



HAL
open science

Poésie-auto-mobile

Viviana Bosi

► **To cite this version:**

Viviana Bosi. Poésie-auto-mobile. Territoires et Sociétés dans les Amériques, Nov 2007, Rennes, France. 10 p. halshs-00267471

HAL Id: halshs-00267471

<https://shs.hal.science/halshs-00267471>

Submitted on 27 Mar 2008

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.



Poésie-auto-mobile¹.

Viviana Bosi ^{1,A}

¹ Université de São Paulo
DTLLC, Letras USP - São Paulo, SP – Brésil

vivianab@usp.br

^A Professeur Docteur

Résumé : Dans cet article nous commentons des poèmes qui portent sur l'automobile de différentes manières, ayant en vue un changement éventuel du regard du poète dans la ville contemporaine. Nous avons choisi de commenter plus particulièrement deux poèmes : « Moment », de José Paulo Paes (2000), et « Spiritus ubi vult spirat », de Sebastião Uchoa Leite (2001) – l'un et l'autre reflétant l'expérience de vie urbaine contemporaine, en rapport avec l'automobile, mais du point de vue différent. Alors que dans le premier poème le je-lyrique contemple une voiture en stationnement, dans le seconde le je-lyrique se retrouve au milieu de la circulation. Les moyens de transport peuvent être des métaphores de la vie dans la métropole actuelle, symbolisant des aspects des expériences fortuites que le poète configure en tant que témoin.

Mots-Clés: poésie brésilienne contemporaine, automobile, transformation de la ville.

¹ Ce texte a été partiellement présenté, dans une version préliminaire et avec des modifications, dans deux rencontres : le Congrès de l'Abralic "Lieux des discours / Lugares dos Discursos" (Symposium *Topologies de la poésie dans la modernité*, coordonné par Marcos Siscar et Fabio Akcelrud Durão, UERJ) et dans le Séminaire "Critique et Valeur", hommage à Silviano Santiago (Casa de Rui Barbosa), tous deux à Rio de Janeiro en 2006. Il a été en partie diffusé sur internet, au site de la Revista de Letras da Unesp, n. 45, vol. I, 2005.



Stop.

A vida parou.

Ou foi o automóvel?

(C. Drummond de Andrade)

Stop.

La vie s'est arrêtée.

Ou alors est-ce l'automobile ?

1. Introduction

Comment se déplace le poète dans la ville contemporaine ? Le changement de paysage et de perspective qu'implique l'automobile configurerait-il un regard différent pour le passant ?

Nous avançons comme hypothèse qu'il y a une différence entre le flâneur caractéristique de la première poésie moderne et le piéton urbain d'aujourd'hui. Il ne s'agit pas seulement de l'accélération du rythme de la ville, mais aussi de la distance et de l'hétérogénéité qui en résultent par rapport au monde dans lequel circule le moi lyrique – lui-même brisé. La machine en mouvement ou arrêtée, qui conduit le poète ou passe à côté de lui, révélerait-elle ou cacherait-elle le "cœur multiple (*coração numeroso*)" qui l'habite ?

Dans le São Paulo des années 20, la revue *Klaxon* faisait entendre son bruit strident, la Cadillac bleue fréquentait les poèmes d'Oswald de Andrade, la Ford transportait la nouvelle poésie (roulant au milieu des plantations de café et traversant les processions...). À ce moment-là ne s'était pas encore consolidé le "turbocapitalisme" qui a profondément modifié la relation de la ville avec ses habitants. Dans le témoignage des vieux résidents, la rue était un lieu de rencontre et de loisir, et les voitures qu'on y voit passer sont en général des jouets : "Je fabriquais des petites voitures ayant pour roues les bobines de fil à coudre et on jouait toute la journée, librement, je ne me suis jamais blessé car dans la rue il n'y avait pas de voitures" (Mr. Ariosto).²

Néanmoins, si depuis le modernisme l'automobile était devenu un signe de distinction pour les rares personnes à en posséder, un indice de la conquête prométhéenne de l'homme (qui, dans le manifeste futuriste, envisage de dépasser, avec l'électricité, la lumière des étoiles), comment apparaît-elle maintenant – signe déjà usé de la toile urbaine ?

J'ai choisi de commenter ici deux poèmes qui renvoient à celui qui représente le véhicule de déplacement contemporain par excellence (plus que le train, le tramway, davantage même que l'avion – des moyens de transport collectif), prenant en compte non seulement la spécificité dans le traitement du matériel, du point de vue thématique et de sa disposition formelle, mais également les conséquences, et pour la perception de l'homme urbain et pour la production poétique, des changements radicaux installés dans l'expérience quotidienne. La vitesse évoquée par la voiture qui passe permet de mettre en relief, en tant que métaphore, des aspects de la manière de vivre, démystifiant même l'idée de mouvement dynamique et efficace que la vitesse du transport urbain individuel pourrait suggérer.

Dans les poèmes que nous examinerons, le rythme tend à l'expressivité du vers libre, dont le dessin insinue l'irrégularité des accélérations, des changements de vitesse et les freinages d'une respiration asymétrique.

² La liberté des enfants au début du XXe siècle est évoqué dans plusieurs entretiens cueillis par Ecléa Bosi (1994), p. 55.



2. Automobile immobile:

Nous faisons maintenant un saut de soixante ans, au-delà de la phase frénétique de la construction civile à São Paulo – du café aux industries – pour arriver à une autre période, cette fois-ci d'une quasi stagnation économique accompagnée d'une crise qui semblait s'installer.

Si cette époque-là était marquée par la croyance au progrès technique et par l'ascension de la ville au statut de pôle de civilisation, celle-ci porte sur un temps paralysé, comme on verra dans le poème suivant. Habitué à l'image de l'automobile en mouvement, on est surpris par un poème de José Paulo Paes (2001) qui évoque l'automobile garée, l'envers de l'image fixée de ce véhicule en tant que prototype de l'idée de déplacement fonctionnel. Cette fois-ci, une autre forme de passage d'un temps naturel et humain s'écoule, maintenant à travers les "pupilles usées dans l'inspection / pupilas gastas na inspeção":

Momento

Visto assim do alto
no cair da tarde
o automóvel imóvel
sob os galhos da árvore
parece estar rumo
a algum outro lugar
onde abolida a própria
idéia de viagem
as coisas pudessem
livremente se entregar
ao gosto inato
da dissolução – e é noite.

Moment

Vu ainsi du haut
à la tombée du jour
l'automobile immobile
sous les branches de l'arbre
semble s'en aller
quelque part ailleurs
où abolie l'idée
même de voyage
les choses auraient pu
librement se rendre
au goût inné
de la dissolution – et il fait nuit

Le fait que l'observateur soit immobile, regardant du haut, permet de comprendre le ton élevé (quoique déçu) qui accorde une certaine régularité de pentamètre trochaïque au rythme du sujet lyrique qui, destitué d'une fin pratique, se livre à la contemplation. La gravité se joint à la mélancolie si caractéristique des élégies romantiques où le « je » réfléchit sur la mortalité en l'associant à la nature crépusculaire. Rappelons que *Socráticas* est le dernier ouvrage du poète, une publication posthume, où la verve ironique a cédé sa place dominante à la nuance méditative, autour des réflexions sur la destinée du « je ». Ici, le lyrique proprement dit apparaît dans la fusion métaphorique de la tombée du jour avec l'automobile immobile – tous les deux symbolisant le moment de quiétude après l'agitation de la vie quotidienne. Finalement, les choses pourraient exister en elles-mêmes si elles étaient soustraites aux tâches auxquelles elles se soumettent dans la journée – la liberté reviendrait lorsque la voiture se mettrait en marche pour un voyage autre que le voyage utilitaire. La poésie semble habiter la nuit, apparemment comme dans le célèbre poème de Goethe, lorsque le promeneur exténué sait, taciturne, que, bientôt, la paix descendra sur lui au crépuscule.³ Néanmoins, dans ce cas, le romantisme contemplatif est précédé par le déplacement du promeneur qui s'attend à

³ J. W. Goethe. *Chant nocturne du voyageur* : Sur tous les sommets / Le repos règne. / Aux cimes des arbres / Tu sens à peine / Passer un souffle; / Les oiseaux dans les bois se taisent. / Patience ! Toi aussi, bientôt, / Tu reposeras. (trad. Roger Ayrault, Aubier Montaigne, 1971)



retrouver du repos à l'arrivée, en récompense du grouillement de la journée. Ici, "l'idée même/ de voyage ; a própria/idéia de viagem" a été "abolie" – il y a peut-être une triste ironie dans cette conclusion qui renvoie, indirectement, au dessein de totalité et de réalisation à travers l'effort formateur du voyage, symbole de maturation.

Comme si la gestion de la journée n'offrait plus l'espace pour le transport véritable, où des êtres et des choses pouvaient trouver une signification pleine, au-delà de la fixation mesquine de l'immédiat. La dissolution permettra l'émergence de nouvelles combinaisons, paisibles, en apparence sans mouvements - ceux-ci sont internes. L'oxymoron de l'automobile immobile est le *tropos* explicatif de ce poème – sans autre déplacement que l'éclaircissement ambigu de la conscience. Le poème se termine sur la constatation drummondienne du "goût inné de la dissolution - gosto inato da dissolução", refuse de jeter un regard au-delà de l'obscurité et, de plus, l'accepte comme une pause des demandes de sens et de direction.⁴

La nuit s'épaississant sans espoir comme expression d'une lassitude infinie qui souhaite suspendre tout mouvement hantait déjà Mário de Andrade dans *Lira paulistana* (1945):

É noite! é noite!..... E tudo é noite! E os
meus olhos são noite!
Eu não enxergo sequer as barcas na noite.
Só a enorme cidade. E a cidade me chama e
me pulveriza,...

Il fait nuit ! il fait nuit !..... Et tout est nuit ! Et
mes yeux sont nuit !
Je ne vois même pas les barques dans la nuit.
Seule la ville énorme. Et la ville m'appelle et
m'écrase,

Les formes se défont dans la nuit reflétée dans l'eau épaisse où se noie le cœur abattu du poète livré à ses méditations sur le Pont des *Bandeiras*. Il fait tomber une larme "morte, dissolue, affaiblie" dans la rivière Tietê, qui la transporte avec l'histoire "abjecte et boueuse" du pays.⁵

⁴ « Il fait nuit, et je ne suis pas séduit / de tâtonner même pas une lampe./ Puisqu'il a plu à la journée de s'éteindre/ j'accepte la nuit » (« Escurece, e não me seduz/tatear sequer uma lâmpada./ Pois que aprova ao dia findar,/aceito a noite. »), conclut Drummond dans un autre crépuscule dans « Dissolução » (Claro enigma, 1951). On a déjà également remarqué la parenté avec Quasimodo, lorsqu'on se rend compte que la nuit tombe d'un coup sur chaque homme. Cependant, alors que dans le poème de Paes il n'y a pas de mise en évidence ni de contraste tragique entre la nuit et le jour une fois que l'inutilité du premier correspond au s'éteindre paisible du dernier, le poète italien met l'accent sur la vie en tant que lumière solaire, intense car brève "Ognuno sta solo sul cuor della terra/ Trafitto da um raggio di sole:/ ed è subito sera." (Salvatore Quasimodo, *Ed è subito sera*, 1942)

⁵ "Méditation sur le Tietê / Meditação sobre o Tietê" (1987). Rappelons, par contraste, "Louange de l'après-midi / Louvação da tarde" (*Remate de Males*, 1930, dans la partie *Tempo da Maria*, 1926), de Mário de Andrade, commenté par Antonio Candido dans son essai "Le poète itinérant" (1993). D'après le critique, quand l'auteur évoque une promenade en voiture sur la route d'une ferme, elle ressemble à un animal comme le cheval – non seulement symbole de la machine moderne, mais aussi moyen de transport facilitant l'attitude de rêverie et de méditation. Soulagé des embarras de l'action pratique, le je lyrique célèbre la quiétude qui permet de rêver pendant qu'il déambule dans les montagnes proverbiales, si populaires à ce besoin depuis Rousseau... Dans la nature cultivée, à laquelle l'automobile commence à faire partie, le sujet peut retrouver un endroit où il n'y ait pas l'obligation systématique de dominer et de progresser. À ce moment-là, le sujet lyrique pense aux plans de vie, enjouée et calme, suivant le rythme paisible et libre de la machine qui le conduit sans effort au sein d'un paysage doux de plantation de café, où l'effort humain s'est traduit en progrès. Ici l'automobile s'harmonise au "rythme naturel", "perd des caractéristiques de machine", différemment des manifestes de Marinetti. Candido reconnaît comme une variation de la poésie itinérante "une autre modalité qui peut être qualifiée comme *poésie de perspective*, dans laquelle la méditation, succédant à une promenade explicite, se fait à partir de l'altitude" (p. 262).



La nuit tombante dans le poème de Paes, où les branches des arbres ne font qu'évoquer la nature, renvoie au *locus* typiquement urbain du parking, où l'énergie du travail humain apparaît transformée en objet fétiche de notre civilisation. Le "cimetière d'automobiles" remplace, tel un apogée paradoxal, la circulation associée au véhicule dans la première modernité, car on éprouve, en ce moment historique tardif, une téléologie qui débouche sur une crise.

3. Une passante:

Dans le poème ci-dessous, de Sebastião Uchoa Leite (2000), le piéton traverse la rue où les automobiles roulent à toute vitesse. Le titre porte, en latin, la phrase biblique "L'esprit souffle où il veut":

Spiritus ubi vult spirat	Spiritus ubi vult spirat
Atravessando em câmara rápida	En traversant en accéléré
A Presidente Vargas	La Président Vargas
Deparei-me sus	J'ai rencontré sus
Com uma sobrevivente	Une survivante
Da magrém ad hoc	De la sécheresse ad hoc
Dos orbes concentracionários	Des orbes concentrationnaires
Erguia a saia	Elle relevait sa jupe
Mostrando a câmara escura	Montrant la caméra obscure
Entre os bólidos	Parmi les bolides
Batia uma foto	Elle prenait une photo
O espírito sopra onde quer	L'esprit souffle où il veut
Iam todos radiosos	Ils s'en allaient tous rayonnants
Indiferentes	Indifférents
Para as manjedouras	Vers les mangeoires
Depois a moral:	Après la morale :
Primum vivere	Primum vivere
Deinde philosophari	Deinde philosophari
1997	1997

À propos de l'origine de ce poème, il serait intéressant de citer l'extrait d'un entretien d'Uchoa Leite, qui apporte quelques précisions :

Il y a un poème dans ce livre qui s'appelle "Spiritus ubi vult spirat". Qu'est-ce que ce poème ? Quand je travaillais à l'IPHAN, dans un immeuble au bout de l'avenue Rio Branco, j'aimais chercher à déjeuner de l'autre côté de l'avenue Presidente Vargas. Un jour j'ai remarqué une femme folle qui se mettait au milieu de la circulation, restait debout entre les voitures et relevait sa jupe. Et sous la jupe, elle ne portait rien, elle était nue. Je me suis rappelé de cela chez moi et en même temps j'ai fait une association, c'est-à-dire, je me suis souvenu de la phrase "l'esprit souffle où il veut". L'esprit de cette femme soufflait à ce moment-là pour qu'elle relève sa jupe et se montre. Je l'ai associé au film *Viridiana*, de Buñuel, dans lequel il y a une scène fantastique où des vagabonds envahissent la maison de Viridiana et y font une vraie pagaille. Ils sont assis à la table d'une grande maison. Ils



s'asseient et entament une sorte de Cène parodique, un aveugle au milieu rappelle Jésus. Une clocharde se dirige au milieu de la pièce et leur prend une photo. Mais comment le fait-elle ? Elle lève la jupe et montre son sexe. La chambre obscure et les poils noirs sont le sexe, mais je ne me sens pas obligé d'expliquer cela dans mon poème. Si le lecteur ne le comprend pas, tant pis. Je crois qu'il y a de nombreux poèmes dans le monde dans lesquels on ne comprend pas tout forcément. Et je crois que, même sans cette piste, le poème marche pareil. (Ferraz et Azevedo, 2000, p. 8)

Cet interview rappelle le contexte de l'origine du poème, dans les rues centrales de Rio de Janeiro, en décrivant une scène qui a impressionné Uchoa Leite. Mais, en nous servant des éléments révélateurs que nous livre l'auteur, allons au-delà du fait biographique en ouvrant des voies d'association rendues possibles dans cette composition textuelle.

L'automobile est ici figuré en tant que bolide, objet en déplacement à toute vitesse, qui est vu et qui voit furtivement, dirigé à une finalité pratique. La caméra également agile de la clocharde retient, à travers un *flash*, l'image de l'autre, prenant la photo de ceux qui s'en vont, indifférents, vers la mangeoire. Au lieu du regard qui récupère l'aura, le ton parodique, rabaisé. Mais le je lyrique traverse l'avenue, perpendiculaire aux automobiles et prend en flagrant la scène en spectateur – lui aussi en caméra agile.

Les mots latins, bibliques ou anachroniques qui devaient garder le ton élevé, aggravent le contraste, en particulier le titre et le proverbe à la fin renforcent l'effet de distanciation ironique, en même temps qu'ils mettent en relief la rencontre dans sa dimension d'événement révélateur.

L'étrangeté est provoquée déjà par le langage et se poursuit dans d'autres éléments:

Si les personnes transformées en machines s'empressent tout au long de l'avenue, protégées dans leur carapace de métal, la clocharde, en revanche, est plantée au milieu de la rue et rien ne la protège du monde, elle qui s'expose au risque.

Si les gens passent indifférents, comme des animaux (et soumis aussi bien à la rationalité instrumentalisée qu'à l'irrationalité instinctive), la folle est, plus que tous les autres, une survivante du genre humain (et le mot "sécheresse/magrém" l'oppose à la mangeoire générale⁶). Comme la clocharde de *Viridiana*, de Buñuel, elle photographie une parodie, ici accélérée, d'une cène à laquelle ne prend pas partie.

L'association avec la scène du film est en rapport, peut-être inconscient, avec la désacralisation, voire la profanation de tout ce qui est présent dans la poésie de Uchoa Leite. Le fait que la folle ait attiré l'attention de manière exhibitionniste, obligeant que le regard "rayonnant" des gens pressés s'attarde quelques secondes dans l'"obscurité" est, indéniablement, une comparaison avec le ton déterminant de sa poésie. Ici la sexualité n'est pas érotique et consommable comme sur les affiches de publicité qui bourrent la ville de photos de corps pour la jouissance de la vue. Trop explicite, la sexualité suscite à la fois rire et répugnance, puisque ce n'est pas avec l'œil, partie noble et intellectuelle du corps, que la clocharde fige le portrait des passants. Le grotesque du bas corporel sauve l'individu de l'idéologie déjà domestiquée de la pornographie *soft*, dans laquelle le vent soulève des jupes glamourieuses.

⁶ En portugais, le mot rare « magrém » renvoie à la sécheresse du Nord-est ainsi qu'à la maigreur malade qu'elle entraîne. Suivie de l'expression latine "ad hoc" elle renforce l'impression de déplacement, dans la rue et dans la société.



Le geste renvoie à la poétique même d'Uchoa Leite, dont l'œuvre s'est récemment achevée. Il a cultivé l'humour noir, l'agressivité du sujet en position d'attaque, avilissant lui-même, la poésie, tout, en fin de comptes, tel l'individu coincé qui se défend en s'exhibant. Contre la "bassesse des hauteurs" (pour reprendre l'expression d'Adorno), il corrompt à coups de sarcasme les fausses certitudes. Il reste aux aguets avec une "lucidité jaune" qui se veut sadiquement désagréable : "Ma conscience est le ver de terre / et je suis le *cria cuervos*". Dans ses derniers ouvrages (comme c'est le cas de celui-ci), l'individu s'esquive, nie les définitions de soi et le rapprochement suspect de l'autre. L'*insight* de l'épiphanie est luciférien : par la provocation on s'adresse au lecteur hypocrite. Car si chez Baudelaire la femme "en grand deuil" se détache de la foule car elle posait longuement son regard sur le sujet lyrique comme si elle pouvait l'aimer, dans la ville contemporaine il n'y a pas de rencontres de cette ampleur et l'individu invisible a besoin, au contraire, de se faire présent d'une manière obscène⁷.

Alors que dans ce poème, en traversant l'avenue le piéton pressé aperçoit la clocharde en train de "photographier" les voitures au milieu de la rue, dans une relation de rencontre par choc (ou collision), chez José Paulo Paes, le passant mélancolique voit l'automobile arrêtée et celle-ci lui rend la possibilité de contemplation. Cependant, dans les deux textes, le je lyrique observe au passage une scène et en tire des conclusions, révélées par son point de vue. Il ya un changement de perspective quand le je lyrique traverse la scène, renvoyant à Cortázar de "Las babas del Diablo" et ses machines de tir – l'automobile et l'appareil photo. Comme le narrateur du conte, le poète découvre le mécanisme létal en se tournant vers un nouveau point de focalisation de l'image. Tous deux dérivent de ce regard la même perception d'insanité du mouvement dans la cité contemporaine et récusent, avec peine, la vitesse inutile qui ne conduit à rien. De cette confluence fugace, ils essaient d'appréhender une étincelle de conscience en dehors du cours répétitif des circuits prédéterminés.

4. Croisements:

La poésie moderne grandit sous le signe de la contradiction : elle commence comme un antagonisme du sujet envers le monde et, ensuite, une expression de l'encore non-appréhendé. La fusion lyrique, quoique parfois voulue, est traversée ou bien retenue par la réflexion – d'où la dissonance sonore et sémantique, et la métonymie prosaïque – plus prudente dans l'approche alors partielle entre les hommes partagés et leur monde hétérogène.

Si tous les genres changent au long de l'histoire, quoi dire donc de la lyrique? Dans les temps moderne, à l'exemple du drame et du récit la lyrique est en quelque sorte devenu plus épique et dramatique, soit parce qu'elle a pris une distance réflexive d'elle-même, soit parce qu'elle s'adresse au présent du lecteur – c'est-à-dire il ne s'agit plus d'un enlacement naïf de l'un-dans-l'autre, résonnant dans les harmonies instantanées que l'illumination ou l'émerveillement de l'image configurent et que la sonorité en écho fait durer⁸) – avant cela il y a surtout l'auto-conscience méfiante et une transfiguration presque impossible, quand l'ironie perce ou renverse les possibilités du sublime.

⁷ La critique d'art Cristina Freire, en commentant la réaction des spectateurs à l'art contemporain lors de la dernière Biennale de São Paulo, observe que celle-ci s'oppose au passant pressé et fatigué à travers la "perception du choc", dont le but est de l'insulter ou de le provoquer – différemment de l'esthétique traditionnelle (cité par João Augusto Frayze-Pereira, 2005, pp. 294-296.)

⁸ Comme le définit le lyrique Emil Staiger dans *Conceitos fundamentais da poética*. (Trad. Celeste Aída Galeão) Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.



Comme on peut l'observer, la poésie a établi une oscillation fondamentale devenue constitutive de ses meilleures réalisations, à mi-chemin entre le lyrique et le réflexif (dérivant et modifiant la nomenclature de Schiller). Lorsque la poésie ne se présente que de manière "lyrique", elle peut devenir conservatrice. Lorsqu'elle se limite à la raison corrosive, elle peut perdre également la contradiction et s'affaiblir. Tant la négativité que l'affirmation tendent à être dogmatiques et immobiles quand elles se posent en porteuses de la totalité, sans fêlures, de façon à ce que les mouvements du temps et de la subjectivité, problématiques, puissent s'infiltrer. L'une et l'autre, quand elles sont dépouillées de tension, rendent le maniérisme facile, *à la mode*, comme l'entrevoit Benjamin lorsqu'il déplore la pseudo-mélancolie d'une certaine poésie *soi-disant* bien pensante, qui reproduit des discours idéologiques sans se risquer dans une nouvelle avancée de la pensée imaginative sur le réel.⁹

Il serait simplement classificatoire d'indiquer le ton descriptif-contemplatif du poème de José Paulo Paes, en le distinguant de la position narratif-participante d'Uchoa Leite. Il serait plus suggestif d'observer que, à l'opposé du poète et du prosateur traditionnels, passeurs d'une expérience complète de la vie dont le fondement était l'enracinement dans la totalité, l'écrivain contemporain exprime un vécu à peine compréhensible, car son témoignage est passager. Cependant, malgré la communicabilité difficile entre les hommes, encore là il peut atteindre, comme un résidu de fantaisie libre, l'instant où son regard a saisi et transfiguré ce morceau de vie mi-opaque.

Baudelaire, dans le poème ci-dessus mentionné, "À une passante", suggère un lieu pour la poésie dans la ville moderne: la lyrique fait appel au désir qu'a l'homme urbain de retrouver une certaine aura, cette "apparition unique de quelque chose d'éloignée, même si elle se trouve très près" (Benjamin, 1985, p. 170), au milieu de l'aplatissement au sein de la foule, où nous sommes tous interchangeables et éphémères. Les regards mutuels de la passante et du poète gagnent tous deux le statut de contemplation esthétique, et ils saisissent l'énergie imaginative que chaque objet transfiguré acquiert au contact de l'art. Mais la rapidité à laquelle l'un aperçoit l'autre et ensuite disparaît correspond à la moitié de l'art qu'est la modernité : toujours actuelle et transitoire. Cependant, l'autre moitié de l'art est l'éternité, lieu utopique imaginé par le poète où cet amour possible sera sauvé. La mimésis se caractérise par le rapprochement du désir et par la distance du mouvement de la pensée – en exerçant sa nature divergente qui, depuis le Platon de "Phèdre", se compose d'Eros et de Logos. Dans la poésie de Baudelaire, on voit clairement la face double : le dessein de fusion typiquement lyrique (que l'organicité de forme et de contenu pourraient attester) et la perception aiguë de l'impossibilité présente de l'idéal. Celui-ci est quand même présenté comme une dimension attendue du devenir.

Dans la poésie contemporaine, la promenade du *flâneur* semble moins encline à le conduire à des rencontres durables. Les piétons de plus en plus nombreux sont des configurations imagétiques fugaces, qui se défont vite – des paysages et des personnes défilent à la vitesse de l'automobile. Le je lyrique se reconnaît comme quelqu'un d'aussi transitoire que la circulation, se diluant presque comme un lieu de perspective privilégié, si ce n'était la résistance brève mais significative d'un regard. Il reconnaît son importance relative et passagère quand il affirme, à la fin du poème de Sebastião Uchoa Leite, la primauté de la "vie" sur la "philosophie" – ou de la course des piétons et des véhicules vers la mangeoire quotidienne, sans le temps, l'espace ou la disposition pour une pause méditative.

⁹ À ce sujet, l'essai d'Ivone Daré Rabello développe une importante analyse dans "Melancolia e rotina". In *Revista Rodapé (Crítica de literatura brasileira contemporânea)*, n. 1, 2002.



Néanmoins, le motif du titre du poème traité nous rappelle le passage de l'Évangile où le Nicodème s'entretient avec Jésus et lui demande, incrédule : "Comment un homme peut-il naître quand il est vieux? Peut-il rentrer dans le sein de sa mère et naître?". Dans la traduction de João Ferreira de Almeida: " Le vent souffle où il veut, tu en entends la voix, mais tu ne sais ni d'où il vient ni où il va ; il en est ainsi de tout homme né dans l'Esprit / *O vento assopra onde quer, e ouves a sua voz, mas não sabes donde vem nem para onde vai; assim é todo aquele que é nascido do Espírito.*" (Jean 3 : 8).

Si on établit une comparaison entre l'archi-célèbre poème des *Fleurs du Mal* et "*Spiritus ubi vult spirat*", on remarquera le contraste entre la foule assourdissante qui hurle et la veuve majestueuse, silencieuse dans sa douleur, la seule à avoir vu le sujet lyrique et qui pourrait le prédestiner à la vie éternelle – elle n'est pas seulement la muse du poème mais l'incarnation même du poème moderne, entre idéal et *spleen*. Se heurter par hasard avec la poésie, dans la rue, suggère la possibilité incertaine de rédemption. Et nous autres, lecteurs, qui sommes-nous ? Nous sommes aussi la foule indistincte et indifférente, voire hostile. Cependant, le poème nous a également sauvés : grâce à lui, nous devenons le sujet qui, pour un instant au moins, reconnaît l'autre.

Quelque chose d'analogue se passe dans le poème d'Uchoa Leite : si nous sommes la foule qui passe en voiture vers la mangeoire, la femme qui photographie nous reflète et nous absorbe pour une révélation, certes, mais profane. Le poète traverse la rue et prend le flagrant. Nous naissons de ce croisement de regards. Le lecteur singulier (car semblable et frère du je lyrique), et anonyme (car nous faisons partie de tous ceux qui se sont retenus et se sont plongés dans cette vision), s'inscrit rapidement là.¹⁰ Tous les deux, lecteurs et poètes - comme les piétons poussés tantôt par des cochons, tantôt par des automobiles, et qui perdent leur aura quand ils traversent la rue - vivent le silence et le deuil d'une perte qui devient un gain.¹¹ Il revient à nous, lecteurs, engendrés dans le ventre de la clocharde en tant que témoins, de récupérer le poème renversé.

Des poèmes continuent de s'ouvrir en métaphores : un tournant mental qui, depuis Aristote, désigne en particulier le poétique – le transport d'un lieu (lieu y compris sémantique) à l'autre, en leur réconfigurant le sens. Transformer la landscape en *inscape* (Hopkins), en proposant une synthèse mentale, ou un arabesque du réel (Baudelaire), ou encore le corrélat objectif (Eliot), tel est le rôle de déplacement (ou de détour pour certains, rencontre et émerveillement pour d'autres) également présent dans la poésie urbaine d'aujourd'hui.

Dans le modernisme tardif, on s'aperçoit que la tension avec l'imaginaire n'est pas toujours évincée par l'accommodation au négativisme facile ou à la nouveauté éphémère, et elle se poursuit dans la poésie contemporaine la plus significative, même, littéralement, dans la poésie la plus sèche, parodique ou subie. Il s'y trouve une telle concentration dans l'ici-maintenant qu'il en jaillit l'"éclair soudain / brusco lampejo" de la conversion du *topos* – stationnement, parking – en mobile *tropos*.

¹⁰ Je fais ici allusion au texte remarquable de Silviano Santiago, "Singular e anônimo" (1989), dans lequel le critique reprend le thème de l'ambiguïté des frontières entre biographie et littérature, à partir d'un commentaire rigoureux d'un extrait de l'œuvre d'Ana Cristina Cesar. Dans cet essai, il développe une réflexion sur le lien entre lecteur et poésie dans la modernité – cette "complicité ennemie" (dans le dire du poète).

¹¹ Je ne suggère pas que le poème de Sebastião Uchoa Leite soit une allusion ou une parodie directe de Baudelaire, quand il ne s'agit plus de l'ode à la hautaine femme de noir vêtue mais de la description d'une pauvre folle. Cependant, on trouve chez les deux poètes le sentiment mutuel de différence par rapport aux personnes qui l'entourent ainsi que l'usure du sens de la rencontre, soit au milieu de la foule soit parmi les bolides bruyants.



Bibliographie:

- Andrade, M. de. (1987) : **Poesias Completas** (Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio). São Paulo et Belo Horizonte: Edusp et Itatiaia.
- Azevedo, C et Ferraz, H. (2000) : “*Entretien*”, Cult (**Revista Brasileira de Literatura**), n°. 33. São Paulo: Lemos Editorial, avril.
- Benjamin, W. (1985) : “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, **Magia, técnica, arte e política**. Obras Escolhidas vol. I (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989) : **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas vol. III. (Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista). São Paulo: Brasiliense.
- Bosi, E. (1994) : **Memória e Sociedade. Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras (3ª. ed.)
- Candido, A. (1993) : **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades.
- Frayze, J.A. (2005) : **Arte, dor**, Cotia, Ateliê Ed.
- Leite, S. U. (2000) : **A espreita**. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Paes, J.P. (2001) : **Socráticas**. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rabello, I. (2002) : “*Melancholia e rotina*”, **Revista Rodapé (Crítica de literatura brasileira contemporânea)**, 1.
- Santiago, S. (1989) : “*Singular e anônimo*”, in **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras.
- Staiger, E. (1972) : **Conceitos fundamentais da poética**. (Trad. Celeste Aída Galeão) Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.