dans l'univers kafkaïen, l'horreur, c'est la « solide détermination des corps humains », la certitude, c'est l'incompréhension des belles certitudes, la constante, c'est que toutes choses tombent et sont de guingois.

Si telle est notre définition préalable du poétique, que signifie le vers, le *tournant* ? Je supposerai un *boustrophédon* invisible, de ces anciennes langues où les lignes se lisaient alternativement en un sens puis dans l'autre, comme un bœuf retourne en sens inverse à tout bout de champ, et je verrai le poète occupé, lorsqu'il a fini un vers, à revenir et repartir comme si c'était un recommencement absolu. Que le poète tourne n'est pas exactement de l'ordre de ce qui revient, mais de l'ordre de ce qui, à la fois, s'annule et se maintient, comme dans une gigantesque dénégation. La poète dit, reprend son dire, dit de nouveau. Il se retire et, ce faisant, reste au niveau d'un dire qui se retire. Le retrait du poète lui impose le *retrait* ou alinéa. Le propre du vers est d'imposer d'aller à la ligne (il y a aussi des manières d'aller à la ligne sans alinéa). Ce n'est donc pas sur la reprise que j'insisterai, cette lancinance mnémotechnicienne qui a disposé les épithètes de nature, les stéréotypes ou les rimes afin que la laisse poétique puisse se poursuivre en revenant sur elle-même. Ou plutôt, s'il s'agit de reprise, ce serait une reprise différentielle comme chez Kierkegaard. Répéter l'épisode d'Abraham, c'est chaque fois reprendre du début tout le récit, pour en déployer chaque fois la charge symbolique infinie. Mais s'il y a de la reprise dans le retrait, je crois, et c'est assez manifeste dans la poésie moderne et contemporaine, que ce retrait n'est pas une manière de lier, mais une manière de rompre, de fragmenter, de changer de direction. Le vers serait le changement de direction du poème, sa différentielle propre.

Dès lors, d'autres phénomènes qui me paraissent caractériser la poésie peuvent venir constituer comme un faisceau convergent. Je citerai d'abord l'oxymore, dont les poèmes de Char ou de Célan sont tissés. L'oxymore est l'idéal du poétique : tout un monde en deux mots, *Arnica luminum*. Ce qui vaut dans l'oxymore, c'est Sophocle qui nous l'a, l'un des premiers, appris, c'est cet angle absolu, impossible, qui ouvre sur l'abîme. L'oxymore ou grand écart déchire la poésie, et dans cette déchirure se donne l'éclat de la chose.

Du même ordre est la surprise : *Bergère, O tour Eiffel*. Surprendre, c'est introduire l'angulation poétique. Un poème de Ritsos sera un bon exemple :

*Le vent bavarde devant les fenêtres  
comme ceux qui sont sur le point de se quitter.  
Les meubles deviennent comme les jeunes filles pauvres  
qui ramassent les olives tombées. Le soir marche sous les oliviers,  
solitaire, et la plaine avec ses épis moissonnés  
est un refus. La vieille peau de la cigale  
ressemble à un petit clocher écroulé dans les herbes sèches.*

*C'est plus tard que survient une pluie fine ; elle chasse les moineaux ;  
lentement la lune se couche sous les cyprès  
comme la charrue abandonnée. le laboureur dort dous la terre –  
sa femme est seule avec le chien et le bœuf efflanqué.*

*Les mains de la sérénité sont glacées  
tandis qu'elle serre son fichu noir sous son menton.  
Pourtant le laboureur a laissé sur le manche de la charrue  
une empreinte plus forte que la main  
et le dossier de la chaise garde, toute chaude, la largeur de son dos.*

*Pour toutes ces choses insignifiantes –je ne sais pas –  
Je veux écrire un chant très bref qui prouve que je ne sais rien  
de toutes ces choses sinon qu'elles sont comme elles sont,  
seules, toutes seules, et qu'elles ne réclament même pas une intercession  
entre elles et quelqu'un d'autre. (Ritsos, Avant l'homme « Assistance. »)*

Ce qui est attendu dans ce poème, et ce n'est pas le meilleur, vient au moment où Ritsos se laisse emporter par son militantisme et décrit, après la mort du laboureur, la femme seule avec son chien. C'est attendu, et cela explique : c'est hors du poétique. Mais au contraire tout le reste du poème est si intensément et finement anguleux (car il ne s'agit surtout pas d'une violence dans la surprise, c'est un changement subtil de direction qui ouvre une nouvelle voie esquissant l'image de l'infini) que tout naturellement, la dernière strophe devient l'expression des choses mêmes, poétiques par elle-mêmes parce qu'elles possèdent ce que Novalis appelle le *pluriel intérieur*, qu'elles ont épargné de l'humain, et constituent la plus simple et la plus convaincante preuve de ce que « ce qui demeure, les poètes le fondent », ou encore la plus belle façon d'exprimer clairement ce que Heidegger signifie par l'être.

Combinaison de la surprise, du mot-valise et de l'oxymore, les expressions de Dylan Thomas (dans le recueil *Vision et prière*) : les fulgurances langagières du *soleil graine-de-moutarde*, de la *mer-toboggan*, du *jour-grain-de-sable*, de la *chute-duvet-de-char-don*. Chaque fois, le poème prend plusieurs directions au même instant, et c'est comme un vers à l'intérieur du vers. Le poème *De son anniversaire* est alors comme un feu d'artifice qui gicle dans chaque strophe et ce sont des mondes qui s'enroulent dans des mondes, évoquant un espace infini.

Et même lorsque, dans des Odes, comme chez Neruda ou Pessoa, on s'appuie en toute confiance sur l'enchaînement des vers et des laisses, ce principe du retrait est préservé, non seulement dans le retour des vers, mais encore dans l'écart entre les niveaux de réalité. Je pense à l'*Ode maritime* de Fernando Pessoa :

*Un quai, certes, en quelque sorte matériel  
Réel, visible comme quai, quai vraiment,  
Le quai absolu sur le modèle duquel inconsciemment imité  
Insensiblement évoqué  
Nous avons construit, nous autres hommes,  
Nos propres quais dans nos propres ports,  
Nos quais d'authentique pierre sur une eau véritable  
Qui, une fois construits se révèlent soudain  
Choses-Réelles, Esprits-Choses, Entités en Ames-Pierres  
A certains moments nôtres de sentiment-racine  
Comme lorsque dans le monde extérieur s'ouvre une porte...*

*Grand Quai comme les autres quais, mais l'Unique,  
Plein comme eux de silences bruissants dès l'aurore  
Et s'épanouissant avec les matins dans le fracas des grues  
Et l'arrivée des trains de marchandises,  
Sous le nuage noir, léger et passager  
De la fumée des cheminées d'usines proches  
Qui obscurcit son sol noir de particules de charbon brillant  
Comme l'ombre d'un nuage qui passerait sur l'eau sombre.*

Croirait-on qu'il s'agisse d'un retour à Platon ? Non. Et ce pourrait être une manière de lire Baudelaire et ses poèmes de l'Idée ou de l'Idéal. L'Idée dans le poème de Pessoa est une distension extrême du réel, afin de donner au départ et au voyage sa brillance particulière, son intensité presque insoutenable. Tous les détails prosaïques et quotidiens sont illuminés et *engouffés* par cette distension, et ainsi l'infini de la mer devient tangible, jusqu'à faire mal.

Ainsi, l'esprit-tourmant de la poésie signifie sa mimique de l'infini. Lorsque le vers ne suffit pas, c'est l'oxymore, ou la surprise, la litote, la fatrasie instantanée, le saut de niveau à niveau de réalité, qui tentent d'exprimer ce boîtement légendaire. L'hésitation poétique n'est pas une absence de certitude ferme, mais la certitude que la seule fermeté durable, ce qui demeure, se fait dans ce mouvement naïf dans cette avancée effacée, reprise, effacée, tandis que chaque vers virtualise le précédent, et que dans ce oui-non, Fort-Da, une prise déprise, une saisie à la mesure de ce qui ne saisit pas, un insensible-inimaginable-impensable sont livrés au sens, à l'imagination, à la pensée.