

LES CHIENS S'APPROCHENT, ET S'ÉLOIGNENT

Jean-Marie Gleize

En 1951, Giacometti, tête basse, habité par un sentiment d'échec, une forte sensation d'impuissance à atteindre la réalité, à la connaître, à la comprendre, à la prendre (Rimbaud disait à l'"embrasser" ou à l'"êtreindre"), Giacometti marche dans la ville, dans Paris, sous la pluie (tout le monde se rappelle l'impressionnante photo de Cartier Bresson). Il dit ensuite: "Je me suis senti comme un chien. Alors j'ai fait cette sculpture". Et c'est l'écrivain Charles Juliet, dans son petit livre sur Giacometti publié chez Flammarion en 1985 qui décrit, assez précisément, ce chien (cette sculpture): "Un chien étique – flancs creux, peau du ventre plaquée contre les vertèbres, hautes pattes grêles vidées de toute vigueur mais qui ont encore la force d'avancer, long cou démesuré, long museau plongeant, tête sans volume aux oreilles tombantes. Mais ce museau presque à ras de terre, en quête d'une trace, de même que la longue queue maigre, qui n'est pas pendante, et les pattes, en position de marche, montrent à l'évidence que ce chien famélique n'a pas renoncé. Exténué, pattes flageolantes, il se traîne encore, cherchant quelqu'un ou un peu de nourriture". Et Juliet conclut: "Étonnant, prodigieux, tragique autoportrait". Ce chien-là, celui de Giacometti, ressemble assez à ceux que Baudelaire appelle les "bons chiens" à la fin des *Petits Poèmes en Prose*, et il est bien évident que le chien n'est pas moins que le chat, animal poétique et métaphysique, pour ne pas dire mystique par excellence, l'animal auquel il peut s'identifier, identifier l'homme et le poète qu'il est, lui qui écrit par exemple à sa mère (fin 1855) dans un contexte épistolaire où par ailleurs il se plaint de vivre "dans le plâtre", et de dormir "dans les puces", d'être "balloté d'hôtel en hôtel", soumis aux migraines et aux fièvres, manquant de tout...: "J'ai vécu comme une bête féroce, comme un chien mouillé". Ce "comme un chien", cette fraternité animale sous la pluie battante, est commune aux deux artistes, Giacometti, Baudelaire, tous deux soumis à la pauvreté véritable (Baudelaire dit "à la nécessité") et surtout, au sein de cette nécessité, au sentiment du caractère "impossible" de leur tâche, de celle à laquelle ils se sont idéalement attachés, à laquelle ils se sont assignés.

Je crois pouvoir dire que cet autoportrait de l'artiste en jeune chien, ou plutôt en "pauvre chien", "exténué" mais allant, cherchant, avançant à la rencontre de la rencontre, a été pour moi de ces "conducteurs" (je ne trouve pas d'autre mot), vers la décision de me déclarer résolument (naïveté brutale du propos...) en faveur de la PROSE, comme si ce chien, ces chiens, cette divagation cynique, épuisante et résolue (Francis Ponge disait volontiers "acharnée"), désignait de manière convaincante la nécessité du passage de la poésie, de la fabrication harmonieuse, de la délectation à la "suffisante clarté de l'harmonie" (c'est ainsi que parle Baudelaire dans sa *Chambre double*) à la prose, au parti pris des proses, le caractère inéluctable du scénario de perte d'auréole, l'abandon du "rêve de volupté", et la soumission au "coup de pioche dans l'estomac" et à ce qu'il révèle, met à nu, de la "réalité": l'"horreur" et la "désolation" (je reprends exactement ses mots), de l'"implacable vie". Rimbaud appellera ça "être rendu au sol".

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que j'appartiens à une génération qui s'est d'abord forgé une idée de la poésie (de la "sorcellerie verbale évocatoire") et du discours légitime et pertinent sur la poésie, le langage poétique, la formalité poétique, la "fonction poétique" du langage, à partir de la lecture de l'article de Claude Lévi-Strauss et de Roman Jakobson sur *Les Chats* et de la littérature théorique et polémique qui en a découlé. Il paraît que depuis (c'est un article de Ross Chambers, écrit en 1984, qui me l'apprend), la critique baudelairienne aurait sérieusement opéré un transfert d'attention des *Chats* au *Cygne* (celui des *Tableaux Parisiens*). Pour ma part, sautant par-dessus l'*Albatros* (bien trop "vas-te" et caricatural), par-dessus les *Hiboux* (bien trop méditatifs et immobiles, très proches des *Chats* auxquels d'ailleurs ils succèdent immédiatement dans l'ordonnance de la première séquence du recueil), sautant aussi par-dessus le *Cygne*, bien trop blanc et "malheureux", bien trop "ridicule et sublime", j'ai transféré ma curiosité et ma capacité d'adhésion des chats aux chiens, cette translation supposant le transfert d'attention et d'implication du recueil de vers (à dominante harmonique et contemplative, envers et contre toutes les puissances négatives et entropiques, malgré tous les signes de l'érosion et de la maladie attaquant la ligne mélodique et minant toutes les postures ascensionnelles) au recueil des proses (dominées, elles, par la dissonance et la déambulation), des *Fleurs du mal* au *Spleen de Paris*. C'est sensiblement la même démarche

qui, dans un premier temps, m'avait rapproché de Tristan Corbière, pour sa défiguration agressive et transgressive de la musicalité métrique-prosodique et pour ce qu'il avait élu figure d'identification décisive le *Crapaud*, désigné dans le sonnet inversé que lui consacre Corbière, un "rossignol de la boue". Crapaud contre rossignol, chien contre chat, ce seront pour moi des façons simples de me représenter un trajet, un parcours, un mouvement spécifique, celui du renoncement d'une certaine poésie au chant, aux "charmes", aux bénéfiques et aux jouissances de l'euphonie, euphorique ou dysphorique, aux plaisirs particuliers de la modernité spleenétique, aux effets de "fascination" et de "plaisir" d'un vers qui, malgré le "hurlement" assourdissant de la rue, malgré le "chaos" de la ville, ne cesse de chanter et d'enchanter, de "soulever" et de "balancer" (comme le fait la *Passante* des plis de sa robe), et de transfigurer mal et douleur et angoisse et malheur incurables.

J'en reviens un instant aux chats, ceux qui peuplent les *Fleurs du Mal*. Il y a d'abord, qu'il s'agisse du chat 34, si j'ose l'appeler ainsi, ou du chat 51 (il s'agit de la place des poèmes dans le recueil), que le chat se présente dès la première strophe de ces deux poèmes affublé du même qualificatif: "beau":

Viens, mon beau chat, sur mon cœur...* (34)

Dans ma cervelle se promène
Ainsi qu'en son appartement
Un beau chat..." (51)

* (BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal. Oeuvres complètes*. 2 vol. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1975: I, 35)

* (Idem: 50-51.)

Extérieur ou intérieur, sur le cœur ou dans la cervelle, impliqué dans l'affaire affective-érotique ou dans l'affaire poétique-spirituelle, le chat est figure tout d'abord de la beauté, beauté objet de désir, beauté dont le regard "ouvre la porte d'un infini", désiré et inconnu; beauté donc dangereuse ou gratifiante, blessante ou apaisante, métallique-minérale (aux yeux "mêlés" "de métal et d'agate") ou voluptueuse, "élastique".

Le corps du chat 51 n'est qu'un support, il se réduit assez vite à sa *voix*, puis à son *parfum*, vecteurs d'"extases", emplissant, touchant, comblant, agissant tout comme fait le vers, la poésie "nombreuse", une langue inconnue comptée-rimée, pure musique en deçà des mots, proprement "magique" ou encore "angélique". De même que "les chinois voient l'heure dans l'œil des chats" (*L'Horloge*, dans les *Petits Poèmes en Prose*), de même le poète voit

la beauté en s'abîmant dans les "beaux yeux" du "beau chat" (34) ou, retournant son regard en lui-même, dans la contemplation intérieure de l'étrange regard du "chat étrange" (51) qui lui aussi le contemple et le fixe.

Beauté, étrangeté, énigme, immobilité, silence, voyance, accès à l'inconnu, le chat, le "beau chat" des *Fleurs du Mal* emblématise au mieux les pouvoirs et les vertus de la Poésie et du Poème, les pouvoirs de la voix silencieuse, de la voix de l'écrit en poème, de l'écrit "nombreux" comme dit Baudelaire.

Mais il est un chat, dans les *Fleurs*, dont le corps n'appartient pas ou n'appartient plus à l'ordre des sphinx, c'est celui du premier *Spleen* (75), qui s'inscrit à l'avance dans le tableau parisien, dans le paysage des poèmes en prose, de la prose urbaine spleenétique: froid, brume, cimetière, faubourg. Le corps de ce chat-là (qui n'est plus un "beau" chat mais déjà, comme les chiens des proses, un "bon" ou un "pauvre" chat), ce corps est dit "maigre et galeux", il s'agite "sur le carreau cherchant une litière". C'est un errant, un affamé. Il ressemble (le second quatrain du sonnet produit cette proximité et cette superposition) à un "vieux poète":

L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.*

* (Idem: 72.)

Tout à fait celui qui sera évoqué à la fin de la prose consacrée au *Vieux Saltimbanque*, le "vieux poète", "sans ami, sans famille", dégradé par sa misère, etc. Il y a donc des poètes de gouttière comme il y a des rubriques consacrées aux "chiens écrasés" dans les journaux, ou, comme on disait au XIXe siècle, aux "chiens perdus". Et peut-être y a-t-il là, dans cette coprésence du beau chat et du bon chat dans le même recueil, une figure de tension, désignant la nécessité du dispositif. De même que Francis Ponge nous demandait de considérer le dispositif Maldoror-Poésies (*Chants de Maldoror! Poésies*), nous devons considérer le dispositif *Fleurs du Mal-Petits Poèmes en Prose*. Baudelaire lui-même parle de "pendant": les deux livres se répondent et se complètent. Confrontant, dans une préface, les poèmes en prose de Baudelaire aux *Illuminations* de Rimbaud, Jean-Luc Steinmetz souligne la rigueur du parti-pris prosaïque, prosaisant, chez Baudelaire. Là où Rimbaud visionne et onirise ou démesure, Baudelaire se livre à une "autopsie". "Rares sont les voies de fuite qu'il propose". "Point d'annonce. Le rabaissement que convoque le prosaïsme, la curiosité desquamante,

l'absence d'espoir". En somme, du côté de Baudelaire, ce que Flaubert désigne (dans sa *Correspondance*) comme une "prose très prose", ce que je cherche à désigner, comme contre-modèle au "poème en prose" *stricto sensu* ou à la prose en poème, sous la catégorie de "prose en prose(s)", le refus de toute forme de sublimation stylistique, de toute re-poétisation idéalisante. En ce sens, les *Petits Poèmes en Prose* font bien pendant alternatif aux *Fleurs du Mal* et sans doute, malgré une tradition moderniste insistante et puissante, évidemment entretenue par l'idéologie surréaliste et ses séquelles, fournissant un modèle d'écriture beaucoup plus proche de ce que nous attendons aujourd'hui d'une écriture critique et objective, "objectivante", après la "poésie". Même si Baudelaire, bien sûr, ne pouvait penser en ces termes (ceux d'un dépassement de la poésie, de la possibilité d'une post-poésie), il est bien de ces écrivains qui nous invitent à *chercher* les formes d'une "prose particulière", "musicale sans rythme et sans rime", autrement dit relevant d'une paradoxale musique, d'une autre musique, essentiellement liée aux nouvelles formes de sensibilité et de conscience engendrée par les conditions concrètes de la vie matérielle dans les nouvelles agglomérations urbaines.

C'est évidemment de cela que parle le poème conclusif du recueil posthume, *Les Bons Chiens*. Eux qui sont les grands absents du bestiaire allégorique ou réaliste des *Fleurs du mal*, prennent le relais du chat "maigre et galeux" du premier *Spleen* et se présentent sous la bannière de la *rupture avec la muse lyrique*:

"Arrière, Muse académique! Je n'ai que faire de cette vieille bégueule. J'invoque la Muse familière, la citadine, la vivante, pour qu'elle m'aide à chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte comme pestiférés et pouilleux, excepté les pauvres, dont ils sont les associés, et le poète, qui les regarde d'un œil fraternel". Déclaration fondamentale, sur l'alliance fraternelle des pauvres, les "sans domicile fixe", des chiens errants et des poètes. Ils rejoignent la troupe des chats de gouttière. "Je chante, les chiens calamiteux, ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes". Je sais bien, d'un savoir d'histoire littéraire, que la place de ce poème, dans le recueil posthume, n'est en principe en rien significative; le recueil est théoriquement incomplet, donc il ne possède pas de "dernier texte", et de structure prévue explicitement kaléidoscopique, non linéaire, non logiquement ou narrativement articulée; il n'en reste pas

moins que c'est ainsi qu'il nous a été transmis, que nous le pratiquons et, pour ce qui me concerne, je ne trouve pas indifférent qu'il chemine des "merveilleux nuages" et de la postulation d'une beauté "immortelle" (trait d'union avec les *Fleurs du Mal*, pour un poète qui tire vers le haut, le ciel l'azur, par delà, etc.), à ce "rendu au sol", aux sinueuses ravines de la circulation urbaine, à une question ("où vont les chiens?") recopiée dans le feuilleton d'un journal, soit, si l'on veut, au lieu de la prose la plus plate, la plus triviale. Il se trouve que cette question "où vont les chiens?", j'ai voulu la reprendre comme titre d'un article (reproduit ici-même) donné à la revue *Littérature* en 1998 pour un numéro intitulé "De la poésie aujourd'hui, chantiers, sentiers". Evoquant d'emblée les ravines, je commençais en reformulant la question: "Vers l'extrême fin du XXe siècle, entre des murs toujours plus hauts, falaises à pic et nous au fond. S'agit-il de ré-enchanter le monde?" Il me sembla que je répondais non. Les chiens "cherchent leur vie" dit Baudelaire. Ils couchent dans les ruines de banlieue. Ils ne vont nulle part, ils vont. La poésie, au sens où l'entendent encore ceux qui vont quelque part, ou croient savoir où ils vont et où il faut aller, et selon quelle allure, n'a plus cours, n'a plus lieu d'être, ne permet plus de comprendre ou d'accéder à quoi que ce soit. C'est une des raisons qui la rendent "inadmissible" (mot de Denis Roche servant aussi de titre – *La poésie est inadmissible* – à l'ensemble de son œuvre poétique définitivement interrompue en 1972). D'où l'urgente nécessité de renoncer à la psalmodie, aux sortilèges de la diérèse, à la chaleur du bercement isosyllabique, ou de la chambre strophique, de la chambre d'écho strophique, ou de l'univers saturé des correspondances. Et d'inventer les formes nouvelles de la prose, de proses réellement critiques et réalistes, réalistes, documentaires, a-lyriques voire délibérément, comme le suggère Jean-Luc Steimetz à propos du *Spleen de Paris*, délibérément "anti-lyriques". Baudelaire, d'une certaine façon, contre Baudelaire.

C'est bien dans cet esprit que l'année suivant la reprise de la question "Où vont les chiens?", ou les poètes, chiens de ravines et chats de gouttières, en 1999 j'ai donné pour titre à ce que je crois être une tentative de "prose en prose" après la poésie, le second hémistiche de ce vers de Victor Hugo, dans "Réponse à un acte d'accusation" (le célèbre poème méta-poétique des *Contemplations*): "J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose". *Les chiens noirs de la prose*, donc. Il s'agissait, bien sûr, pour Victor Hugo, de refor-

muler, en la mettant à distance, l'accusation d'avoir abimé la poésie, de l'avoir donnée aux chiens dévorants et sauvages de la prose. En fait l'accusation était en partie justifiée. Victor Hugo qui n'a certes jamais abandonné le vers, qui était même le vers en personne, a, de fait, contribué à la prosaïsation de l'alexandrin, à sa dislocation décisive, à sa disparition dans la gueule du chien. Les chiens noirs de la prose sont pour moi les cousins des bons et pauvres chiens de Baudelaire, ou du chien famélique de Giacometti. Ils témoignent d'une sortie formelle hors du moule et du manège. De l'effort de la poésie contre elle-même.

Curieusement, tout en citant Baudelaire de façon fautive, Claudel définit sans doute assez bien ce qui distingue la "poésie" d'après (celle d'après la poésie, qu'on peut aussi cesser d'appeler la poésie si l'on veut) de la poésie d'avant, celle des fleurs, fussent-elles du mal:

"Le but de la poésie, écrit Claudel dans son *Introduction à un poème sur Dante*,* n'est pas, comme dit Baudelaire, de plonger au fond de l'Infini pour trouver du nouveau (en réalité Baudelaire n'écrit pas "au fond de l'Infini" mais "au fond de l'Inconnu"), mais *au fond du défini pour y trouver de l'inépuisable*". Là est le point, et sans doute le projet de la prose, d'une certaine prose littérale d'investigation ou d'élucidation rééliste, d'une certaine prose documentaire et dispositive: le défini, l'inépuisable.

Toute la valeur d'usage, pour nous, de Baudelaire, est là: dans le sens fort que nous attribuons à ce geste de passage du chant des fleurs à l'ambulation des proses, à la recherche d'une langue poétique post-poétique, à l'élaboration d'une prose de réveil en quelque sorte, dans la première chambre, la chambre réelle, la cruauté de la chambre réelle ou sa couleur grise, son noir et blanc frontal. Mais aussi, encore, dans le souci d'une poétique du "rebut" et du "débris" (je reprends ses mots), et du montage, de l'assemblage, des fragments ramassés. Je relis maintenant ce passage capital dans *Du vin et du hashich*, où Baudelaire décrit le poète comme un chiffonnier: "Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebus". Démarche si l'on veut en partie "compulsive" (cette fois je détourne un peu le sens du verbe "compulser"), et en partie de précise composition, mais en tout cas impliquant, du

* (*Positions et Propositions*. Paris: Gallimard, 1942.)

moins je l'imagine ainsi, une progressive disparition de l'instance auctoriale, de la grande figure historique de l'Exilé ou du Maudit (l'Albatros), au profit des choses elles-mêmes (les "archives", le donné brut objectif, le matériau) et de leurs combinaisons (c'est pourquoi il faut parler d'écriture documentaire et dispositale). Le premier "chiffonnier", ou post-poète conséquent que je connaisse est Francis Ponge Qui a ramassé, parmi d'autres choses insignifiantes, dans une rue du quartier des Halles à Paris, un cageot. Mais lui ont succédé d'autres de ces compulsifs du dispositif: cadrage et montage d'un matériau ready-made, "prose particulière" de ramassage et de recyclage, entre nouvelle scansion à inventer (hors du vers) et neutralité-platitude atonale ("altitude zéro"). La pratique de la poésie comme exposé, prose posée, sans pose, exposante. C'est exactement le Denis Roche des *Dépôts de savoir et de technique*, ou encore le Dominique Fourcade du *Sujet monotype*, qui déclare l'avalement du vers par la prose et l'abandon de l'unité poème pour l'unité page, l'espace livre, all over, comme dans la peinture américaine, non paginé ("c'est du non paginé que l'on entend," dit-il quelque part), soit donc une "prose-déclic", et l'on se souvient que son premier grand livre s'intitulait *Rose déclic*, où l'on retrouvait la fleur emblématique de la poésie, mais en tenue décapante: "J'étale les choses, je mets la vie à plat, sans commentaire".

Il s'agit clairement, *après le choix du poème en prose contre le poème en vers* (ce qui a été explicitement par exemple la première stratégie de Ponge dans un premier temps: écrire de petits poèmes en prose objectivistes: le *Parti pris des choses*), *d'explorer les voies de la prose en prose après le poème en prose* (ce qui a été le second moment de la trajectoire pongienne avec la publication de ses brouillons, carnets, dossiers ouverts, à strictement dire post-génériques ou relevant d'une prose altergénérique. Donc, en ce sens peut-être de se monter ultrabaudelairiens, baudelairiens radicaux. D'effectuer le déplacement d'un cran supplémentaire, et de promouvoir ce déplacement, de le faciliter, de lui donner lieu, un lieu, des lieux; c'est ce à quoi voulait contribuer, par exemple, la création de la revue *Nioques* en 1990.

Ma dernière remarque concernera le fait, très prévisible, que malgré l'aura consensuelle concernant la modernité des *Fleurs du Mal*, et le rôle attesté de ce recueil comme seuil de modernité et matrice directe ou indirecte, de P-J. Jouve à Bonnefoy ou du Bouchet, il est clair que la jeune génération (celle qui émerge vers le milieu et

la fin des années 1980, et se manifeste dans la décennie suivante), ne peut guère se référer à une poésie dont elle apprécie le caractère oxymorique, tendu, dissonant tout autant que consonnant, paroxystique, formellement achevé, etc., mais dont elle perçoit que Baudelaire lui-même a travaillé à la désamorcer, à la délyriciser, à la neutraliser, à la “rabattre” en quelque sorte. En 1998, l’un d’eux, Christophe Hanna, a publié aux éditions Al Dante (dans la Collection *Nioques* qui accompagnait la revue dont il vient d’être dit qu’elle était faite pour ça) un livre précisément intitulé *Petits Poèmes en Prose*, et dont la table des matières proposait un parcours en 50 étapes, de *l’Etranger* aux *Bons chiens*. Il s’agissait donc d’un clonage d’un type un peu particulier qui, en tout cas, rend un hommage spectaculaire à notre prosateur expérimental. Un autre de ces jeunes écrivains en rupture de poésie, Nathalie Quintane, a produit une description assez précise de ce travail et je la cite un peu longuement parce qu’elle dit très bien ce qu’il en est de cette prose nouvelle et du dispositif citationnel qui la constitue: “Sous paravent baudelairien, Hanna redit ce qu’on sait: la poésie n’est plus à pousser dans le fossé. Elle y est déjà, peut-être depuis Baudelaire, certainement depuis Lautréamont. L’idée ou la reformulation poétique du monde ne sont plus à l’ordre du jour. Hanna reprend à son compte l’assertion des *Poésies* (de Ducasse): le but, l’enjeu du travail poétique est “la vérité pratique”. A l’énumération ducasienne succède un dispositif essentiellement analytique, décodage du monde par ses discours, tout cela exhibé, réitéré, avalisé par la mise en page qui tient le milieu entre tabloïds et vestiges [Michel Deguy dirait “reliques”] des formalités avant-gardistes (poésie visuelle engagée des années 1960, détournements situationnistes). En fils de Ducasse et du Baudelaire des *Petits Poèmes en Prose*, Hanna *recueille*. Il recueillera ce qui nous crève les yeux, à tous les sens du terme: la production ininterrompue (images et textes, ou “proses”) des sociétés de contrôle (celles dans lesquelles nous vivons) via l’interface médiatique. Détourés et découpés dans la page, apparaissent des faits divers connus, ou plutôt leurs récits lus dans la presse, ou encore le souvenir qu’en a conservé l’auteur (le “rédacteur”) des reportages vus à la télévision (comme l’exécution des Ceausescu par exemple). Dans tous les cas l’énoncé met en avant la scénarisation de ces faits-divers dont le rapport est invariablement calqué sur quelques constantes narratives. Dans ce livre on trouvera également entre autres des petites annonces sexuelles

montrées en continu pour souligner le caractère répétitif des scénarios, l’homogénéité du lexique, la monotonie de l’ensemble. Ce “matériel” de base avec lequel le livre se construit ne cesse de dire le retour du même et le bouclage de vies qui semblent identiquement prosaïques, banales, automatisées”. Le dispositif tel que décrit par Nathalie Quintane relève assez exactement de ce que j’appelais un baudelairisme radical. Dans le livre d’Hanna, le réel est l’image du réel, la réalité est télé-réelle, nous ne circulons plus “dans les ravines sinueuses des immenses villes” mais entourés d’écrans. Le chien lui-même s’éloigne, il disparaît. Nous devons travailler avec, sur et contre cette médiatisation du réel, sur, avec et contre les formats qu’elle propose et les modes de communication qu’elle construit. C’est la tâche post-poétique, et peut-être politique aussi. Beaucoup de ces jeunes poètes dont je parle réintroduisent dans leurs pratiques, ou dans la façon dont ils se représentent cette pratique, une composante “politique” dont ils s’étaient éloignés par réaction, en prêchant des postures détachées, ironiques, contre les formes d’engagement directes, moralisatrices, dogmatiques de leurs aînés avant-gardistes des années 1960-70. Le motif de la *résistance* revient donc, sous la forme notamment du traitement critique des langues de l’information (comme c’est le cas dans les proses de C. Hanna). Dans ces conditions, en effet, la “poésie”, comme s’en inquiète Michel Deguy, sort de son lit. Cette sorte selon moi n’est pas un danger, mais une chance. Que la poésie, ou ce qui lui succède, ne se réduise plus à la production d’objets “poèmes” (bouclés, achevés, munis de leur clausule), que ces nouveaux objets soient impurs et mixtes, et plus seulement des objets “en langue maternelle vernaculaire”, que ce dont ils traitent ne relève plus de l’expérience singulière d’un individu mais de nos pratiques collectives, que la poésie renonce à montrer l’exemple d’un sublime moderne dans les “dark times” où nous vivons, tout cela doit être envisagé sans crainte particulière. En fait d’un mot je dirai que je ne crois pas qu’il faille opérer (comme certains nous y invitent) un “retour à Baudelaire”, pour notre salut et celui de nos contemporains, mais qu’il faut sans doute, comme le fait si bien Christophe Hanna, accompagner Baudelaire dans le dépassement de Baudelaire. Vers des formes d’expression nouvelles qui nous permettent de résister vraiment aux pressions de l’époque.

Mais je sais qu’en même temps, il y aura toujours des chats. Et je ne leur veux aucun mal, on s’en doute.

Jean-Marie Gleize

É professor de literatura francesa da École Normale Supérieure de Lyon, onde dirige o Centre d'Études Poétiques. Escritor, fundador e diretor da revista *Nioque* da editora Al Dante, publicou vários livros de poesia, entre os quais *Etats de la main mémoire* (1979), *Donnant lieu* (Lettres de casse, 1982), *Instances* (Collodion, 1985), *Léman*, *Le principe de nudité intégrale*, *Les chiens noirs de la prose*, *Néon, actes et légendes* e *Film à venir* (Seuil, "Fiction et Cie", respectivamente 1990, 1995, 1999, 2004 e 2007), *Non* (Al Dante, coleção Niok, 2000), *Quelque chose contraint quelqu'un* (Al Dante, 2000). Além disso, é autor de vários livros de ensaio, entre os quais *Poésie et Figuration* (Seuil, 1983), *Francis Ponge* (Seuil, 1988) e *A noir. Poésie et littéralité* (Seuil, 1992).

Resumo

O ensaio propõe uma releitura da tensão entre poesia em versos e em prosa em Baudelaire a partir da oposição entre "gatos" e "cães", personagens recorrentes na obra do poeta. Com/ contra Baudelaire, o autor propõe a afirmação da prosa – da "prosa em prosa(s)" – e a renúncia, na poesia contemporânea, a toda manifestação do "sublime moderno".

Abstract

The paper proposes a rereading of the tension between poetry and prose in Baudelaire, taking as its starting point the opposition between "cats" and "dogs", recurring characters in the poet's work. With/ against Baudelaire, the author argues for an affirmation of prose – "prose in prose(s)" – and the rejection, in contemporary poetry, of any instances of the "modern sublime".

Résumé

L'essai propose une relecture de la tension entre poésie en vers et en prose chez Baudelaire à partir de l'opposition entre "chats" et "chiens", personnages récurrents dans l'œuvre du poète. Avec/ contre Baudelaire, l'auteur y propose l'affirmation de la prose – de la "prose en prose(s)" – et la renonciation, dans la poésie contemporaine, à toute manifestation du "sublime moderne".

Palavras-chave: Baudelaire; poesia francesa; poema em prosa; poesia contemporânea.

Key words: Baudelaire; french poetry; prose poem; contemporary poetry.

Mots-clés: Baudelaire; poésie française; poème en prose; poésie contemporaine.

Recebido em
25/05/2007

Aprovado em
30/06/2007