

## Le poème en prose et ses relations avec la théorie des genres: pour une approche moderne

Pedro Baños Gallego<sup>1</sup>

Recibido: 04 de abril de 2018 / Aceptado: 24 de julio de 2018

**Résumé.** Notre article est axé sur les possibles relations entre le poème en prose et la théorie des genres. La principale problématique à laquelle le critique doit être confronté est, sans doute, la polymorphie d'un genre qui change selon le poète. Depuis la naissance du poème en prose avec le *Gaspard de la Nuit* de Bertrand et les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, chaque auteur a prôné sa liberté individuelle afin de se détacher des autres. Le résultat est un corpus multiforme et difficilement analysable du point de vue formel. À partir de ce constat, nous essayerons de cerner la place qui correspond au poème en prose dans l'ensemble d'exposés théoriques conformant la théorie des genres, depuis Aristote jusqu'à nos jours.

**Mots clés:** poème en prose, théorie des genres, catalogage générique, polymorphisme.

## [es] El poema en prosa y sus relaciones con la teoría de géneros: por un enfoque moderno

**Resumen.** Nuestro artículo se centra en las posibles relaciones entre el poema en prosa y la teoría de géneros. La principal problemática a la que se enfrenta el crítico es, sin duda, el polimorfismo de un género que cambia según el poeta. Desde el nacimiento del poema en prosa con el *Gaspard de la Nuit* de Bertrand y los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, cada autor ha preconizado su libertad individual con el fin de alejarse del resto. El resultado es un corpus multiforme y difícilmente analizable desde un punto de vista formal. Teniendo en cuenta este hecho, trataremos de discernir el lugar que corresponde al poema en prosa en el conjunto de proposiciones teóricas que conforman la teoría de géneros, desde Aristóteles hasta nuestros días.

**Palabras clave:** poema en prosa, teoría de géneros, catalogación genérica, polimorfismo.

## [en] The prose poem and its relations with the theory of genres: a modern approach

**Abstract.** Our essay focuses on the possible relations between the prose poem and the theory of genres. The main obstacle confronted by the critic is, doubtlessly, the polymorphism of a genre that changes depending on the poet. Since the birth of the prose poem with Bertrand's *Gaspard de la Nuit* by and Baudelaire's *Petits poèmes en*, each author has praised its individual freedom in order to distance himself from the others. The result is a multiform corpus which is still difficult to analyse from a formalist perspective. Keeping this fact in mind, we will try to discern the place that corresponds to the prose poem regarding the ensemble of theoretical propositions composing the theory of genres, from Aristotle until today.

**Keywords:** prose poem, theory of genres, generic cataloguing, polymorphism.

<sup>1</sup> Universidad de Murcia  
pedrobanosgallego@gmail.com

**Sommaire :** 1. Autour de l'idée de genre littéraire. 2. Variations historiques dans le modèle de la théorie des genres. 3. La théorie des genres au XX<sup>e</sup> siècle: le triomphe de l'individualisme. 4. Rôle de l'auteur et du public: paratextes et dialogues créateur – récepteurs. 5. Validité des noms des genres. 6. Conclusions.

**Cómo citar :** Baños Gallego, P. (2018). « Le poème en prose et ses relations avec la théorie des genres: pour une approche moderne ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 33, Núm. 2 : 231-243.

## 1. Autour de l'idée de genre littéraire

Aborder la question du poème en prose nécessite une réflexion préalable sur la question des genres littéraires, leur valeur, leur fonction et leur vigueur aujourd'hui. Ainsi et tout d'abord, nous croyons intéressant de poser les bases d'une conception du concept de genre; le dictionnaire Larousse (2018) définit le genre comme un « ensemble de traits communs à des êtres ou à des choses caractérisant et constituant un type, un groupe, un ensemble; sorte, espèce », et plus spécifiquement « catégorie d'œuvres littéraires ou artistiques définie par un ensemble de règles et de caractères communs; style, ton d'un ouvrage ». Nous voyons que le dictionnaire recueille de cette façon-là la définition biologiste tant pour le genre en général que pour le domaine littéraire en particulier, car il n'y a aucune mention à une possible bidirectionnalité de la relation d'identité établie entre le genre et ses manifestations artistiques. Le côté traditionaliste de cette notion ne peut nous échapper.

Par le bouleversement de la théorie des genres au XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs critiques ont créé de nouveaux systèmes de division générique ou bien réélabore les idées que nous avons reçues depuis Aristote, toujours dans le but de définir la place qui correspond aux genres dans le milieu artistique contemporain, leur fonction, leur pertinence. Dans ce tourbillon conceptuel, qui sera l'objet d'un commentaire postérieur, nous retenons par sa simplicité la théorie exprimée par Schaeffer: « Toute classification générique est fondée sur des critères de similitude » (Schaeffer, 1976 : 8). Cette assertion peut résumer d'une façon globale le fonctionnement de la théorie des genres que l'on a développée dans le milieu culturel occidental depuis l'Antiquité gréco-latine. Dès Aristote, le rassemblement d'œuvres sous certaines étiquettes a constitué la base de la théorie générique, théorie que l'on peut étendre à toutes les manifestations artistiques car « la relative difficulté ou facilité avec laquelle on peut s'en servir pour discriminer entre divers objets n'a aucune raison d'être différente selon les domaines » (Schaeffer, 1976 : 8). Bien qu'il y ait des nuances idéologiques que nous allons commenter, nous considérons que la validité de cet énoncé sous n'importe quel format de théorie générique élaborée avant le XIX<sup>e</sup> siècle reste indéniabla.

À la suite de la thèse de Schaeffer et conscients du rôle limitatif du catalogage générique établi d'après certaines particularités formelles des œuvres<sup>2</sup>, il nous semble donc légitime de nous demander jusqu'à quel point le poème en prose a une place

<sup>2</sup> Car, selon les mots de Stalloni, « la distribution en genres repose sur une volonté d'ordre, au double sens du mot [...] cette "mise en ordre" est un "ordre en mise", en ce sens que la catégorie générique prédétermine le contenu des productions qui en relèvent. Elle se présente en fait comme une division figée régie par des règles impératives dont l'observance conditionne la cohérence » (Stalloni, 1997 : 10).

justifiable dans cette conceptualisation théorique. Nous devrions trouver des attributs distinctifs suffisamment similaires qui pourraient permettre aux critiques de réunir sous une même étiquette tous les poèmes en prose, depuis le *Gaspard de la Nuit* de Bertrand<sup>3</sup> jusqu'à ceux écrits aujourd'hui. Ce nonobstant, commençons notre étude avec une relation des théories des genres les plus répandues depuis les débuts de la littérature en Occident.

## 2. Variations historiques dans le modèle de la théorie des genres

Même si l'affirmation faite par Schaeffer peut paraître définitive et logique, l'histoire de la littérature est parsemée de nombreuses réinterprétations du concept de genre de multiples façons. Ce fait ne peut nous surprendre puisque « le problème des genres est l'un des plus anciens de la poétique, et de l'Antiquité jusqu'à nos jours, la définition des genres, leur nombre, leurs relations mutuelles n'ont jamais cessé de prêter à discussion » (Ducrot et Todorov, 1972 : 193). Néanmoins, en ce qui concerne une analyse du poème en prose, la théorie des genres peut être divisée en deux grands groupes. D'une part, les théories développées depuis l'Antiquité gréco-latine jusqu'aux conceptions précédant *Cromwell* et, d'autre part, celles du romantisme (sauf quelques cas particuliers, celles de Brunetière ou de Hegel) jusqu'à nos jours, avec l'avènement de ce que l'on appelle la Modernité. Dû à l'énorme différence conceptuelle qui existe entre les théories des deux groupes et étant le poème en prose un vrai héritier de l'ère moderne, les modèles les plus représentatifs jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ne seront ici qu'énumérés rapidement. Nous admettons ici l'importance indiscutable de ces exemples, car ils influent (ou règnent) sur la tradition littéraire depuis presque deux mille ans. Cependant, ils ne seront présentés qu'en guise d'introduction du véritable point essentiel: le développement de la théorie des genres à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au commencement du XX<sup>e</sup>, symptôme de la modernité et berceau du poème en prose.

Il faut commencer, bien sûr, par le père des poétiques occidentales: Aristote. Ses propositions théoriques impliquent la conception de la poésie comme un objet vivant qui possède une nature intrinsèque, propre à lui-même; il s'inscrit dans une division fermée en branches d'un art poétique universel. Néanmoins, lorsqu'Aristote propose une origine biologique de ces catégories génériques (« nous allons traiter de l'art poétique en lui-même, de ses espèces, considérées chacune dans sa finalité propre » [Aristote, 1980 : 33]), il admet aussi qu'elles peuvent subir l'effet du temps : la tragédie et la comédie, bien que leurs signes distinctifs puissent être parfaitement délimités, agissent comme des êtres vivants et non comme des entités absolues. La conclusion qui s'en dégage nous amène à déclarer qu'« un genre n'est souvent définissable que dans un contexte historique restreint » (Schaeffer, 1976 : 19), notion que nous allons discuter plus tard.

Tout au long du Moyen Âge et de la Renaissance les classifications aristotéliques deviennent strictement fermées et l'on assiste à la classification en arbres (*genus* et

<sup>3</sup> Nous excluons consciemment les précédents d'Aloysius Bertrand (même s'ils ont souvent été accueillis comme des poèmes en prose par des critiques tels que Clayton ou Vincent-Munnia) à cause des critères de brièveté et d'unité organique, traits du genre suffisamment prouvés depuis la publication de la thèse de Suzanne Bernard *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959).

*species*), où la théorie offrait aux écrivains un cadre des possibilités formelles auquel ils pouvaient se tenir. La théorie générique poursuit son développement et, lorsque nous arrivons à l'aube du romantisme, la notion de ce que l'on pourrait dénommer la problématique de la convenance réciproque du contenu et de la forme perdure encore dans la critique. En effet, certains thèmes ou sujets étaient directement associés à des compositions littéraires déterminées. Les implications qui en découlent sont évidentes : les aspects formels de l'œuvre ainsi que toute son architecture n'étaient ni aléatoires ni au choix de l'écrivain. Le but de l'œuvre décidait donc sa structure et, par conséquent, interdisait les mélanges génériques. Cette tendance prendra fin grâce au mouvement de libération artistique du romantisme, dont le poème en prose devient l'exemple parfait. Outre le travail manifeste produit par les écrivains à propos de la fusion de la prose avec les domaines historiquement réservés à la poésie, pour Aullón de Haro le surgissement du poème en prose est aussi lié avec la « supresión de la finalidad » (Aullón de Haro, 2005 : 23) si revendiquée par les romantiques.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle nous assistons à l'intégration des pensées de Hegel à la théorie des genres. Le philosophe allemand proposera une auto-configuration des genres (pas seulement littéraires) en tant que mouvements historico-culturels ; chaque époque va donc développer une conceptualisation artistique différente. À part l'établissement d'une triade poétique qui n'a rien de novateur par rapport à celle d'Aristote<sup>4</sup>, la théorie de Hegel comporte un problème péniblement résoluble : si l'art n'est qu'histoire, il semble incontestable qu'afin de procéder à une analyse appropriée il faudra que le mouvement artistique choisi soit déjà historiquement accompli. Les questions sans réponse se suivent et se poursuivent : comment appliquer cette théorie aux genres de nouvelle création (tel que le poème en prose), encore en développement ? De quelle manière le critique pourrait-il prendre la distance nécessaire avec l'histoire pour aboutir à une description plutôt objective si elle est en cours de production ? Même si l'idée de relier art et histoire est captivante, le côté irréalisable du précepte de Hegel tel qu'il nous est offert ne peut être omis.

La dernière des théories des genres basées sur le modèle biologiste est celle de Brunetière. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce critique littéraire propose que les genres sont des entités évoluant comme les espèces animales et qu'ils peuvent donc se déstabiliser, se dissoudre, changer avec la démarche du temps et des gens. En utilisant un vocabulaire intentionnellement darwiniste, Brunetière va se demander « s'il se rencontre, dans l'histoire de la littérature et de l'art, quelque chose d'analogue à ce qu'on appelle, en histoire naturelle, des noms de *concurrence vitale*, de *persistance du plus apte*, ou généralement de *sélection naturelle* » (Brunetière, 1892 : 22). Néanmoins, la contribution de Brunetière concernant les motivations des auteurs pour innover dans le domaine d'un genre reste incomplète : d'après lui, la littérature avance soit parce que l'écrivain veut imiter ses précurseurs, soit parce qu'il veut s'en éloigner. En réalité Brunetière ne parviendra à résoudre aucune des questions dont la théorie des genres s'occupe<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Hegel propose l'existence d'une poésie épique (l'individu n'est pas au centre de l'attention, on priorise les sujets tels que l'exposition de valeurs transcendantes ou immuables), une poésie lyrique (des textes régis par le je) et une poésie dramatique (on confronte la société par rapport à certaines valeurs). À part l'inclusion du lyrique, absent chez Aristote, la différence n'est pas significative et le modèle reste assez traditionnel.

<sup>5</sup> Pour des considérations plus longues au sujet de l'évolution historique de la théorie des genres concernant ce « premier groupe », les modèles biologistes et historicistes depuis l'antiquité jusqu'au romantisme, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage déjà cité de Schaeffer (1976) et à celui de Garasa (1969).

### 3. La théorie des genres au XX<sup>e</sup> siècle : le triomphe de l'individualisme

Après l'apport incertain de Brunetière, dès l'arrivée du XX<sup>e</sup> siècle nous assistons à l'estompelement des grandes théories universalistes :

À l'essentialisme de la tradition normative classique ou néo-classique, selon laquelle les genres littéraires constituent un ensemble hiérarchisé d'objets bien définis s'oppose le relativisme historiciste qui s'est imposé depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle : il n'existe ni genres ni essences, mais l'indéfinie variété des cas d'espèce, qui ne prennent leur sens que dans la dialectique d'imitation et d'innovation qui les unit et les sépare (Molino, 1989 : 59).

C'est dans cette « indéfinie variété des cas » que le poème en prose va se développer. Les tendances ou lignes de création ouvertes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle vont connaître un deuxième âge d'or<sup>6</sup> qui échappe évidemment au catalogage étroit du normativisme classique puisque l'évolution du genre va résider, de façon encore plus accentuée qu'au siècle dernier, dans les innovations individuelles menées par certains écrivains. Cela provoquera la dispersion des caractéristiques formelles du genre, qui deviendront sans doute la plus grande problématique des théoriciens postérieurs.

Un des premiers rénovateurs de la théorie des genres fut Benedetto Croce, qui en 1894 proclamait déjà qu'« i generi letterari sono classificazioni, più o meno arbitrarie, fatte dalle vecchie estetiche » (Croce, 1896 : 97-98). Croce dénonce ainsi l'obsolescence des catégories génériques établies par le canon général de la littérature : à cette époque se produisait l'effondrement progressif du symbolisme vers une modernité plus impersonnelle dont les premiers fruits seront le futurisme et le cubisme. Comment délimiter un texte Dada sous l'optique de la triade aristotélique ? La tâche était impossible et Croce, de la même façon que la plupart des écrivains de la fin du siècle et du début du XX<sup>e</sup>, commence dès lors l'apologie de l'individualité de l'œuvre face aux moules esthétiques traditionnelles: il ne « reste [que] l'œuvre, véritable monade enfermée dans son irréductible singularité, dont le modèle est le chef-d'œuvre, unique et inimitable, c'est-à-dire inclassable parce que pure création d'une "expression" qui est en même temps une "intuition" » (Combe, 2001 : 55).

Le vrai éclatement des possibilités théoriques de la notion du genre surgit après les années 50 : on y trouvera un terrain d'exploration où les plus diverses (et souvent opposées) conceptualisations peuvent s'y rencontrer et parfois même se confronter. Garasa fait l'apologie du besoin d'ordre afin de produire une œuvre artistique de qualité, car « sólo en el orden y la disciplina puede la libertad creadora brindar realizaciones fructuosas y no disgregarse en espasmódica convulsión » (Garasa, 1969 : 32). Cette opinion nous interpelle par son évident traditionalisme et constitue alors l'antichambre de la proposition suivante : l'ingérence unidirectionnelle des genres littéraires sur les écrivains, dont l'œuvre n'est jamais purement individuelle et propre. Au contraire, ils sont toujours, d'après Garasa, influencés en quelque sorte par les paradigmes génériques préétablis :

<sup>6</sup> Après la révolution artistique (et commerciale, bien sûr) qui va supposer le vers libre dans les années 1890, décennie où l'on peut remarquer un considérable désintérêt dans la production du poème en prose. Même s'il était encore cultivé par quelques auteurs, l'aspect novateur du vers libre gagna du terrain momentanément.

Admitamos que ese orden a que el artista obedece es interior, pero ¿es exclusivamente suyo? [...] El proceso que culmina en la obra lograda recorre, por lo general, derroteros en que cada palmo está sellado por la adopción y el desecho entre diversas [...] solicitudes. Una serie de modas, convenciones, reglas actúa sobre él. ¿Acaso no son los géneros convenciones colectivas que imponen a la materia una determinada forma? (Garasa, 1969: 33-34).

D'une certaine façon, Garasa rassure la conception classique des entités-genres fonctionnant comme des critères de prédétermination formel-stylistique pour les artistes, qui (malgré toutes les révolutions des siècles XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup>) ne seraient pas libres. Néanmoins, Garasa semble entrer en conflit avec lui-même lorsque, dans un essai d'adoucissement de ses propos, il assure que l'on ne peut constater « así como así la preexistencia de los géneros literarios como tales, ya que tal aserto conduciría a equívocos [...], pero tampoco puede relegárselos a la función de meros andamiajes, alternadamente útiles o superfluos en cada gestación literaria » (Garasa, 1969: 45). Nous ne voulons pas ici corriger ou tourner en dérision les idées de Garasa mais le manque de précision dans quelques arguments finit par brouiller la notion de genre qu'il expose.

D'autres critiques ont essayé d'introduire la question de la définition du genre littéraire en tant que problème biniveau : « Il faut, selon nous, concevoir le genre comme un regroupement d'œuvres littéraires fondé en théorie à la fois sur une forme extérieure (mètre, ou structure spécifique) et sur une forme intérieure (attitude, ton, objectif – et, plus concrètement: sujet et public) » (Warren et Welleck, 1971 : 325). Cette théorisation nous pose le problème d'une trop grande spécificité lors de la définition des caractéristiques démarcatives d'un genre donné. La difficulté s'aggrave lorsque nous prétendons appliquer une telle conception au corpus de manifestations artistiques qui composent l'étiquette « poème en prose », ensemble qui a largement fait preuve d'une multiformité accablante.

Les analyses purement linguistiques ont conduit certains critiques à élaborer des théories qui manquent, d'après notre point de vue, d'une vision globale du genre analysé. C'est le cas de la théorie de la dominante de Jakobson:

La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art: elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure. La dominante spécifie l'œuvre [...]. Un élément linguistique spécifique domine l'œuvre dans sa totalité, il agit de façon impérative, irrécusable, exerçant directement son influence sur les autres éléments (Jakobson, 1977 : 77).

Selon la démonstration de ce théoricien, l'étiquette générique d'une œuvre va dépendre de la présence prépondérante d'un certain aspect linguistique. Néanmoins, nous considérons que restreindre le catalogage d'une œuvre au niveau linguistique comporte une négligence à propos du reste des niveaux (sémantique, sémiotique, ontologique, syntaxique, phonique et autres); la classification générique résultante ne peut être donc, d'après notre critère, exhaustive quant à la description de l'œuvre.

Nous arrivons alors aux théories qui semblent mieux s'accorder avec la multiformité artistique de nos jours ou l'hybridité générique prônée par les écrivains depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et tout au long du XX<sup>e</sup>. Celles-ci nous semblent plus proches de la réalité artistique car elles ne prétendent pas faire passer toute manifestation litté-

raire à travers le prisme étroit d'un ensemble de possibilités génériques nettement délimitées et qui préexistent aux œuvres. La potentialité théorique sous-jacente de ces affirmations amène à la discussion concernant ces hapax considérés comme « inclassables » pendant trop longtemps (les *Nourritures terrestres* de Gide et *L'Amour fou* de Breton, pour n'en suggérer que deux).

C'est le cas de Genette, qui propose la création de ce qu'il dénomme *archigenres*. Ceux-ci constituent une sorte de superstructures théoriques qui fonctionnent en tant qu'entités englobantes de groupes d'œuvres à partir de quelques critères communs, puisque « toutes les espèces, tous les sous-genres, genres ou super-genres sont des classes empiriques, établies par observation du donné historique, ou à la limite par extrapolation à partir de ce donné » (Genette, 1979 : 143). Nous voyons ici que la notion de genre compris comme une entité close se dissipe pour laisser place à une conceptualisation beaucoup plus ouverte : l'archigenre, ne relevant que d'un certain aspect dont la nature n'est pas spécifiée, est capable d'accueillir une plus large diversité formelle d'ouvrages sous son étiquette.

Le deuxième grand pôle théorique que nous voulons mettre en avant est celui de Bakhtine. À travers une analyse du roman, il va établir une théorie des genres divisée en deux niveaux : les genres premiers, identifiés avec l'usage du langage dans la quotidienneté, et les genres seconds, dérivés des premiers grâce à un travail de réflexion et réélaboration sur la matière qu'ils apportent. Dans le cas du roman, Bakhtine exemplifie cette différenciation en disant que « le roman dans son tout est un énoncé au même titre que la réplique du dialogue quotidien ou la lettre personnelle (ce sont des phénomènes de même nature) ; ce qui différencie le roman, c'est d'être un énoncé second (complexe) » (Bakhtine, 1984 : 267). Nous pouvons remarquer que les catégories proposées par Bakhtine sont également capables d'accueillir des manifestations non-artistiques ; l'éventail de possibilités est donc beaucoup plus ouvert que dans les modèles restrictifs traditionnels.

Nous acheverons cette énumération des théories génériques actuelles avec celle de Macé. L'idée qu'elle reprend ne nous est pas méconnue, car elle est similaire à celle de Garasa : pour Macé les genres littéraires existent, mais nous devons changer définitivement la conception traditionnelle de leur origine : « La littérature n'est pas un langage et ses objets ne sont pas organisés selon des règles de permutation et de combinaison résolument codées d'une grammaire [...]. Il s'agit donc de décider d'une acception accueillante de la notion de genre » (Macé, 2004 : 16). D'après cette théorie, les genres ne sont pas des structures préfigurées, préexistantes aux ouvrages littéraires ; ils constituent plutôt un ensemble de conventions qui naissent d'un dialogue entre le concept générique et les manifestations artistiques :

Si les genres sont bien des conventions particulières, les lieux de pratiques multiples, ce tourniquet acquiert la dignité d'une dialectique, et consiste simplement à prendre acte d'une alliance entre réalité et systématique, c'est-à-dire du statut médian des genres, de leur historicité, et des manières dont nous y avons recours (Macé, 2004 : 17).

En suivant la stèle de Garasa, cette théorie propose que les genres exercent une véritable influence sur les auteurs. Toutefois, ce que pour Garasa était une force accablante unidirectionnelle qui soumettait les auteurs, prend pour Macé l'image d'un aimant :

Il existe en effet une *pression* des genres sur les œuvres qui s'écrivent ; cette pression peut s'exercer sous l'espèce d'une loi ou d'une contrainte, comme c'est le cas dans la plupart des formes fixes en poésie ; mais aussi sous la forme plus souple d'une attirance, faisant de l'espace des genres une sorte de champ magnétique (Macé, 2004 : 18).

Mais le point le plus intéressant de ce que cette théorie expose est la nature des relations que l'on peut établir entre le genre et l'œuvre. Ces relations n'ont, d'après Macé, le besoin d'être d'origine imitative : « L'essentiel réside ici dans la pluralité des relations qui peuvent unir l'écriture à un genre : exemplification d'une règle à l'échelle de l'œuvre, certes, lorsque le genre est ainsi défini, mais aussi combinaison, transformation, parodie, transgression, référence, affiliation, souvenir... » (Macé, 2004 : 19). Nous observons que la théorie ici exposée, loin d'être restrictive, prend une position largement moderne et ouverte : en étendant les possibilités concernant la nature des rapports genre – œuvre, Macé élargit exponentiellement les variantes du modèle de catalogage générique, en faisant possible une formule d'étiquetage multiple pour chacune des œuvres analysées.

Voici un résumé de ce qui a lieu lors du siècle dernier ainsi que du véritable éclatement des genres que la littérature a vécu :

En supprimant la médiation générique, l'esthétique nominaliste fait du texte le plus singulier, le plus imprévisible par rapport à « l'horizon d'attente » dans lequel il fait irruption – tels les *Illuminations*, les *Chants de Maldoror*, *Un coup de dés*, *La Recherche*, *Ulysse*, les *Champs Magnétiques*, etc. – l'emblème de la Littérature toute entière (Combe, 2001 : 57).

Le triomphe de l'individualisme de la modernité arrive lorsque le concept de catégorie générique s'écrase ; on déplacera l'intérêt de l'homme au sujet et on soulignera l'importance de ce qui sépare l'individu d'autrui. La conséquence qui s'en dégage est patente : « Si le moi est à ce point unique, alors il faut inventer, pour le dire, une forme inouïe, seule à même de rendre compte de cette singularité » (Poirier, 1998 : 9). Les genres sont l'image de l'ordre ; ils possédaient chacun une place définie lorsque l'univers était perçu comme une entité ordonnée et régie par des règles immuables et incontestables. Néanmoins, dans la modernité, « avec la “mort de Dieu” et la crise de tous les discours qui visaient à élucider l'énigme du monde [...] la littérature moderne est confrontée au règne de l'informe ou de l'innommable » (Poirier, 1998 : 9).

Après avoir exposé les théories génériques les plus remarquables du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle, il est convenable d'apporter une réflexion à propos de l'accord possible entre le poème en prose et toutes ces conceptualisations. En tenant compte de la variété de formes présente dans le corpus du poème en prose, comment pourrions-nous le façonner dans les théories génériques traditionnelles ? Sous quels prétextes oserions-nous dépeindre un ensemble clos de caractéristiques formel-stylistiques prétendument applicables à tous les poèmes en prose ? Le problème qui en résulterait serait celui des critiques du genre qui ont déjà essayé une telle catégorisation : on obtient un catalogage restreint et partiel dans le meilleur des cas, incohérent à l'autre extrême. C'est à cause de cela que les théories qui peuvent s'accorder au mieux avec le genre qui nous occupe sont celles qui ouvrent la porte au plus grand nombre de

possibilités artistiques sous une même étiquette (Genette, Bakhtine, Macé). D'après notre point de vue, le fait d'élargir la notion de genre est la seule manière de traiter, en tant que critiques, le poème en prose. Mais ne nous arrêtons pas là : nous croyons que l'inclusion du contexte historico-littéraire est fondamentale. Dans les mots de Garasa, le critique ne peut pas oublier les « circunstancias locales, no siempre fáciles de determinar, que fomentan o constriñen el desarrollo de un género. Los géneros son convenciones que surgen de un contexto cultural y sólo pueden ser comprendidos y apreciados en una tradición » (Garasa, 1969 : 230). Toute manifestation littéraire est nécessairement la conséquence d'une intersection d'influences sociales, artistiques (en général culturelles) et idéologiques qui se rencontrent dans le contexte historique ; à notre avis, une analyse qui ne tient pas compte de toutes ces facettes historiques ne peut mériter l'attention du critique rigoureux. « L'espace littéraire est en effet découpé différemment à chaque époque » (Macé, 2004 : 45).

#### 4. Rôle de l'auteur et du public : paratextes et dialogues créateur-récepteurs.

Ayant déjà relevé et analysé les problèmes que nous rencontrons au XIX<sup>e</sup> siècle lors de la détermination de l'origine de l'évolution d'un genre et la classification des œuvres sous des étiquettes de plus en plus remises en cause, il nous est permis de nous interroger si, en dernier recours, l'auteur pourrait avoir la légitimité nécessaire pour procéder au catalogage de l'objet qu'il a créé lui-même (indépendamment de la critique). Ceci supposerait que le paratexte de l'écrivain aurait le dernier mot à propos de la définition générique de son œuvre, question qui n'est pas méprisante si l'on tient compte de la tradition et profusion de préfaces que l'on observe au XIX<sup>e</sup> siècle.

Focalisons-nous maintenant sur la question du poème en prose. À ce propos Cernuda disait que « puesto que no parece posible hablar de poesía en prosa hasta que su autor no nos dé indicio suficiente de que intentaba escribirla [...] » (Cernuda, 1959 : 257). L'affirmation dont le ton résulte ironique annonce ce que Schaeffer développera plus tard d'une façon plus directe et catégorique :

L'auteur [...] qui identifie génériquement un texte n'obéit pas nécessairement aux mêmes impulsions que le critique [...]. Ainsi, à des époques où l'appartenance générique d'un texte décide de sa valeur littéraire, le baptême réalisé par l'auteur a souvent une fonction de légitimation, d'où une nette tendance à une interprétation libérale, sinon à une réinterprétation, implicite ou explicite, des critères d'identité générique admis (Schaeffer, 1976 : 77-78).

Voici l'introduction d'une notion fondamentale à notre sens : bien qu'aujourd'hui cela puisse sembler incohérent, certaines des périodes témoignent de la vente d'une œuvre sous une étiquette déterminée par l'écrivain pour son prestige ou sa valeur purement commerciale. Pour Stalloni, le catalogage d'une œuvre est toujours susceptible d'être une couche sous laquelle se cache la vraie intentionnalité auctoriale, celle-ci répondant à d'autres motivations que la simple ambition d'ordre bibliographique : « Cet indice [l'étiquette générique], relevant du « paratexte », peut, à lui seul, constituer un guide de choix, un élément de jugement esthétique, une manœuvre d'auteur pour hypothéquer le mode de lecture » (Stalloni, 1997 : 7). Nous croyons donc qu'en général il faut se méfier du paratexte accompagnant l'œuvre.

D'un point de vue mettant en avant la candeur des poètes, dont les buts commerciaux évoqués précédemment ne seraient plus d'ordre premier, Vincent-Munnia parle de « l'incapacité des auteurs eux-mêmes à caractériser leurs productions, à simplement nommer le genre auquel elles appartiennent » (Vincent-Munnia, 1996 : 237). Sur cette même lignée, León Felipe assume le manque habituel de manifestation explicite des auteurs (à l'exception de quelques cas, sous la forme de titre ou de sous-titre) et soutient qu'il y a fréquemment une intentionnalité cachée qui serait mise en évidence « de dos maneras: una, la presencia de textos en prosa insertos en poemarios en verso ; y otra, la existencia de textos en prosa breves y de tono lírico de autores cuya producción sea íntegramente poética » (León Felipe, 1999: 82-83).

À notre avis, c'est le public qui met un point plutôt catégorique aux intentions de l'auteur. C'est ainsi que « la généricité d'un texte, bien qu'étant le résultat des choix intentionnels, ne dépend pas seulement de ces choix, mais aussi de la situation contextuelle dans laquelle l'œuvre voit le jour ou dans laquelle elle est réactualisée. L'auteur propose, le public dispose » (Schaeffer, 1976 : 153). L'écrivain peut, bien sûr, essayer de modifier le statut générique de sa création dans un paratexte donné, mais le public a le dernier mot quant à la réception et la perception de l'œuvre. Bien que l'auteur affirme que quatorze vers divisés en deux quatrains et deux tercets soient, par exemple, une tragédie en trois actes, le public percevra incontestablement un sonnet, témoignage de ce qui est évident. Le rôle du lecteur a été si largement prôné par les critiques du XX<sup>e</sup> siècle que l'on arrive à voir des théories des genres qui, par conséquent, en surgissent. C'est le cas de Jauss, pour qui le texte littéraire peut être défini à travers « l'intensité de son effet sur un public donné » (Jauss, 1994 : 53). D'après lui, le public joue un rôle déterminant dans le catalogage de l'œuvre, de façon que le genre n'est pas prédéterminé par une configuration abstraite et pré-existante à l'œuvre mais qu'il en résulte de l'accord entre l'ouvrage et le public. À partir de l'établissement du lecteur en tant que partie actantielle quant à la détermination générique de l'œuvre indépendamment des paratextes dans la plupart des théories des genres de nos jours, Genette conclut que le genre proposé par l'écrivain est devenu aujourd'hui ce « que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte et qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver » (Genette, 1985 : 20).

## 5. Validité des noms des genres

« L'identité d'un genre est fondamentalement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes » (Schaeffer, 1976 : 65). Cette définition étant la base de la théorie des genres, nous ne nous éloignons pas de notre sujet lorsque nous nous demandons si ces termes ont varié tout au long de l'histoire de la littérature et s'ils font référence aux mêmes manifestations artistiques. De plus, il faut se poser la question du poème en prose : quelle est la validité ou la pertinence de cette étiquette ? Si l'on reprend l'idée de Schaeffer des critères de similitude comme base pour la classification générique que l'on a déjà exposée, le poème en prose est-il un genre définissable avec des traits invariables ? En effet, la brève histoire de ce genre nous a suffisamment prouvé qu'une de ses caractéristiques distinctives était la polymorphie. Pendant un siècle et demi, le poème en prose a changé souvent de façon radicale quant à la structure formelle.

Reprenons tout d'abord la question des noms des genres et leur autorité : plus concrètement, il faut approfondir la notion de la capacité identificatoire de ces noms. Même si l'histoire de la littérature nous montre qu'il y a des genres délimités très précisément (notamment l'extension, la thématique ou la pragmatique ; pensons à la fable), il n'est pas moins vrai que certains termes instaurés depuis longtemps soulèvent un certain nombre de questions : par exemple, le roman. « Au moyen âge le terme n'identifie pas le même "genre" de textes qu'au XIXe siècle » (Schaeffer, 1976 : 126), la rigidité de l'étiquette semble donc s'atténuer. Yaouanq ira plus loin et dira, non sans justification, que « non seulement les critères d'identification d'un genre ont pu évoluer au fil du temps, mais ils peuvent aussi [...] être multiples à une même époque » (Yaouanq Tamby, 2011 : 14). Ainsi, nous croyons pertinent affirmer que les noms des genres n'ont pas ontologiquement la capacité de délimiter le genre qu'ils prétendent définir dans toutes les sphères possibles. Ce n'est qu'avec une participation dialogique active avec le contexte historique que les noms des genres peuvent avoir une fonction classificatoire réelle, ce qui est assez clair dans la citation suivante :

Certains noms ont plusieurs fois, et parfois radicalement, changé de critères d'identification et d'application au cours de leur histoire : or, à partir du moment où les critères d'identification changent, il n'y a plus de raison qu'il existe une parenté unique entre tous les textes regroupés par le même nom (Schaeffer, 1976 : 126).

À partir de ce postulat, nous ne comprenons pas le besoin d'essayer d'inscrire coûte que coûte à tout prix toutes les variantes du poème en prose dans un nom-concept générique fermé, clôturé, bien délimité, quand il semble assez explicite que « l'absence de traits formalistes définitoires apparaît ainsi comme une caractéristique récurrente et permanente dans l'évolution du genre, qui se définit donc [...] dans l'absence de définition » (Vincent-Munnia, 1996 : 420). Nous considérons que ce problème est celui que les critiques du genre ont toujours dû affronter, le meilleur exemple restant le travail de Suzanne Bernard (1959) ; c'est à cause de cette conception traditionaliste de la théorie des genres qu'à notre avis les critiques sont arrivés à trouver des « solutions » théoriques telles que la double voie de composition dudit travail de Bernard (dont l'incongruence est notable). La résolution la plus logique consisterait à parler de différents poèmes en prose n'en établissant que quelques catégories minimales qui, dans ce cas-là, pourraient être tirées de la thèse de Bernard (unité organique, brièveté, gratuité). « Le fait qu'un texte endosse une certaine dénomination générique n'implique pas automatiquement que [...] les traits qu'il présente soient réductibles à ceux associés jusque-là au nom générique choisi » (Schaeffer, 1976 : 128-129).

Nous pouvons conclure en soutenant que même si le nom-genre peut avoir expérimenté des mutations tout au long de l'histoire, il serait mieux pour le critique de se méfier des tentatives de généralisation de catalogage (et d'autant plus pour un genre avec une polymorphie qu'est indéniablement le poème en prose) et de travailler plutôt en étant conscients que la théorie des genres dépend entièrement du contexte historique dont elle ne peut être séparée sans tomber dans l'incongruence. Il faut sans hésitation « cesser d'identifier les genres avec les noms des genres » (Ducrot et Todorov, 1972 : 193).

## 6. Conclusion

Après avoir présenté les variations dans la conception même de la théorie des genres tout au long de l'histoire, les mutations subies par l'idée de genre littéraire, l'incertaine fiabilité des paratextes des auteurs définissant leurs œuvres et les transformations des noms sous lesquels les genres étaient étiquetés (et la faible capacité descriptive que cela implique) nous croyons que l'application d'une théorie générique basée sur un modèle biologiste et fermé pour le poème en prose est inviable. Nous nous demandons alors ce que la théorie des genres d'aujourd'hui peut-elle offrir à un genre créé dans la modernité, le poème en prose, précisément dans une « époque d'indétermination terminologique et d'hybridité, signes de l'instabilité générique » (Yaouanq Tamby, 2011 : 31).

La solution consiste à admettre que les genres évoluent et mutent en même temps que l'histoire, et c'est pour cette raison que la théorie des genres doit s'adapter avec un travail d'auto-rénovation, étant donné que « l'objet est toujours relatif à la théorie [...], il naît de la rencontre des phénomènes et de notre manière de les aborder » (Schaeffer, 1976 : 68-69). Les vieilles hiérarchies génériques moyenâgeuses n'ont aujourd'hui, d'après nous, aucune raison d'exister ; au contraire, « le geste de classification [...] doit accepter un principe d'hétérogénéité car les objets taxinomiques des arts n'obéissent ni à la clôture ni à la hiérarchie nette (genres/espèces) des classes biologiques » (Macé, 2004 : 27). De cette façon-là, nous estimons complètement erroné le fait de prétendre enfermer le poème en prose dans un cadre générique fixe et immuable : le poème en prose n'est ni celui de Baudelaire, ni celui de Rimbaud, ni celui de Mallarmé, ni celui de tant d'autres. « Nunca los géneros se convierten en realidades cabales, que sólo potencialmente ingresan en una imprecisa zona de realizaciones formales » (Garasa, 1969 : 48) ; nous croyons que le poème en prose est l'image parfaite de cette imprécision formelle dont participent les manifestations artistiques d'un genre. À part des catégories minimales ou primitives telles que la brièveté ou l'unité organique (Bernard, 1959 : 14-15), la détermination générique s'arrête là : il est fallacieux d'essayer de restreindre le genre qui nous occupe à une forme fixe telle que le sonnet, car, d'après nous, le poème en prose tient ontologiquement à se renouveler lui-même.

## Références bibliographiques

- Aristote, (1980) *Poétique*. Trad. Dupont-Roc, R. et Lallot, J. Paris, Seuil.
- Aullón de Haro, P., (2005) « Teoría del poema en prosa » in *Quimera*. N°262, pp. 22-26.
- Bakhtine, M., (1984) *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.
- Brunetière, F., (1892) *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris, Hachette.
- Cernuda, L., (1959) « Bécquer y el poema en prosa español » in *Poesía y literatura II* (1971). Barcelona, Seix Barral, pp. 257-266.
- Combe, D., (2001) « Modernité et refus des genres » in Dambre, M. & M. Gosselin-Noat (dirs.), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 54-58.
- Croce, B., (1896) *La critica letteraria, questioni teoriche*. Roma, Loescher.
- Ducrot, O. et T. Todorov, (1972) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil.

- Garasa, D. L., (1969) *Los géneros literarios*. Buenos Aires, Columba.
- Genette, G., (1979) « Introduction à l'architexte » in *Théorie des genres* (1986). Paris, Seuil.
- , (1985) *Seuils*. Paris, Seuil.
- Jakobson, R., (1977) *Huit questions de poétique*. Paris, Seuil.
- Jauss, H.-R., (1994) *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard.
- Larousse, (2018) « Genre » [En ligne]. Disponible sur: <http://larousse.fr/dictionnaires/francais/genre/36604> [Dernier accès le 20 mars 2018].
- León Felipe, B., (1999) *El poema en prosa en España (1940-1990)*. *Estudio y antología* (thèse doctorale). Université La Laguna, Espagne.
- Macé, M., (2004) *Le genre littéraire. Introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie*. Paris, Flammarion.
- Molino, J., (1989) « Histoire, roman, formes intermédiaires » in *Mesure*. N°1, pp. 59-75.
- Poirier, J., (1998) *Sur les genres*. Dijon, Centre Régional de Documentation Pédagogique.
- Schaeffer, J.-M., (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil.
- Stalloni, Y., (1997) *Les genres littéraires*. Paris, Dunod.
- Vincent-Munnia, N., (1996) *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Paris, Champion.
- Warren, A. et R. Welleck, (1971) *La Théorie littéraire*. Paris, Seuil.
- Yaouanq Tamby, É., (2011) *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaines francophone et hispanophone, 1885-1914)* (thèse doctorale). Université Paris-Sorbonne, France.